



UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES

ESCUELA DE LETRAS

Licenciatura en Letras

Orientación en Lenguas y Literaturas Clásicas

Tesina de Grado

**Lo que ocultan los peplos.
Los atuendos femeninos en *Hécuba* de Eurípides**

Tesista: Prof. Joaquín Lanza (L-2173/3)

Directora: Dra. Marcela Coria

Diciembre 2023

Agradecimientos

Esta Tesina de Licenciatura representa la culminación del recorrido de grado que emprendí en la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes en el año 2016. Quienes ejercemos la docencia y la investigación sabemos que la escritura académica es una tarea solitaria, muy diferente de nuestro paso diario por las aulas y los pasillos de las instituciones, plagados de rostros, de ruidos y de vida. Sin embargo, sería un error afirmar que este trabajo es un logro meramente individual, sino el producto del apoyo, la confianza y el acompañamiento de muchas personas sin las cuales no habría podido llegar hasta aquí.

En primer lugar, quiero agradecer a mi Directora, la Dra. Marcela Coria, quien depositó en mí su confianza y guio el proceso de escritura de este trabajo, que leyó y corrigió con todo el cariño, la dedicación, la generosidad y la rigurosidad que la caracterizan. Como maestra de griego, Marcela despertó en mí el profundo y respetuoso amor por el mundo griego antiguo que signa no solo mi carrera académica sino también mi vida. Asimismo, les agradezco a todos mis queridos compañeros del Centro de Estudios de Filología Clásica “Lena R. Balzaretti”, fundado y dirigido por Marcela, porque es un espacio como pocos, en el que la pasión por los estudios clásicos se conjuga con la sincera amistad de sus miembros.

En segundo lugar, quiero agradecer a la Escuela de Letras de la Facultad de Humanidades y Artes, porque sus puertas siempre estuvieron abiertas para la escucha, el diálogo y la construcción democrática. Sin dudas, nada de esto habría sido posible sin una educación pública, libre, gratuita y de calidad como la que día a día sostiene la Universidad Nacional de Rosario, y por ello también doy gracias.

Para finalizar, merecen un especial agradecimiento Daniela Quintero, Ernesto Lanza, Lucía Molino y Miler Blasco, quienes me acompañan desde siempre con incondicional amor y paciencia.

Índice

Agradecimientos	1
Índice	2
Introducción	4
1. La mujer y la vestimenta en la Antigua Grecia	11
2. La estructura bipartita de <i>Hécuba</i>. En busca de una simbología de los atuendos	18
3. Los atuendos femeninos en <i>Hécuba</i> de Eurípides	21
3.1. <i>Desgarrando el peplo</i>. Políxena y la boda funesta	23
3.2. <i>Potros en un peplo azafrañado</i>. Cautivas troyanas y bordados imaginarios	30
3.3. <i>Envuelta en sus peplos</i>. Hécuba, la más desdichada de las madres	36
3.4. <i>Puñales en los peplos</i>. De cautivas que lloran a perras que matan	39
Reflexiones finales	47
Referencias	49
Fuentes.....	49
Estudios.....	49
Imágenes.....	55

A lo largo de los tiempos, han sido sobre todo las mujeres las encargadas de desovillar en la noche la memoria de los cuentos. Han sido las tejedoras de relatos y retales. Durante siglos han devanado historias al mismo tiempo que hacían girar la rueca o manejaban la lanzadera del telar. Ellas fueron las primeras en plasmar el universo como malla y como redes. Anudaban sus alegrías, ilusiones, angustias, terrores y creencias más íntimas. Teñían de colores la monotonía. Entrelazaban verbos, lana, adjetivos y seda. Por eso textos y tejidos comparten tantas palabras: la trama del relato, el nudo del argumento, el hilo de una historia, el desenlace de la narración; devanarse los sesos, bordar un discurso, hilar fino, urdir una intriga.

Irene VALLEJO, *El infinito en un junco* (2019)

Introducción

Nos han llegado pocos datos certeros acerca de la vida de Eurípides, el más joven de los tres grandes poetas trágicos del siglo V ateniense. Hijo de un mercader, nació en la isla de Salamina alrededor del 480 a.C., pero emigró a Atenas tempranamente por causa de la segunda guerra médica que enfrentó a griegos y persas.¹ Recibió formación en atletismo, filosofía, y se cree que, antes de dedicarse a la composición de tragedias, también se interesó por la pintura.² Esta hipótesis adquiere sustento en los numerosos pasajes de sus obras donde, como establece RODRÍGUEZ CIDRE (2019: 489), “el tragediógrafo muestra una preocupación casi técnica respecto de superficies texturadas y efectos de luz sobre el color”. Participó por primera vez de un certamen trágico en el 455 a.C. con una tetralogía en la que estaba incluida *Pelíadas*, la cual ha llegado a nosotros de manera fragmentaria. Eurípides fue un poeta sumamente prolífico, pues escribió alrededor de 92 tragedias,³ de las cuales conservamos completas únicamente 18, incluyendo *Reso* –cuya autoría es discutida–, y un drama satírico, *El Cíclope*, además de muchas otras piezas de las que solo se conservan fragmentos.

Es sabido que las tragedias se representaban anualmente en el contexto de las Grandes Dionisias, importantísimo festival cívico-religioso en honor al dios Dioniso que se realizaba entre marzo y abril, y en el que participaba toda la comunidad de la *pólis*. Cada poeta presentaba tres tragedias y, al final del día, los jueces elegían al ganador: Eurípides solo obtuvo el primer premio 5 veces, y una de ellas fue póstumamente –a diferencia de Sófocles que ganó en al menos 18 oportunidades, y de Esquilo, que logró 13 victorias–.⁴ En efecto, la relación que Eurípides mantuvo con el auditorio ateniense estuvo signada por la tensión y, en gran parte, por la incompreensión. Esta probablemente radica en que fue un gran innovador del género, no solo en cuanto al diseño de la tragedia –por ejemplo, en la psicología de sus personajes; en el papel del coro, más desplazado y al margen de la trama; en sus prólogos y sus finales; en la novedosa técnica del *deus ex machina*–, sino también en su mirada, sumamente polémica en relación con sus coetáneos. En palabras de CORIA, la mirada de Eurípides sobre la tradición mítica de la

¹ En el relato popular, la victoria de los griegos sobre los persas en Salamina (480 a.C.) atravesaba la identidad de los tres grandes tragediógrafos: Esquilo luchó en la batalla, Sófocles danzó en un coro de niños para celebrar la victoria y Eurípides nació ese mismo día (GREGORY, 2005: 252).

² Véase BARLOW (1986).

³ “Y en medio de semejante vida, una vida cargada de realidad y de trabajos, Esquilo, Sófocles y Eurípides todavía encontraban modo de escribir sus tragedias. ¡El uno escribió 90, el otro 127, y el tercero 92!” (MURRAY, 1978 [1913]: 80).

⁴ Véase STEVENS (1956) y LAMARI (2015).

que la tragedia tomaba sus temas, “con respecto a los valores que ella misma transmite mediante esos mitos, con respecto a los dioses y a los hombres, su destino, su grandeza y su miseria, es esencialmente crítica” (2014: 7). Aunque durante su época no recibió el aplauso del que gozaron sus predecesores,⁵ fue el poeta trágico predilecto del período helenístico, que leyó sus obras con una nueva sensibilidad y logró su conservación y transmisión.⁶ El número de piezas eurípideas conservadas, considerablemente mayor que las de Esquilo y Sófocles, “lograda gracias a la tradición filológica del período helenístico y evidenciada sobre todo en los numerosos papiros hallados en Egipto, es también una muestra de ese nuevo gusto, de esa nueva época” (CORIA, 2014: 8).

Otra de las grandes innovaciones de Eurípides –y de las grandes críticas hacia su producción– fue la centralidad que les dio a las mujeres, protagonistas de muchas de sus tragedias, entre las que podemos mencionar, solo de las que se conservan completas, *Alceste* (438 a.C.), *Medea* (431 a.C.), *Andrómaca* (ca. 426 a.C.), *Hécuba* (424 a.C.), *Las suplicantes* (ca. 423 a.C.), *Electra* (ca. 420 a.C.), *Troyanas* (415 a.C.), *Ifigenia entre los tauros* (ca. 414 a.C.), *Helena* (412 a.C.), *Fenicias* (ca. 410 a.C.), *Bacantes* (406 a.C.) e *Ifigenia en Áulide* (406 a.C.). Esta ambigua predilección por el género femenino en sus representaciones ha sido y es objeto de debate entre los especialistas: ¿fue Eurípides un misógino o un feminista *avant la lettre*? CANTARELLA (2013 [1981]: 174) afirma que la complejidad del significado religioso, ético y político de la tragedia, en combinación con la profundidad del análisis psicológico de los personajes –expresión de la contradicción y el dramatismo de la condición humana–, facilita la caída en simplificaciones excesivas y rígidas, pero a la vez considera muy difícil no seguir leyendo la tragedia bajo la clave de la antigua misoginia y la idea de la necesaria subordinación femenina. En efecto, ya en el siglo V a.C., Aristófanes, el gran comediógrafo y más agudo crítico de Eurípides,

⁵ Eurípides fue, siguiendo a MURRAY (1978 [1913]): 45), “admirado y odiado sin mucha comprensión; [...] siempre envuelto como en una niebla de sorna, entre desdeñosa y envidiosa”.

⁶ La conservación y transmisión de las tragedias de Eurípides se la debemos a la dinastía ptolemaica y su Biblioteca de Alejandría. En su gran ensayo sobre la invención de los libros en el mundo antiguo, VALLEJO literaturiza con exquisitez y precisión la apropiación por parte de Alejandría de los manuscritos oficiales de los tres poetas trágicos: “Ptolomeo III ansiaba las versiones oficiales de las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides conservadas en el archivo de Atenas desde su estreno en los festivales teatrales. Los embajadores del faraón pidieron prestados los valiosos rollos para encargar copias a sus minuciosos amanuenses. Las autoridades atenienses exigieron la exorbitante fianza de quince talentos de plata, que equivale a millones de dólares de hoy. Los egipcios pagaron, dieron las gracias con pomposas reverencias, hicieron solemnes juramentos de devolver el préstamo [...], se amenazaron a sí mismos con truculentas maldiciones si los libros no volvían en perfecto estado y a continuación, por supuesto, se los apropiaron, renunciando al depósito. Los dirigentes de Atenas tuvieron que soportar el atropello” (2020 [2019]: 18).

ponía en escena, a través de la voz de las atenienses en *Las Tesmoforiantes* (415 a.C.), una crítica a su representación de las mujeres (vv. 383-397):

φιλοτιμίᾳ μὲν οὐδεμιᾶ μὰ τῶ θεῶ
λέξουσ' ἀνέστην ὦ γυναῖκες· ἀλλὰ γὰρ
βαρέως φέρω τάλαινα πολὺν ἤδη χρόνον
προπηλακιζομένας ὀρῶς ἡμᾶς ὑπὸ
Εὐριπίδου τοῦ τῆς λαχανοπωλητρίας
καὶ πολλὰ καὶ παντοῖ' ἀκουούσας κακά.
τί γὰρ οὗτος ἡμᾶς οὐκ ἐπισμῆ τῶν κακῶν;
ποῦ δ' οὐχὶ διαβέβληχ', ὅπουπερ ἔμβραχυ
εἰσὶν θεαταὶ καὶ τραγωδοὶ καὶ χοροί,
τὰς μοιχοτρόπους, τὰς ἀνδρεραστίας καλῶν,
τὰς οἰνοπότιδας, τὰς προδότιδας, τὰς λάλους,
τὰς οὐδὲν ὑγιέας, τὰς μέγ' ἀνδράσιν κακόν·
ὥστ' εὐθὺς εἰσιόντες ἀπὸ τῶν ἰκρίων
ὑποβλέπουσ' ἡμᾶς σκοποῦνται τ' εὐθέως
μὴ μοιχὸς ἔνδον ἦ τις ἀποκεκρυμμένος.

Por ningún afán de honor, lo juro por las dos diosas, me levanté a hablar, mujeres, sino porque ya desde hace mucho tiempo con pesar sobrellevo, desdichada, ver que somos embarazadas por ese Eurípides, hijo de una verdulera, y escuchar de él muchas cosas malvadas y de cualquier clase. ¿Pues cuál de los insultos no nos enchastra este? ¿Dónde no nos calumnió, en cualquier lugar donde hubiera espectadores, actores y coros, llamándonos adúlteras, deseosas de hombres, borrachonas, boconas, buenas para nada, gran desgracia para los hombres! Y así, ni bien estos se levantan de los asientos del teatro, al entrar nos miran mal y de inmediato revisan si no hay algún amante escondido.⁷

Más allá de la hipérbole propia del género y del fin cómico del parlamento, el poeta expone un juicio que seguramente circulaba en cierta porción del pueblo ateniense: el género femenino es insultado y está mal representado por las heroínas de las tragedias eurípideas. A este respecto y en contraposición con las lecturas misóginas, POMEROY sostiene que, lejos de haber intentado que su audiencia simplemente aceptara máximas de tipo misóginas, Eurípides “utiliza la posición ventajosa de la misoginia como un medio de examinar creencias populares sobre las mujeres” (1990 [1987]: 127). Para la autora, estos antiguos mitos no eran representados por el poeta para demostrar una perversión del género femenino, sino justamente para que los espectadores cuestionaran esos mismos juicios tradicionales. Aunque la aseveración de POMEROY resulta aventurada, la lectura

⁷ Todas las traducciones del griego y del latín nos pertenecen. Las ediciones utilizadas se consignan en las Referencias, al final del trabajo.

en clave misógina tampoco nos satisface, puesto que, incluso en los personajes femeninos más transgresores –como Medea, como Hécuba– pareciera existir en la tragedia eurípidea una voluntad, no de exculpar, pero sí de comprender o explicar las motivaciones de sus actos. Coincidimos con ALSINA CLOTA cuando considera –aunque de manera un tanto taxativa– que la misoginia de Eurípides está menos que fundamentada, pues “[l]os personajes femeninos, pese a que lleguen a cometer los más graves delitos, resultan casi siempre justificados por la maldad de los seres que les rodean” (1958: 129).

En este trabajo, nos proponemos abordar una de las tragedias eurípideas en las que la transgresión femenina ocupa un lugar central, *Hécuba*. Junto a *Andrómaca* y *Troyanas*, *Hécuba* integra una tríada de tragedias cuya trama versa sobre los desdichados destinos de las mujeres de Troya luego de la conquista y destrucción de su ciudad a manos de los aqueos. Forzadas a dejar atrás sus vidas nobles en la otrora impenetrable Ilión y sometidas a la esclavitud, RODRÍGUEZ CIDRE adopta para ellas el término *mujeres-botín*, puesto que “el estado de cautiverio que caracteriza a los personajes en cuestión representa un elemento clave por cuanto viene a duplicar la situación de dominación que los encuadra en tanto mujeres” (2010: 48). No debemos perder de vista que, cuando la tragedia se representó en el 424 a.C., transcurría el séptimo año de la guerra del Peloponeso (431-404 a.C.), conflicto que finalizó con la derrota ateniense y fue clave para la caída de la democracia y, más ampliamente, para la crisis de la de la *pólis* clásica. No parece casual que Eurípides pusiera en escena tragedias que manifestaban no solo la visión de los vencidos, sino también los efectos destructivos de la guerra para ambos bandos.⁸

A continuación, presentamos la estructura y el resumen de la tragedia:

- *Prólogo* (vv. 1-58): El *eídōlon* de Polidoro relata su muerte a manos del rey tracio Poliméstor. Este anticipa el sacrificio de su hermana Políxena sobre la tumba de Aquiles y vuela sobre Hécuba, quien se impresiona ante la aparición.
- *Párodos* (vv. 59-153): Monodia de Hécuba en la que cuenta las ominosas visiones que ha tenido en sueños (vv. 59-97). El coro de cautivas troyanas le comunica a Hécuba la

⁸ De acuerdo con RODRIGUES DA SILVA FRANCISCATO (2014: 28), para el 424 la guerra del Peloponeso ya acumulaba numerosos ejemplos de situaciones crueles y violentas. En el verano del 427, Mitilene se rindió ante Atenas: luego de una asamblea popular, los atenienses decidieron que todos los guerreros mitilenos fueran ejecutados y las mujeres y los niños esclavizados. Esta decisión se revisó y se rectificó al día siguiente con la condena a muerte únicamente de los culpables, y más de mil hombres fueron ejecutados (Thuc. 3.36-50). En el otoño del mismo año, se produjo la rendición de Platea, en donde no menos de 200 plateenses y 25 atenienses fueron asesinados por los peloponesios y los tebanos, mientras que las mujeres de los plateenses fueron esclavizadas (Thuc. 3.20.1, 3.52-68). En el verano del 425, en Corcira, los demócratas asesinaron a los oligarcas abandonados allí por los atenienses y también esclavizaron a sus mujeres (Thuc. 4.47 y ss.). Este es el aire que respiraba Eurípides al componer *Hécuba*.

decisión aquea de sacrificar a Políxena y la próxima llegada de Odiseo, encargado de conducir a la doncella a su destino (vv. 98-153).

- *Primer episodio* (vv. 154-443): *Kommós* de Hécuba y Políxena; la primera anuncia a la segunda la resolución de los griegos, y la hija se lamenta por tener que abandonar a su madre (vv. 154-215). El corifeo anuncia la llegada de Odiseo (vv. 216-217). El itacense transmite a Hécuba la decisión del ejército y dialoga con ella. Hécuba le recuerda la ocasión en la que le perdonó la vida (vv. 218-250); solicita el perdón para su hija y sostiene que es Helena la que debería morir en su lugar (vv. 251-295). Tras tres versos del corifeo (vv. 296-298), Odiseo reafirma la imposibilidad de salvar a Políxena (vv. 299-331). Nuevos versos del corifeo (vv. 332-333). Hécuba solicita a Políxena que suplique al griego (vv. 334-341), pero esta se niega, aceptando valerosamente su muerte (vv. 342-378). Luego de algunos versos del corifeo (vv. 379-381), se produce un diálogo, por momentos esticomítico, entre Hécuba, Odiseo y Políxena, y la doncella le reprocha a su madre el hecho de que siga suplicándole al griego (vv. 382-443).
- *Primer estásimo* (vv. 444-483): El coro de cautivas troyanas se pregunta adónde serán enviadas como esclavas, si a Ptía, Delos o Atenas.
- *Segundo episodio* (vv. 484-628): En un diálogo con Hécuba, el mensajero Taltibio relata la muerte de Políxena (vv. 484-582). El corifeo habla de la fatalidad divina contra los príamidas y contra Troya en términos de sufrimiento (vv. 583-584). Hécuba prepara la lustración y exposición del cadáver de la muchacha (vv. 585-628).
- *Segundo estásimo* (vv. 629-656): El coro canta el origen de sus males por el famoso juicio de Paris.
- *Tercer episodio* (vv. 658-904): Una cautiva llega con el cadáver mutilado de Polidoro y dialoga con Hécuba (vv. 658-683). *Kommós* entre Hécuba, la cautiva y el coro (vv. 684-722). El coro presenta a Agamenón (vv. 723-725), quien dialoga con Hécuba (vv. 726-785). La anciana explica la necesidad de venganza contra Poliméstor (vv. 786-845). Intervención del corifeo (vv. 846-849). Continúa la conversación sobre la venganza (vv. 850-904).
- *Tercer estásimo* (vv. 905-952): El coro recuerda la toma de Troya.
- *Cuarto episodio* (vv. 953-1292). Diálogo entre Hécuba y Poliméstor (vv. 953-1022). El coro advierte la venganza que se avecina (vv. 1023-1034). Poliméstor, ya ciego, conversa con Hécuba y con el coro (vv. 1035-1055). Monodia de Poliméstor (vv.

1056-1106), con una intervención del coro (vv. 1085-1087). El corifeo anuncia la plática entre Agamenón y el rey tracio (vv. 1107-1108), en donde este último explica por qué asesinó a Polidoro (vv. 1109-1182). El corifeo precede y cierra (vv. 1183-1186; vv. 1238-1239) la exposición de Hécuba (vv. 1187-1237). Diálogo final entre Agamenón, Hécuba y Poliméstor (vv. 1240-1292), en el que el tracio vaticina los funestos destinos de los otros dos personajes.

- *Éxodo* (vv. 1293-1295): El coro exhorta a las esclavas troyanas a regresar a las tiendas.

Como se lee en este resumen, *Hécuba* tiene como protagonistas a las mujeres troyanas, con una trama enfocada en las crudas consecuencias de la guerra sobre sus vidas y sus cuerpos. En este sentido, se destacan, a lo largo de la tragedia, múltiples menciones a atuendos femeninos, fuertes marcadores de identidad y de género: nos referimos, específicamente, al término πέπλος (“peplo”), registrado un total de 11 veces en la obra. Nuestra hipótesis es que los peplos, de aparición reiterada, comportan un valor simbólico y no meramente decorativo en la tragedia, vinculado estrechamente con la psicología y los destinos de los personajes femeninos. El objetivo del presente estudio es demostrar, entonces, que los peplos simbolizan, en una ambivalencia entre el cubrimiento y el descubrimiento, entre lo que se oculta y lo que se revela, la transformación psicológica de los personajes, signados por la nobleza, la pasividad, la resignación y el sufrimiento en la primera parte de la tragedia, y por la ira y el odio en la segunda parte, cuyo clímax será la venganza. Con este fin, nos centraremos en los tres personajes femeninos de la tragedia: Políxena, Hécuba y el coro de cautivas troyanas —este último analizado como un personaje colectivo pero homogéneo—, sin por ello dejar de lado algunas referencias a los atuendos de personajes masculinos, que, como veremos, también pueden leerse en estrecha vinculación con las acciones y destinos de las mujeres. Para comprobar nuestra hipótesis, tomaremos el vocablo πέπλος como eje vertebrador de nuestro estudio, teniendo en cuenta, no obstante, ciertos pasajes donde se observan metáforas visuales y ornatos femeninos que exceden la vestimenta pero que pueden enriquecer el análisis propuesto. Nuestro enfoque será eminentemente léxico y textual, con los métodos propios de la filología, y no se propone abordar la materialidad de los atuendos como objetos teatrales,⁹ en primer lugar, porque carecemos de datos suficientes sobre las características

⁹ Esto no significa que desconozcamos la centralidad e importancia de los objetos para una comprensión cabal de la representación teatral en la Grecia Antigua, en la medida en que estos, como sostiene FERNÁNDEZ (2017: 121), “caracterizan a los personajes, generan reacciones que impulsan la acción o respuestas afectivas de implicancias ideológicas, crean relaciones espaciales, portan significados

del vestuario en la representación teatral de la Atenas clásica, y en segundo lugar, porque muchos de los atuendos de *Hécuba* no aparecerán en la escena, sino en boca de los personajes, aspecto que no sorprende pues, como afirma LORAUX (1989 [1985]: 9), en la tragedia “todo empieza por decirse, por oírse, por imaginarse”. Como apoyatura, nos serviremos de algunas figuras de esculturas, vasijas y objetos de la Antigüedad griega, así como también de fotografías, que nos permitan ilustrar y profundizar nuestro análisis.

El trabajo constará de tres apartados. En el primero, realizaremos algunas mínimas precisiones acerca de la mujer y la vestimenta en la Antigüedad griega y de la relación existente entre las características de los atuendos y la condición femenina en la Atenas clásica. Luego, nos centraremos en el peplo como atuendo femenino y analizaremos brevemente su historia, sus asociaciones simbólicas con la tradición y sus polisémicos valores en los distintos géneros literarios, para llegar finalmente al contexto de la representación de *Hécuba* y la viabilidad de pensar en una simbología cifrada por el tragediógrafo en los peplos, teniendo en cuenta las características de su auditorio. En el segundo apartado, problematizaremos la instalada crítica y el rechazo a *Hécuba*, inaugurados en el siglo XIX y fundamentados en su aparente falta de unidad de acción de acuerdo con los principios aristotélicos. Creemos que la dualidad de la tragedia debió constituir una búsqueda deliberada del poeta que halla fundamento en postulados del propio Aristóteles, y que a la vez es consecuente con nuestra lectura sobre los peplos en clave textual y simbólica. Por su parte, el tercer apartado se abocará al análisis de los pasajes de *Hécuba* en donde los peplos tienen aparición, sin desatender otras referencias a ornatos y atuendos en el marco de la tragedia, como también a otras obras griegas y romanas que alumbren nuestro estudio. Este apartado estará compuesto de cuatro subapartados, organizados en torno a los personajes femeninos que mencionamos *supra*, todos ellos signados por las referencias a los peplos desde diferentes perspectivas, pero que tienden unánimemente a la eclosión de la transformación y la venganza. A modo de conclusión, expondremos algunas reflexiones finales, en donde sintetizaremos los principales puntos de nuestro análisis, los cuales a nuestro juicio comprueban la hipótesis planteada sobre los atuendos femeninos en esta obra eurípidea. Al final del trabajo, se consignarán las referencias bibliográficas, subdivididas en fuentes, estudios críticos e imágenes.

simbólicos, metafóricos o metonímicos, algunos hasta se resisten y aparentan tener autonomía y vida propia”.

1. La mujer y la vestimenta en la Antigua Grecia

Con observar solo algunas de las piezas de la cerámica y la escultura que han sobrevivido al paso del tiempo, rápidamente podrá reconocerse que los paños —es decir, prendas sin cortes ni costuras que se utilizan tal como salen de la fabricación— constituían la parte central de la vestimenta exterior de griegos y romanos. Aunque es posible que un ojo no especializado los juzgue idénticos, SAUVAGEOT y MENARD afirman que “esta impresión de igualdad [...] desaparece no obstante cuando se examina detalladamente la disposición de los paños antiguos” (2007: 40). En efecto, las variaciones más notables entre ellos no provienen de su corte, sino de sus variados modos de colocación.¹⁰ En la disposición encontramos también las principales divergencias entre los vestidos de hombre y los de mujer, que por lo demás no diferían demasiado, a pesar de todas las nomenclaturas que existen para designarlos. A modo de ejemplo, entre los paños exteriores podemos mencionar el jitón (χιτών), túnica utilizada en sus orígenes solo por los hombres y posteriormente también por las mujeres; el peplo (πέπλος), central en nuestro estudio, que en general designa la túnica femenina; el himatión (ἱμάτιον), manto vestido por hombres y mujeres a modo de chal sobre el jitón o el peplo; la clámide (χλαμύς), manto de lana corto y ligero utilizado como capa, especialmente por los soldados de caballería e infantería, muy similar a la claina (χλαῖνα),¹¹ etc. Esta copiosa cantidad de términos griegos referidos a la vestimenta, algunos con mínimos matices entre sí, demuestra el importante papel que los atuendos tenían como marcadores de identidad y de género. De acuerdo con DAVIES y LLEWELLYN-JONES (2017: 88), mientras que los paños coloridos, con pliegues complejos y telas más finas estaban asociados a la feminidad, los hombres —que pasaban mucho más tiempo fuera del hogar— solían vestir paños con lanas más gruesas y tonos limitados, con una preferencia por el blanco o los colores oscuros, y especialmente los colores naturales de la lana sin teñir. En este sentido, los autores sostienen que, lejos de ser un significante vacío, los atuendos constituían un diverso y complejo fenómeno social, cultural, estético y material para quienes los vestían, los observaban y los representaban (2017: 49).

Ahora bien, dado que la naturaleza provee distinciones físicas entre los sexos, podríamos preguntarnos por qué la vestimenta de hombres y mujeres difería ya en los

¹⁰ No existía en la Antigüedad grecorromana un atuendo “terminado”, dado que los variados elementos del paño podían desprenderse y reutilizarse fácilmente (DAVIES y LLEWELLYN-JONES, 2017: 50).

¹¹ Para las definiciones y los contextos de uso de estos vocablos, véase LIDDELL y SCOTT (1940 [1843]: s. v.).

pueblos antiguos. LANGNER encuentra una respuesta en el deseo masculino de imponer su superioridad sobre el género femenino, subyugándolo a su servicio, a través, en parte, de vestimentas que obstaculizaban o reducían la capacidad de movimiento de las mujeres (1959: 51). Por ello, si nos proponemos abordar los atuendos femeninos en una tragedia de la Grecia clásica como *Hécuba*, no podemos soslayar la condición de la mujer en aquella sociedad. De acuerdo con MOSSÉ, en la Atenas del siglo V a.C., la cualidad de ciudadano “llevaba implícita [...] el ejercicio de una función, que era fundamentalmente política, de participación en las asambleas y en los tribunales, de donde estaban excluidas las mujeres, así como de la mayor parte de las manifestaciones cívicas” (2001 [1990]: 58). La mujer ateniense se erige entonces, siguiendo este razonamiento, como una eterna menor, y su minoría se refuerza por la necesidad que tiene de un tutor (*kýrios*), ya sea un padre o un esposo, durante toda su vida. Así, al no gozar de ciudadanía, el único espacio donde la existencia de la mujer casada (*gynḗ*) hallaba fundamento era el hogar (*oîkos*).¹² Esta también debía ocultarse en las pocas ocasiones en las que se le permitía aparecer públicamente, a través del cubrimiento de su cuerpo. La tendencia habitual, en los postulados de MARIÑO-CALVO (2019: 27), “era que tanto el cuerpo de las féminas, como ellas mismas, se mantuviesen ocultos, ya fuese mediante el empleo de prendas, velos, joyas y afeites o el confinamiento en las oscuras habitaciones del gineceo”.¹³

Dentro del *oîkos* encontramos también a las esclavas. Si bien algunas se dedicaban a la prostitución,¹⁴ en su mayoría “eran efectivamente sirvientas, sometidas a la dueña de la casa” (MOSSÉ, 2001 [1990]: 88). Era entonces un deber de la esposa enseñarles a hilar, a tejer y a preparar las comidas. Otra de sus tareas fundamentales era encargarse del cuidado de los niños como nodrizas, las cuales también tienen aparición recurrente en la tragedia griega. Las únicas atenienses que gozaban de una mayor libertad aunque, por

¹² El estatus subalterno que la ciudad imponía a las atenienses era único, pero la realidad social habilitaba considerables diferencias: “La ateniense de buena familia se quedaba en su casa, rodeada de criadas, y sólo salía para cumplir con sus deberes religiosos. Por el contrario, la mujer del pueblo se veía obligada por la necesidad a salir de su casa para ir al mercado, incluso [...] para aumentar los recursos familiares con un escaso salario de nodriza” (MOSSÉ, 2001 [1990]: 67).

¹³ En sus *Preceptos conyugales*, Plutarco muestra que estas ideas sobre el lugar de pertenencia de la mujer griega continuaban vigentes aún en época romana (139c): τὴν σελήνην, ὅταν ἀποστῆ τοῦ ἡλίου, περιφανῆ καὶ λαμπρὰν ὁρῶμεν, ἀφανίζεται δὲ καὶ κρύπτεται πλησίον γενομένη· τὴν δὲ σῶφρονα γυναῖκα δεῖ τοῦναντίον ὁρᾶσθαι μάλιστα μετὰ τοῦ ἀνδρὸς οὖσαν, οἰκουρεῖν δὲ καὶ κρύπτεσθαι μὴ παρόντος, “A la luna, cuando está alejada del sol, la contemplamos brillante y visible en todas partes, pero se oscurece y se oculta si está cerca [de él]; pero, por el contrario, conviene que la esposa sensata sea vista únicamente cuando está con su marido, y que se guarde en el hogar y se oculte cuando él no está presente”.

¹⁴ Estas eran denominadas *pórnai* (“vendidas”), situadas en la jerarquía más baja de la prostitución. Eran más pobres, en general esclavas, y no poseían la educación ni los privilegios de las hetairas.

supuesto, relativa, eran las llamadas hetairas (*hetaîrai*), las “compañeras”, cortesanas que no ofrecían únicamente servicios sexuales sino también de compañía, por lo cual solían ser versadas en la música, el baile y demás artes. En las representaciones iconográficas antiguas, es frecuente que las mujeres de las esferas sociales más altas aparezcan cubiertas mientras que las hetairas aparecen desnudas y tocando instrumentos (véase Figs. 1 y 2).¹⁵

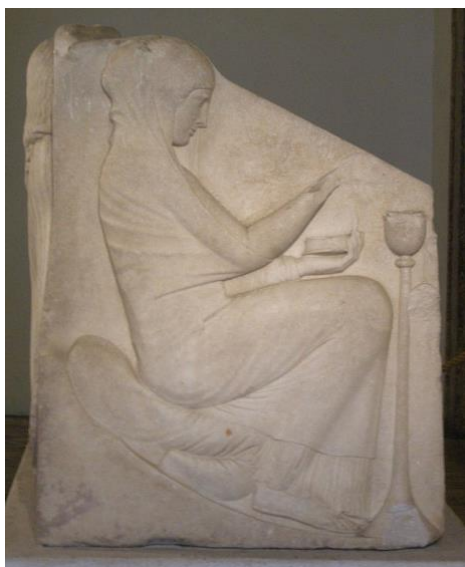


Figura 1: Lateral derecho del Trono Ludovisi (ca. 460 a.C., Magna Grecia). La mujer sostiene el incienso de un quemador (*thymiaterion*) y está cubierta hasta la cabeza, como corresponde a una *gyné*.



Figura 2: Lateral izquierdo del Trono Ludovisi (ca. 460 a.C., Magna Grecia). La mujer está completamente desnuda y toca la flauta doble (*aulós*), por lo que probablemente sea una hetaira.

El peplo, de abundante presencia en la literatura y el arte, poseía fuertes connotaciones genéricas. Este paño rectangular “se sujeta[ba] por medio de corchetes o de broches y [...] p[odía] ceñirse al cuerpo con ayuda de uno o de dos cinturones” (SAUVAGEOT Y MENARD, 2007: 51) (véase Fig. 3). El uso del doble cinturón, sumamente antiguo, se registra ya en los monumentos del período arcaico: el primero sujetaba el vestido alrededor del talle, mientras que el segundo producía un pliegue de tela, llamado *apóptygma*, que acortaba el paño e impedía que tocara el suelo. En palabras de DAVIES y LLEWELLYN-JONES, luego del período arcaico el peplo dejó de ser un vestido cotidiano y, en la práctica, se volvió principalmente un atuendo ritual, importante en las

¹⁵ Aunque las representaciones de las cortesanas desnudas o vestidas con transparencias son altamente frecuentes en la cerámica y la escultura, para DAVIES y LLEWELLYN-JONES es un error pensar que todas las prostitutas en la Antigüedad llevaban atuendos provocativos que las identificaban como sexualmente disponibles. Las hetairas más finas vestían paños similares a los de las esposas de los ciudadanos adinerados dentro del hogar al igual que fuera, en donde utilizaban velos. Sin embargo, las *pórnai* son representadas desnudas o semidesnudas en las calles, intentando captar clientes de paso (2017: 102).

representaciones artísticas por sus profundas asociaciones simbólicas con la tradición griega, particularmente con ideas de género: expresaba virtudes femeninas como la castidad, la fecundidad y el trabajo doméstico (2017: 52). En esta misma línea, LEE sostiene que el peplo, en tanto prenda eminentemente femenina, poseía fuertes connotaciones de protección y contención (2015: 106). Como afirmamos anteriormente, una de las tareas domésticas principales era el tejido, pues se producían las telas para los paños de los miembros del hogar. Esta tarea era llevada a cabo por las mujeres en el gineceo, espacio material y simbólico privilegiado para el tejido (véase Fig. 4). Dicho trabajo femenino estaba acompañado frecuentemente por el canto y el recitado de mitos e historias tradicionales.¹⁶



Figura 3: Cariátide del templo Erecteón, atribuida a Alcámenes (ca. 415 a.C., Atenas). Es la única de las cinco cariátides que se encuentra en el Museo Británico. La joven viste un peplo ajustado con un cinturón.



Figura 4: Aceitera (*lékythos*) de figuras negras, atribuida al pintor Amasis (ca. 550-530 a.C., Ática). La vasija ilustra a varias mujeres vestidas con peplos. Algunas tejen lana en un telar vertical mientras otras doblan las piezas de tela.

¹⁶ En palabras de CABRERA ALTIERI (2022: 16), “[m]ientras se tejía se contaban historias y mitos, y se aprendían traiciones [sic.] y valores, que fundaban la mentalidad de la sociedad griega. En ese mundo, el tejido, su hacer, sus herramientas, sus insumos, eran una referencia para pensar el sentido de la vida humana. El trenzar de los hilos y los ritmos del telar creaban las telas con las que se hacían las vestimentas y se concebían los sentidos de las historias y de la vida humana que allí se abrigaba. Era ‘coser y cantar’ según la célebre expresión popular que coincide con la idea de que la lanzadera es ‘amiga de las canciones’”.

Siguiendo a HARLOW, podemos decir que el peplo posee vida literaria propia: en la épica y la poesía griegas, era considerado un símbolo de opulencia y de feminidad a la vez, un atuendo tejido y vestido por las heroínas de los mitos (2017: 159).¹⁷ Sin embargo, el peplo posteriormente se asoció con la muerte y el asesinato a manos de las mujeres. De hecho, según Heródoto, la caída en desuso del peplo tendría su origen en un asesinato perpetrado por esposas atenienses. Ante una brutal derrota frente a los eginetas, un solo ateniense regresa vivo a la ciudad. Las mujeres de los difuntos deciden desquitarse con el sobreviviente y lo asesinan utilizando los alfileres de sus vestidos. El suceso, que necesariamente debemos situar en el terreno del mito, es narrado por el autor en sus *Historias* (5.87.2-3):

πυθομένας δὲ τὰς γυναῖκας τῶν ἐπ' Αἴγιναν στρατευσαμένων ἀνδρῶν, δεινόν τι ποιησαμένας κεῖνον μῦνον ἐξ ἀπάντων σωθῆναι, πέριξ τὸν ἄνθρωπον τοῦτον λαβούσας καὶ κεντεύσας τῆσι περόνησι τῶν ἱματίων εἰρωτᾶν ἐκάστην αὐτέων ὄκου εἶη ὁ ἔωυτῆς ἀνὴρ. καὶ τοῦτον μὲν οὕτω διαφθαρῆναι, Ἀθηναίοισι δὲ ἔτι τοῦ πάθεος δεινότερόν τι δόξαι εἶναι τὸ τῶν γυναικῶν ἔργον. ἄλλω μὲν δὴ οὐκ ἔχειν ὅτεω ζημιώσωσι τὰς γυναῖκας, τὴν δὲ ἐσθῆτα μετέβαλον αὐτέων ἐς τὴν Ἰάδα· ἐφόρεον γὰρ δὴ πρὸ τοῦ αἰ τῶν Ἀθηναίων γυναῖκες ἐσθῆτα Δωρίδα, τῇ Κορινθίῃ παραπλησιωτάτην· μετέβαλον ὦν ἐς τὸν λίνεον κιθῶνα, ἵνα δὴ περόνησι μὴ χρέωνται.

Y cuando escucharon [esto] las esposas de los hombres que avanzaron contra Egina, enfurecidas de que aquel fuese el único vivo entre todos los demás, habiéndolo rodeado a este hombre y agujoneado con los alfileres de sus vestidos, cada una de ellas le preguntaba dónde podría estar su marido. Y ciertamente así fue este asesinado; por su parte, a los atenienses les pareció que el acto de las mujeres era incluso más terrible que su infortunio. Y al no encontrar otra manera en la que castigarlas, cambiaron el vestido de estas al jónico. Pues, en verdad, las mujeres de los atenienses solían llevar un vestido dórico, parecidísimo al corintio; lo cambiaron a la túnica de lino, de modo que no usaran alfileres.

A diferencia del peplo dórico,¹⁸ sin mangas y sujetado por alfileres, el jítón jónico se caracterizaba por ser una pieza de tela de lino más extensa, unida mediante costuras. El cerramiento del vestido a través de las costuras impediría entonces la utilización de fíbulas o alfileres, y por ello les quitaría las armas homicidas de las manos al género

¹⁷ A modo de ejemplo, en *Odisea*, Helena regala a Telémaco un peplo para su futura esposa, el cual será guardado por su madre Penélope hasta el día de su boda (15.123-127).

¹⁸ Para un estudio detallado sobre el vestido dórico, véase BATTEZZATO (1999).

femenino.¹⁹ En el pasaje, se mencionan tres términos vinculados a los atuendos: ἔσθῆς (“ropa”, “vestido”), ἱμάτιον (“himatión”) y κιθών (“jitón”).²⁰ Llama la atención que, a pesar de describir una vestimenta femenina con fíbulas o broches (περὸναι), no se menciona el término πέπλος. De acuerdo con LEE (2004: 254), mientras que el himatión y el jitón aparecen con frecuencia en diversos géneros de la literatura del siglo V a.C., el peplo solo tiene aparición –y una muy prolífica– en el drama:²¹ puede hallarse en todas las tragedias de Eurípides, en todas las de Esquilo –salvo *Prometeo encadenado*– y en *Traquinias* de Sófocles. De hecho, la simbología del peplo como arma homicida femenina también fue abordada por los tres poetas: los textiles de los que se sirven Clitemnestra (en el *Agamenón* de Esquilo), Deyanira (en *Traquinias* de Sófocles) y Medea (en *Medea* de Eurípides) para llevar la ruina a sus casas son llamados “peplos”. En los tres casos se trata no solo de mujeres sino, además, de esposas. A este respecto, HARLOW establece que, en estas historias, los atuendos son portadores físicos del veneno (Deyanira y Medea), representan la riqueza de la casa real (Clitemnestra), mientras que al mismo tiempo actúan como maldición y símbolo de *hýbris* (2017: 160). RODRÍGUEZ CIDRE sostiene, a propósito de *Medea* y de *Bacantes* de Eurípides, que “esta vestimenta [el peplo] está presentada como una artimaña” (2016: 201). Por lo expuesto, podemos afirmar que dicha simbología del atuendo predomina en el género trágico.

Como anticipamos en nuestra Introducción, el término se registra un total 11 veces en *Hécuba*, fundamentalmente aplicado a la vestimenta de personajes femeninos, con solo dos referencias a las vestimentas de personajes masculinos. Ahora bien, ¿qué injerencias podrían tener los peplos desde el punto de vista de la representación trágica? Es necesario recordar que la naturaleza de la relación que un ateniense del siglo V establecía con el teatro era profundamente diferente de la que podría establecer un ciudadano en las sociedades contemporáneas. La superposición entre los roles de espectadores y actores,²²

¹⁹ El uso de los alfileres para el flagelo, en general, y para el cegamiento, en particular, es un tópico recurrente en la literatura grecolatina, principalmente como arma femenina. En la tragedia griega, no solo lo hallamos en el cegamiento de Poliméstor a manos de las cautivas en *Hécuba* de Eurípides (vv. 1168-1171), tema que desarrollaremos más adelante, sino también en el cegamiento de Edipo con las fíbulas de Yocasta en *Edipo Rey* de Sófocles (vv. 1268-1274). En el género historiográfico, se atestigua en el pasaje citado de las *Historias* de Heródoto, pero también en la *Historia romana* de Dion Casio, donde se narra cómo Fulvia utilizó un alfiler –probablemente de su túnica– para acuchillar la lengua de Cicerón una vez decapitado (47.8.4).

²⁰ Este último se trata de un jonismo para κιθών.

²¹ La autora afirma que, de hecho, hay poca evidencia que sugiera el uso cotidiano de un atuendo llamado peplo, y tampoco se registra en fuentes epigráficas del período (LEE, 2004: 254).

²² El coro no estaba integrado por actores, sino por jóvenes ciudadanos atenienses. Además, los gastos de la preparación física y vocal, los ensayos y el vestuario corrían a cuenta del corego (*khorēgós*), un ciudadano

como también la habitual concurrencia al teatro financiada por la *pólis* –en tanto medio privilegiado para el aprendizaje (*paideía*) de la sociedad–, debieron contribuir considerablemente a la formación de una audiencia sensible a las dimensiones visuales, materiales y discursivas de la performance teatral. De acuerdo con MUELLER (2016: 2), es probable que el espectador experimentado pudiera anticipar hacia dónde se dirigía la trama de la obra a partir de las señales contenidas en el diseño artefactual de la tragedia (*i.e.*, el uso del vestuario, la utilería y la puesta en escena), como también en las sutilezas del guion, la coreografía y la música. No sería ilógico pensar entonces que Eurípides pudo haber cifrado en los atuendos femeninos de *Hécuba* una simbología susceptible de ser percibida por los incisivos ojos y oídos de su auditorio, sobre todo si tenemos en cuenta la ya mencionada teoría de que el poeta incursionó en la pintura antes de dedicarse a la composición de tragedias.²³ Si bien esta lectura se sostiene principalmente en las imágenes y metáforas pertenecientes al mundo de la pintura y la escultura, creemos poder incluir aquí los atuendos y los adornos, no solo por las abundantes referencias que hay de ellos en sus tragedias, sino también por la riqueza y la precisión de sus descripciones.

elegido por la *pólis* para desempeñar esta tarea (*chorēgia*): “Es de suponer que el corego elegiría a los miembros del coro más capacitados para asegurarse el éxito de la representación y así obtener él mismo, a su vez, una buena reputación a través de una victoria memorable en los certámenes teatrales” (ROMERO MARISCAL, 2017: 2). La *chorēgia* era uno de los tipos de liturgia (*leitourgía*) de la Atenas clásica, un servicio público obligatorio para los ciudadanos con mayor poder adquisitivo de la *pólis*. Podemos distinguir entre las liturgias civiles o agonísticas –vinculadas con las competiciones dramáticas y deportivas en el marco de celebraciones religiosas, como la *chorēgia*, la *gymnasiarkhía* y la *arrēphoría*– y las liturgias militares –que eran extraordinarias, implementadas solo ante la necesidad, como la *triērarkhía*–. Para un estudio detallado sobre la *chorēgia* como institución ateniense, véase WILSON (2000).

²³ Véase la Introducción.

2. La estructura bipartita de *Hécuba*. En busca de una simbología de los atuendos

En *Hécuba* somos testigos del sufrimiento de la esclavizada reina homónima, quien deberá padecer, luego de innumerables desgracias ocasionadas por la guerra de Troya, las muertes de sus dos hijos menores: Políxena, sacrificada por el ejército griego sobre la tumba de Aquiles, y Polidoro, asesinado a traición por el rey tracio Poliméstor. Estas dos muertes filiales son centrales para la acción, puesto que escinden la tragedia en dos partes bien definidas. La primera gira en torno al inminente sacrificio de la doncella, las inútiles súplicas de su madre y su funesto pero honorable desenlace, mientras que la segunda tiene inicio con el descubrimiento del cadáver de Polidoro, hecho que terminará por transformar el sufrimiento de Hécuba en ira y desencadenará la ejecución de su venganza –el cegamiento de Poliméstor y el asesinato de sus dos hijos en complicidad con las cautivas y Agamenón–. De esta manera, la tragedia no respetaría, en principio, la unidad de acción propuesta por Aristóteles. En su *Poética* (1451a16-19), el filósofo afirma que una trama (*mýthos*) no posee unidad por centrarse en un solo héroe, dado que a este pueden pasarle innumerables cosas y puede realizar múltiples acciones sin que constituyan una unidad.²⁴ Por ello, unas líneas más adelante (1451a31-33) establece que la trama debe ser la imitación (*mímēsis*) de una acción (*práxis*) única (*heís*) y completa (*hólē*).²⁵

Debido a su escisión en dos partes, *Hécuba* fue objeto de duras críticas, inauguradas en el siglo XIX por SCHLEGEL (1965 [1808]: 137), quien consideraba que las dos grandes acciones de la obra no tienen ninguna relación entre sí salvo por su conexión con Hécuba. Para el crítico alemán, si en la primera parte de la obra el poeta logró representar suaves y conmovedoras imágenes sobre la tierna juventud, la inocencia femenina y la dolorosa resignación a una muerte temprana, representadas en la figura de Políxena, la segunda las borra por completo con la avaricia de Poliméstor, el accionar egoísta y cobarde de Agamenón y la despiadada venganza de Hécuba. Tampoco le resulta creíble que una anciana, esclavizada y abatida por la pena, pudiera mostrar tal tranquilidad en la ejecución de su venganza ni tal elocuencia en su acusación y escarnio

²⁴ *Poet.* 1451a16-19: μῦθος δ' ἐστὶν εἰς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται ἐὰν περὶ ἕνα ἢ πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῶ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἕν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνός πολλαὶ εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις, “La trama no tiene unidad, como algunos suponen, si es sobre uno solo; pues muchas e innumerables cosas le suceden a uno, algunas de las cuales no poseen unidad. De esta manera, también las acciones de uno son muchas, de las que no resulta ninguna acción única”.

²⁵ *Poet.* 1451a31-33: χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μία μίμησις ἐνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστὶ, μᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, “Es necesario entonces que, así como en las otras artes imitativas la imitación lo es de un solo [objeto], también la trama, puesto que es la imitación de una acción, debe serlo de una [acción] única y completa”.

a Poliméstor. Por estos supuestos defectos argumentales, llegó a considerarla la peor tragedia de Eurípides.²⁶ La pregunta por la unidad de acción de *Hécuba*, por el contrario, llevó a otros autores a una interpretación de dicha dualidad como coherente. Para MITCHELL-BOYASK, la conexión de los dos eventos de la pieza a través del personaje de Hécuba no puede considerarse lábil si se tiene en cuenta el complejo enlace que las une: los aqueos sacrifican a Políxena para restituir el mancillado honor de Aquiles y calmar los vientos adversos que impiden el regreso de las naves a casa, pero los vientos propicios llegan una vez que Hécuba concreta su venganza contra Poliméstor (1993: 116). Por ello, el autor llega a la conclusión de que la venganza de Hécuba oficia como un segundo sacrificio que reemplaza al primero, fallido.²⁷ En las obras de Eurípides, sacrificio y venganza frecuentemente coinciden,²⁸ lo cual sugiere un marcado interés del poeta por las posibilidades de esta combinación.

Por otra parte, la estructura dual de la obra no se restringe a su argumento, sino que incluye también su composición. IRIGOIN (2002: 168) identifica que el *numerus versuum* de la tragedia se divide en dos partes exactamente iguales –de 456 trímetros–, y se pregunta qué implicancias podría tener esto para la acción. Paradójicamente, el autor recurre a la misma obra de Aristóteles que, en principio, sustentó la lectura de *Hécuba* como una tragedia imperfecta o defectuosa. El filósofo sostiene en la *Poética* (1455b24-29) que, en toda tragedia, existe un enlace o nudo (*déisis*) y un desenlace o aflojamiento (*lýsis*). El enlace tiene lugar desde el principio de la tragedia hasta un determinado punto que precede a un cambio (*metábasis*) –de una buena fortuna (*eutykhía*) a una mala fortuna (*atykhía*) o viceversa–, a partir del cual comienza el desenlace hasta el final.²⁹ No

²⁶ El rechazo de Schlegel y otros pensadores hacia *Hécuba* fue tan influyente que la valoración de la tragedia como malograda o deficiente primó hasta mediados del siglo XX. Como sostiene MOST (2012: 35), recién entonces volvió a ser estudiada, no solo académicamente, sino también como texto para la representación teatral, en gran parte debido a los mismos rasgos que aquellos lectores del siglo XIX despreciaron.

²⁷ En consonancia con esta lectura, el sacrificio de Políxena fracasa por múltiples razones. En primer lugar, la muchacha no es griega. Si la víctima sacrificial expía las transgresiones de su propia comunidad, la elección de Aquiles solo logra seguir propagando la violencia de la guerra, es decir, no hay efecto catártico en esta muerte. En segundo lugar, la doncella se entrega voluntariamente al cuchillo, como demanda el sacrificio, pero su deseo no beneficia a los oficiantes sino únicamente a ella misma, al evitar vivir una vida de esclavitud. El pasaje de intercambio sacrificial se ve, en este punto, desviado. En tercer lugar, la exposición de los senos por parte de Políxena, que analizaremos más adelante, contamina la pureza del ritual con la impureza de la sexualidad, aunque este no sea el propósito de la joven (MITCHELL-BOYASK, 1993: 120-121). A través de las muertes de sus hijos, la violencia asesina de los griegos es transferida a Hécuba, quien ejerce la violencia generativa que les permitirá abandonar Tracia (1993: 128).

²⁸ Medea sacrifica a sus hijos para vengarse de Jasón; Afrodita se venga de Hipólito por negarle un sacrificio; el Orestes de *Electra* se venga de Egisto mientras este realiza un sacrificio; la venganza de Dioniso sobre Penteo presenta tonos sacrificiales (MITCHELL-BOYASK, 1993: 116).

²⁹ *Poet.* 1455b24-29: ἔστι δὲ πάσης τραγωδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις, τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἢ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἢ λύσις· λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς

obstante, no se especifica en el pasaje aristotélico relación alguna entre esta división y los elementos formales de la tragedia, por lo que se deduce que el momento del cambio sería una elección del poeta. En *Hécuba*, este se produce en el v. 724, en el tercer episodio. En principio, la decisión de ubicar la transición entre el enlace y el desenlace al interior de un episodio parece inusual, pero el tragediógrafo refuerza la separación entre las partes introduciendo un elemento lírico: el *kommós* cantado por Hécuba luego de reconocer el cadáver de Polidoro (vv. 684-722). Esto significa que Eurípides no solo dividió la tragedia en sus dos partes constitutivas, ya reconocidas en el mundo clásico, sino que además igualó el número de trímetros entre ambas, en una operación que no sería percibida por los espectadores durante la representación –aunque sí percibirían el equilibrio–, pero que sin dudas sería satisfactoria para el trabajo artesanal del poeta (IRIGOIN, 2002: 169).

A esta doble duplicidad –argumental y de composición–, podemos agregar la de los personajes femeninos. Si en la primera parte de *Hécuba* las mujeres se caracterizan por la nobleza, la pasividad y la resignación, en la segunda predominará en ellas la ira, el odio y la venganza. Lejos de considerarla inverosímil, como la leyó SCHLEGEL (1965 [1808]), creemos que esta transformación psicológica de los personajes femeninos debió de ser una búsqueda concienzuda de Eurípides, para quien la duplicidad fue un aspecto constitutivo de la obra en más de un nivel. No debemos olvidar, en palabras de RODRÍGUEZ CIDRE, que el género trágico escenifica repetidamente mitos “en los que las mujeres emergen a la esfera pública, pero este poder y preeminencia ha de ser analizado en el contexto de una sociedad donde se estipulaba que lo mejor era su reclusión” (2021: 278). Estas consideraciones sobre las normas sociales que regulan las vidas y los cuerpos de las mujeres atenienses, y que la representación trágica tensiona y transgrede –sobre todo en Eurípides–, como también las sutilezas de la performance teatral habilitadas por la naturaleza del auditorio, nos permite pensar en una posible simbología de los atuendos en la obra. Creemos que la dualidad argumental de *Hécuba*, irradiada sobre los personajes femeninos, encuentra un paralelismo simbólico en sus peplos: estos reforzarán, anticiparán y connotarán la transformación psicológica de las mujeres entre la primera y la segunda parte de la tragedia.

μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν, λύσις δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους, “Existe en cada tragedia, por una parte, un enlace y, por otra, un desenlace. Los acontecimientos externos [a la acción] y algunos de los internos generalmente son el enlace, mientras que el resto es el desenlace; digo que el enlace es desde el principio hasta esa parte que es la más extrema, a partir de la cual se produce el cambio hacia una buena fortuna o hacia una mala, y el desenlace es desde el principio del cambio hasta el final”.

3. Los atuendos femeninos en *Hécuba* de Eurípides

*But who, O who, had seen the mobled queen [...]
Run barefoot up and down, threatening the flames
With bisson rheum, a clout upon that head
Where late the diadem stood, and for a robe,
About her lank and all o'erteemed loins,
A blanket, in the alarm of fear caught up.*

William SHAKESPEARE, *Hamlet* (1603)

La tela, como afirma PERKINS GILMAN, es un tejido social: mientras más tiempo pasamos en soledad, menos pensamos en ella; sin embargo, esta lógica se invierte a medida que nos integramos y mezclamos en la sociedad (2002: 3). La autora sostiene que, por su maleabilidad y variedad, esta se volvió un medio de expresión mayor que nuestra propia piel. Para mostrar emoción, lo único que la epidermis puede hacer es sonrojarse, palidecer o contraerse para que el cabello se erice, pero los atuendos permiten expresar toda una gama de emociones que va desde la vanidad personal hasta la pertenencia a una determinada clase (2002: 4). A esta caracterización podríamos agregar que los atuendos –o la ausencia de ellos– pueden expresar circunstancias y estados que, a la vez, reflejan y simbolizan intrincadas emociones. El potencial simbólico de las prendas adquiere especial centralidad en la performance teatral, en tanto es percibido por los espectadores a través de sus ojos y oídos. Así, existen personajes (originalmente) teatrales reconocidos y definidos fundamental o exclusivamente por sus atuendos o sus adornos. Este es el caso de Hécuba. Casi todas sus representaciones –plásticas, teatrales, cinematográficas– convergen en un aspecto: luego de la conquista de Ilión, toda su desdicha y su sufrimiento se materializan en los harapos que viste. La vestimenta de la anciana refuerza su transformación de la reina madre que lo tuvo todo a la miserable esclava que no posee nada. La figura de Hécuba funciona como uno de los epítomes femeninos de la caída de Ilión, pues, en definitiva, todas las cautivas troyanas son Hécubas.

Las representaciones de Hécuba y las cautivas troyanas vestidas con harapos son numerosas y se registran desde la Antigüedad hasta la Edad Contemporánea, en diferentes obras, lenguajes y soportes. En *Troyanas* de Eurípides (vv. 494-497), Hécuba se refiere de manera directa a su andrajoso vestido, indigno para quien una vez fue reina.³⁰ En *Hamlet* de William Shakespeare, el príncipe dinamarqués exige a los actores que

³⁰ Véase el subapartado 3.3.

arribaron a la corte relatar la tragedia de Hécuba.³¹ La declamación se centra en el estado miserable de la reina, enlutada, descalza y vestida con harapos —símbolos materiales de su decadencia—, a la que se caracteriza como *the mobled queen* (“la reina velada”).³² Es altamente sugerente que el dramaturgo haya decidido que la fascinación por la historia de Hécuba aparezca en boca de Hamlet, el personaje shakespeareano con la mayor preocupación autoconsciente por el arte dramático, poseedor de un lugar privilegiado como comentarista trágico (POLLARD, 2012: 1060)—, y que la fuerza expresiva de la caída de Hécuba se concentre en su atuendo. En *The Trojan Women*, adaptación cinematográfica de *Troyanas* de Eurípides dirigida por el greco-chipriota Michael Cacoyannis (1971), el personaje de Hécuba, interpretado por Katherine Hepburn, lleva, al igual que las demás cautivas, un oscuro atuendo andrajoso con un velo que solo permite ver su rostro, símbolo de su luto y de su esclavitud (véase Fig. 5). La gran excepción es la traidora Helena, interpretada por Irene Papas, quien aparece maquillada y vestida con una lujosa túnica a rayas, bordada con adornos en azul y dorado.



Figura 5: Fotograma de *The Trojan Women* (dir. Michael Cacoyannis, 1971). Hécuba (Katherine Hepburn) y las cautivas troyanas.

Estos son solo algunos de los innumerables ejemplos de la literatura antigua, la moderna y el cine que dan cuenta del fuerte simbolismo de las vestimentas en la representación de las mujeres troyanas. Evidentemente, la atención sobre los atuendos de estos desdichados personajes femeninos, inaugurada por Eurípides en la Atenas del siglo

³¹ *Hamlet*, 2.2.414, 426-428. De acuerdo con POLLARD, el personaje de Hécuba se convirtió en un ícono de la tragedia tempranamente en la Edad Moderna. De hecho, *Hécuba* de Eurípides fue la primera tragedia traducida al latín por Erasmo —publicada en 1506, junto con *Ifigenia en Áulide*— y, por lejos, la tragedia más popular de las obras griegas impresas, traducidas y representadas en el siglo XVI inglés (2012: 1063-1064).

³² Según *The Oxford English Dictionary* (SIMPSON y WEINER, 1989: s. v. *mobled*), el adjetivo, que significa “cubierto”, “envuelto”, se registra por primera vez en esta tragedia de Shakespeare de 1603 y deriva del verbo *moble* (“cubrir o envolver la cabeza”) (cf. *muffle*).

V a.C., no pasó desapercibida por la tradición clásica, sino que, muy por el contrario, estos reaparecen insistentemente en las obras hasta nuestros días.

A continuación, nos dedicaremos al análisis filológico-textual de los pasajes de *Hécuba* para indagar nuestra hipótesis sobre el simbolismo de los peplos en la tragedia, organizado en torno a los tres personajes femeninos principales: Políxena, Hécuba y el coro de cautivas troyanas.

3.1. *Desgarrando el peplo. Políxena y la boda funesta*

En la párodo de la tragedia, el coro de cautivas troyanas advierte a Hécuba de la intención aquea de sacrificar a Políxena sobre la tumba de Aquiles en la costa tracia.³³ La inminencia del sacrificio, vaticinada por el espectro de Polidoro en los vv. 37-46 del prólogo, comienza a construirse desde este momento. A pesar de su crudeza, la prefiguración de la muerte de la virgen es estetizada por el coro mediante diferentes imágenes cromáticas (vv. 148-153):³⁴

ἦ γὰρ σε λιταὶ διακωλύσουσ'
ὄρφανὸν εἶναι παιδὸς μελέας,
ἦ δεῖ σ' ἐπιδεῖν τύμβου προπετῆ
φοινισσομένην αἵματι παρθένον
ἐκ χρυσοφόρου
δειοῆς νασμῶ μελαναυγεῖ.

Pues, o las súplicas impedirán que seas despojada de tu desdichada hija, o es necesario que veas a la doncella caída sobre la tumba, empurpurada con su sangre, fuente de oscuro brillo proveniente de su cuello portador de oro.

Se destaca en el pasaje el participio φοινισσομένη, del verbo φοινίσσω (“teñir de rojo”, “empurpurar”), denominativo de φοῖνιξ (“rojo”, “púrpura”). CHANTRAINE afirma que es frecuente la aparición del verbo en alusión a la sangre (1968: s. v. φοῖνιξ), tal como se observa aquí. Por su parte, según LIDDELL y SCOTT, el sustantivo designa,

³³ Las fuentes literarias difieren en la ubicación espacial y temporal del sacrificio. Estas divergencias probablemente respondan no solo a las variantes propias del mito, sino también a fines dramáticos. En *Hécuba*, el sacrificio se produce en la costa tracia, mientras que en *Troyanas* Eurípides lo sitúa en las ruinas de Troya, y es narrado por Andrómaca (vv. 622-623): τέθηκέ σοι παῖς πρὸς τάφῳ Πολυξένη / σφαγεῖσ' Ἀχιλλέως, δῶρον ἀψύχῳ νεκρῶ, “Tu hija Políxena ha muerto degollada sobre la tumba de Aquiles, regalo para un muerto sin vida”. También Sófocles ubica el sacrificio en Ilión, de acuerdo con uno de los pocos fragmentos conservados de su *Políxena*, en boca de Menelao (fr. 522 = Strab. 10.3.14): σὺ δ' αὖθι μίμνων που κατ' Ἰδαίαν χθόνα ποίμνας Ὀλύμπου συναγαγὼν θηηπόλει, “Y tú, permaneciendo aquí por la tierra del Ida, tras reunir un rebaño del Olimpo, ofrécelo en sacrificio”.

³⁴ Sobre la virgen sacrificada como objeto estético, véase SCODEL (1996).

además del color, el gentilicio “fenicio”, puesto que se atribuía a este pueblo el descubrimiento del tinte (1940 [1843]: s. v. φοῖνιξ). Los fenicios comercializaban las prendas de púrpura, que eran sumamente costosas, codiciadas, y por ello identificadas con la realeza. Si bien en este contexto la expresión no se aplica específicamente a un atuendo, no deja de evocar un fuerte efecto visual: el cuello degollado de la joven la teñirá de rojo, como si vistiera su sangre. Esta expresión connota simultáneamente la realeza de Políxena y su muerte sangrienta. El adorno de oro refuerza el doble sentido, pues se encuentra ubicado en el cuello, mismo lugar de donde brotará la sangre. En consonancia con esta lectura, RODRÍGUEZ CIDRE sugiere que “el metal precioso remite a su pasado aristocrático: ella es la hija de quienes fueron reyes de Troya y justamente ese pasado es decisivo para su elección como ofrenda honorífica para Aquiles” (2010: 208). Desde estos primeros versos observamos en la tragedia una notable simbología de los adornos y las imágenes visuales que los aleja de la descripción decorativa, puesto que complementan y refuerzan el carácter del personaje, como también lo harán, de acuerdo con nuestra hipótesis, los peplos.

Ya en el primer episodio, Odiseo transmite a Hécuba la decisión de los griegos.³⁵ La madre suplica por su hija y le pide a ella que haga lo mismo. Odiseo, anticipándose a la súplica de la doncella, se prepara para rechazarla. Estos gestos son advertidos por Políxena en los vv. 343-345:

ὄρῳ σ', Ὀδυσσεῦ, δεξιὰν ὑφ' εἵματος
 κρύπτοντα χεῖρα καὶ πρόσωπον ἔμπαλιν
 στρέφοντα, μή σου προσθίγω γενειάδος.

Veo, Odiseo, que escondes la mano derecha bajo el vestido y das vuelta el rostro hacia atrás, para que no te toque la barba.

Aquí aparece por única vez en la tragedia el término εἶμα (“vestido”), generalmente referido al paño exterior, para nombrar un atuendo masculino. Nótese que la mención de la túnica en este contexto grafica visual y discursivamente la inflexibilidad del itacense,

³⁵ En *Troyanas* de Séneca, el inminente sacrificio de Políxena no se explicita a las esclavas, sino que es disfrazado de una falsa boda entre la doncella y Pirro. Helena es la encargada de llevar a cabo el engaño, y las vestimentas adquieren centralidad en el discurso de la griega: *ego Pyrrhi toros / narrare falsos iubeor, ego cultus dare / habitusque Graios. arte capietur mea / meaque fraude concidet Paridis soror, / fallatur*, “Yo tengo el orden de contar la historia de los falsos tálamos de Pirro, también yo la de darle adornos y vestidos griegos. Será atrapada por mi artificio y caerá en mi trampa la hermana de Paris, ¡que sea engañada!” (vv. 864-868); *depone cultus squalidos, festos cape. / dedisce captam; deprime horrentis comas / crinemque docta patere distingui manu*, “Abandona los vestidos miserables, toma los festivos. Olvídate de haber sido cautiva; alísate los cabellos erizados y permite que tu cabellera sea adornada por una mano experta” (vv. 883-885).

ya puesta de manifiesto en su conversación con Hécuba en los vv. 218-332. No obstante, Políxena se niega a suplicar. La joven reivindica su noble pasado troyano, criada como novia de reyes, y afirma preferir la muerte a una vida de esclava, forzada a realizar serviles tareas impropias de una princesa.³⁶ Madre e hija se despiden en un lastimoso diálogo donde la última exhorta a la primera a resignarse ante la voluntad del amo y de los dioses, para luego solicitarle a Odiseo que cumpla con la disposición aquea (vv. 432-434):

κόμιζ', Ὀδυσσεῦ, μ' ἀμφιθεῖς κάρα πέπλοις
ὥς πρὶν σφαγῆναί γ' ἐκτέτηκα καρδίαν
θρήνοισι μητρὸς τήνδε τ' ἐκτήκω γόοις.

Llévame, Odiseo, tras cubrirme la cabeza con los peplos, pues antes de ser degollada, tengo derretido el corazón con los lamentos de mi madre, y a ella se lo derrito con mis llantos.

Políxena le pide al griego que cubra su cabeza con los peplos para poner fin al doloroso adiós. El vestido no solo impedirá a Hécuba ver el llanto de su hija, sino que también le impedirá a ella misma ver el sufrimiento de su madre. El cubrimiento de la cabeza o la cara con una prenda, gesto casi instintivamente asociado al llanto, posee una vasta representación en la literatura y el arte griegos (véase Fig. 6). Siguiendo a CAIRNS (2009: 46), el velado puede indicar, tanto como las lágrimas en sí, una acción demostrativa de pena y sufrimiento. De esta manera, los peplos cumplen una doble función: ocultan el llanto de Políxena a la vez que lo muestran a la audiencia. El atuendo femenino cubre y descubre, en un mismo gesto, una actitud femenina. Si consideramos, además, que el velado era un importante elemento en el ritual del matrimonio –vinculado con la experiencia emocional subjetiva de la novia en términos de *aidōs* (“pudor”, “respeto”, “vergüenza”)–,³⁷ la mención de los peplos en este contexto también podría anticipar la funesta boda con Hades.³⁸ Más allá de esta simbología del peplo en clave de pudor femenino, la voluntad de la doncella de velar su emoción, de no mostrar lo que no se debe, la aleja de una feminidad pasiva y se corresponde con la actitud heroica que asumió al aceptar el sacrificio y que terminará de consolidarse en la narración de su muerte.

³⁶ Entre las actividades serviles, rechazadas por la doncella, se menciona el tejido (v. 363): κερκίσιν τ' ἐφεστάναι, “y [me obligará] a encargarme de las lanzaderas”. La elaboración textil reaparecerá dos veces más en la tragedia vinculada a los peplos en boca del coro y de Poliméstor.

³⁷ Cf. CAIRNS (2002).

³⁸ Para un análisis más detallado de los elementos compartidos entre sacrificio y matrimonio, véase RODRÍGUEZ CIDRE (2015).



Figura 6: Busto de mármol (ca. 350 a.C., Cirene). Mujer con la mitad del rostro velado.

Es el heraldo Taltibio quien relata a Hécuba, en el segundo episodio, la muerte de Políxena. En un primer momento, los aqueos intentan sujetar a la doncella para la concreción del sacrificio. Esta, sin embargo, solicita ser liberada, afirmando que morirá voluntariamente, para no llegar al mundo de los muertos como una esclava. Agamenón se lo concede con la aprobación del ejército, y la joven se prepara para su desenlace (vv. 555-565):

οἱ δ' ὡς τάχιστ' ἤκουσαν ὑστάτην ὄπα,
μεθῆκαν, οὐπερ καὶ μέγιστον ἦν κράτος.
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·
Ἰδού, τόδ', εἰ μὲν στέρνον, ὦ νεανία,
παίειν προθυμῆ, παῖσον, εἰ δ' ὑπ' ἀυχένα
χρήζεις, πάρεστι λαιμὸς εὐτρεπῆς ὄδε.

Entonces ellos, tan pronto como escucharon la última palabra precisamente del hombre cuyo poder era máximo, la soltaron. Y cuando ella escuchó esta orden del amo, tomando los peplos, los desgarró desde la punta del tirante del hombro hasta la mitad del costado junto al ombligo, exhibió sus senos y su pecho hermosísimo, como el de una estatua, y luego de dejar caer su rodilla en la tierra pronunció el discurso más valiente de todos: “Mira: si deseas golpear mi pecho, oh joven, golpea, y si en cambio quieres en el cuello, preparada está esta garganta”.

El desgarrar de los peplos es narrado con una precisión que roza lo técnico: Políxena rasga el atuendo en diagonal, desde el punto donde el broche sujeta el vestido en el hombro (ἐξ ἄκρας ἐπωμίδος) hasta la parte media del abdomen junto al ombligo (λαγόνας ἐς μέσας παρ' ὀμφαλόν).³⁹ Esta alusión al atuendo no es menor, dado que revela la desnudez de la joven, quien expone sus senos (μαστούς) y su pecho (στέρνα) a la mirada de los griegos.⁴⁰ Aunque las representaciones artísticas del sacrificio de Políxena no son abundantes en la Antigüedad, sí es posible observar el pecho descubierto de la doncella en una de ellas, lo cual nos permite hipotetizar que no se trata de una invención exclusiva de Eurípides (véase Fig.7).



Figura 7: Detalle del Sarcófago de Políxena (fines del siglo VI a.C., Frigia helespónica). El sarcófago retrata el sacrificio de Políxena a manos del ejército aqueo. Aunque la doncella no es representada libre –como en *Hécuba*– sino sujeta por los guerreros, sí puede verse uno de sus senos al descubierto.

Teniendo en cuenta el carácter nutricional de los senos,⁴¹ RODRÍGUEZ CIDRE interpreta que “su exhibición aquí por parte de Políxena podría introducir en el cuadro

³⁹ La aparición del aoristo ἔρρηξε, del verbo ῥήγνυμι (“romper”, “rasgar”, “desgarrar”), ha llevado a algunos especialistas a considerar que el peplo de Políxena posee costuras, tal como señala BRØNS (2014: 62).

⁴⁰ Llama la atención el uso simultáneo de los términos por parte de Eurípides, debido a sus valores disímiles: el *mastós* designa “el seno materno repleto de leche, [...] pero también el muy erótico seno de la bellísima Helena”; por su parte, el *stérnon* del hombre “es uno de los lugares en que, cuando hay guerra, resulta aconsejable hundir la espada [...], pero el pecho de las mujeres suele evocarse, en cambio, como fuente de afecto, estético o sentimental” (LORAUX, 1989 [1985]: 81).

⁴¹ Para un estudio sobre la exposición de los senos en el arte clásico, véase COHEN (2004 [1997]), sobre su exposición en vinculación con la maternidad, véase BONFANTE (2004 [1997]), y sobre su exhibición en la tragedia euripídea, véase RODRÍGUEZ CIDRE (2011).

una remisión a los sangrados que la joven no habrá de efectuar en partos que su matrimonio con Hades está inhabilitando” (2010: 214). Sin embargo, a los ojos de la autora, el valor maternal no necesariamente anula la valencia erótica del pasaje. El pecho de la joven es descrito como “hermosísimo” (κάλλιστα) y se lo compara con el de una estatua (ὡς ἀγάλατος),⁴² por lo que también podría operar aquí “la misma lógica sexual que identifica la sangre vertida por las víctimas sacrificiales con la que emiten las mujeres al ser desfloradas, nueva yuxtaposición entre sacrificio y matrimonio que ha de leerse en clave de perversión ritual” (RODRÍGUEZ CIDRE, 2010: 214). Así, el peplo desgarrado –como el cuello y como el himen–, también podría reforzar la analogía entre sacrificio y matrimonio/desfloración.

Por su parte, MUÑOZ LLAMOSAS no ve un componente erótico en la exposición de los senos, como tampoco una completa transgresión del *aidós* de la doncella, exhibido en su última aparición en escena a través de su *rhêsis* y del cubrimiento de su cabeza con los pepsos. La momentánea ruptura del pudor femenino, connotada en el desnudo, se vincularía con el rechazo de la virgen a la adopción de un rol pasivo en su muerte: “lo que [ella] ofrece a Neoptólemo como alternativa de su cuello es στέρνον, forma desprovista de connotaciones eróticas y que designa la parte del cuerpo en la que el soldado recibe la herida mortal” (MUÑOZ LLAMOSAS, 2001: 77). En el mismo sentido analiza este pasaje RODRÍGUEZ CIDRE: Políxena “descoloca al oficiante del sacrificio proponiéndole como segunda opción una muerte viril en un lugar de su cuerpo que no cuenta en absoluto con esa característica, muerte que, además, en el contexto masculino conlleva la gloria” (2010: 215). Pero el hijo de Aquiles se decide por el cuello, muerte sacrificial por antonomasia, negándole a Políxena una muerte épico-viril y reubicándola en el polo de la feminidad.⁴³ Concordamos con LORAUX (1989 [1985]: 84) en que, si hay una mirada erótica del ejército aqueo sobre la joven, fielmente transmitida por el

⁴² Para un estudio sobre el vocablo ἀγάλατος en *Hécuba y Troyanas*, véase RODRÍGUEZ CIDRE (2019).

⁴³ El relato del sacrificio en *Las metamorfosis* de Ovidio comparte numerosos paralelismos con el de *Hécuba*, dado que se incluye el desnudo de Políxena y su decoroso cubrimiento con la túnica al caer muerta. No obstante, la diferencia central entre los dos radica en que el poeta romano le otorga a la doncella el anhelo final heroico, negado en la tragedia griega, a través del apuñalamiento de su pecho (13.475-480): *ipse etiam flens invitusque sacerdos / praebita coniecto rupit praecordia ferro. / Illa super terram defecto poplite labens / pertulit intrepidus ad fata novissima vultus. / Tunc quoque cura fuit partes velare tegendas, / cum caderet, castique decus servare pudoris*, “Llorando y reticente incluso el mismo sacerdote, a través su entregado pecho con el hierro lanzado. Ella sobre la tierra, al caer aflojada su rodilla, mantuvo impertérrito su rostro hasta los hados novísimos. También entonces fue su preocupación cubrir las partes que deben ser ocultadas cuando caía, y guardar el honor de su pudor casto”. Resulta interesante el uso de dos verbos distintos para describir el cubrimiento: *velo* (“cubrir”) y *tego* (“esconder”, “ocultar”), en comparación con el uso reiterado de κρύπτω (“cubrir”) en la tragedia.

mensajero, no hay en ella ninguna voluntad de erotizar su desenlace, sino únicamente de que se rinda el correspondiente homenaje a su virtud guerrera. Es por ello que su *aidōs* se ve restituido cuando, al caer degollada, cubre pudorosamente con su peplo lo que antes exhibió a la mirada de todos (vv. 568-570):

ἦ δὲ καὶ θνήσκουσ' ὅμως
πολλὴν πρόνοιαν εἶχεν εὐσχήμων πεσεῖν,
κρύπτουσ' ἅ κρύπτειν ὄμματ' ἀρσένων χρεῶν.

Y ella, sin embargo, aun muriéndose, tenía mucho cuidado de caer decorosa, cubriendo lo que debe cubrirse a la mirada de los hombres.

De esta manera, el peplo desgarrado que descubre su erótico cuerpo y su virtud viril es el mismo que le devuelve su pudor femenino. Los griegos, conmovidos, la recompensan con ofrendas para su pira funeraria, como corresponde en el ritual sacrificial (vv. 572-582):

οὐδεὶς τὸν αὐτὸν εἶχεν Ἀργείων πόνον·
ἀλλ' οἱ μὲν αὐτῶν τὴν θανοῦσαν ἐκ χερῶν
φύλλοις ἔβαλλον, οἱ δὲ πληροῦσιν πυρὰν
κορμούς φέροντες πευκίνους, ὁ δ' οὐ φέρων
πρὸς τοῦ φέροντος τοιάδ' ἤκουεν κακά·
Ἔστηκας, ὦ κάκιστε, τῇ νεάνιδι
οὐ πέπλον οὐδὲ κόσμον ἐν χεροῖν ἔχων;
οὐκ εἶ τι δώσων τῇ περισσ' εὐκαρδίῳ
ψυχὴν τ' ἀρίστη; τοιάδ' ἀμφὶ σῆς λέγων
παίδος θανοῦσης, εὐτεκνωτάτην τέ σε
πασῶν γυναικῶν δυστυχεστάτην θ' ὄρω.

Ninguno de los argivos tenía la misma tarea, sino que algunos de ellos cubrían a la muerta con hojas de sus manos, otros llenaban una pira llevando troncos de pino, y el que nada traía del que traía escuchaba reproches como estos: “¿Estás quieto, oh malvadísimo, sin traer en tus manos ni un peplo ni un adorno para la joven? ¿No vas a ofrecer algo a la extraordinariamente valiente y más noble de todos en alma?”. Al contarte tales cosas sobre tu hija muerta, te considero la de mejores hijos y la más desdichada de todas las mujeres.

El peplo y el adorno aparecen aquí como símbolos de condecoración a la virtud femenina, que debe ser reconocida.⁴⁴ Véase cómo, incluso en el tributo argivo, se le vuelve a negar

⁴⁴ En *Trojanas* de Séneca, al tomar conocimiento del sacrificio, Polixena acepta felizmente las vestimentas y los adornos antes ofrecidos por Helena para la falsa boda con Pirro (vv. 945-948): *Vide ut animus ingens laetus audierit necem. / cultus decoros regiae vestis petit / et admoveri crinibus patitur manum. / mortem putabat illud, hoc thalamos putat*, “¡Mira cómo esa gran alma ha oído alegre su ejecución! Pide los hermosos ornatos de la vestimenta real y permite que se ponga mano en sus cabellos. Aquello le parecía la muerte, esto le parecen lechos nupciales”. Aunque en principio el gesto de la doncella muestra su estoicismo ante aquel destino –considerado más dichoso que la boda con el enemigo griego–, también podemos leer

a la virgen el estatus masculino que pretendió adquirir en su muerte.⁴⁵ Si la joven cubrió como pudo su cuerpo con el peplo desgarrado, símbolo material de su transgresión, el segundo peplo y el adorno terminan de enterrar cualquier vestigio de erotismo y de virilidad. Políxena muere como mujer valiente, pero como mujer al fin, y así debe ser alabada. Como en todas las muertes trágicas, el suceso se relata en boca de un personaje y no en la escena. Si por un momento Eurípides se permitió erotizar a Políxena a través de la mirada aquea en la narración del mensajero –y de la escucha ateniense en la representación–, el relato debe finalizar con el honor que merece una muerte virtuosa. En los pasajes analizados, observamos que los peplos, junto a los adornos, simbolizan y refuerzan el carácter noble, valiente, pero también pudoroso de Políxena. Y si en algún punto los peplos develan su transgresión, viril o erótica, serán también ellos los que restituyan su pudor femenino.

3.2. *Potros en un peplo azafranado. Cautivas troyanas y bordados imaginarios*

El contexto espacial de *Hécuba* es la costa tracia, un entretiempos y un no lugar comprendido entre la caída de Ilión y el regreso de las naves griegas a su patria. Siguiendo a NAVARRO NOGUERA, existe “una tensión entre estos dos polos temporales: una catástrofe ya avenida (el asedio de Troya) y una catástrofe que aún está por llegar (el exilio)” (2022: 98-99). Es por ello que, en el primer estásimo, el canto del coro versará sobre los inciertos futuros que la esclavitud en Grecia les deparará a las mujeres. Las troyanas imaginan nuevas y desdichadas vidas en diferentes ciudades de la Hélade, tales como Delos y Atenas (vv. 455-474):

ἦ νάσων, ἀλιήρει
κώπα πεμπομένην τάλαι-
ναν, οἰκτρὰν βιοτὰν ἔχουσιν οἴκοις,
ἔνθα πρωτόγονός τε φοῖ-
νιξ δάφνα θ' ἱεροῦς ἀνέ-
σχε πτόρθους Λατοῖ φίλα ὦ-

en la escena una autocondecoración de la víctima, sobre todo si tenemos en cuenta la ausencia de un reconocimiento a su virtud por parte de los soldados helenos, como sí sucede en *Hécuba* de Eurípides (vv. 572-582).

⁴⁵ El cubrimiento del cuerpo de Políxena con los peplos es recurrente en Eurípides. Mientras que en *Hécuba* la doncella se cubre a sí misma al caer muerta y luego se sugiere su (re)cubrimiento a modo de tributo por los soldados aqueos, en *Troyanas* es Andrómaca quien cubre el cuerpo de su hermana con los peplos (vv. 626-627): εἰδὸν νιν ἀυτὴ, κάποβᾶσα τῶνδ' ὄχων / ἔκρουσα πέπλοις κάπεκοψάμην νεκρόν, “Yo misma la vi. Habiendo bajado de este carruaje, cubrí su cadáver con los peplos y golpeé mi pecho”. Nótese, además de la aparición del vocablo πέπλος, la mención del verbo κρούπτω.

δῖνος ἄγαλμα Δίας;
 σὺν Δηλιάσιν τε κού-
 ραῖσιν Ἀρτέμιδος θεᾶς
 χρυσέαν ἄμπυκα τόξα τ' εὐλογήσω;
 ἢ Παλλάδος ἐν πόλει
 τὰς καλλιδίφρους Ἀθα-
 ναίας ἐν κροκέῳ πέπλω
 ζεύξομαι ἄρα πώλους ἐν
 δαιδαλέασι ποικίλλουσ'
 ἀνθοκρόκοισι πήναις, ἢ
 Τιτάνων γενεᾶν
 τὰν Ζεὺς ἀμφιπύρῳ κοιμί-
 ζει φλογμῷ Κρονίδας;

¿O [a un puerto] de las islas, conducida, desdichada, por el remo que barre el mar, llevando una vida miserable en casa, donde la palmera primogénita y el laurel tendieron sus ramas sagradas a la amada Leto, adorno de los dolores del parto de [los hijos] de Zeus? ¿Y alabaré, junto con las doncellas delias, la diadema áurea y el arco y las flechas de la diosa Ártemis? ¿O acaso en la ciudad de Palas habré de uncir potros con hermosos carros en el peplo azafranado de Atenea, bordándolos en elaborados tejidos de colores brillantes, o el linaje de los Titanes, al que Zeus Crónida dio sueño eterno con su rayo rodeado de fuego?

Como puede observarse, los destinos se vinculan con divinidades y actividades femeninas. En cuanto a la isla de Delos, la referencia topográfica resulta particularmente curiosa. Recordemos que, según la tradición mítica, Hera impuso como castigo a Leto, fecundada por Zeus, el no tener lugar donde parir. Así, luego de una larga errancia, Leto llegó a esta isla ambulante y yerma que la acogió, a pesar de las órdenes de la Crónida, para dar a luz a Ártemis y Apolo. A este respecto, consideramos, con RODRÍGUEZ CIDRE, que “[e]s sugerente que el coro piense en Delos como posible destino en un contexto mitológico donde justamente el castigo fue un ‘no lugar’” (2019: 494). Desde la incertidumbre de las costas tracias, bárbaras, las cautivas imaginan sus vidas en otro no lugar. Se destacan también, en forma de sinécdoque, las referencias a la diadema dorada (χρυσέαν ἄμπυκα), otro adorno femenino, y al arco y flechas (τόξα) de Ártemis. La mención de la diosa es reveladora porque, aunque el mito también situaba su nacimiento en Delos, la isla era asociada fundamentalmente a Apolo.⁴⁶ El coro se enfoca en los símbolos distintivos de la divinidad femenina, caracterizada por su virginidad, al igual

⁴⁶ ROSIVACH (1975: 352) señala que, por el *Himno homérico III* (3.147 y ss.), sabemos que existía en la isla un gran festival jonio en honor a Apolo. En el marco de este, un coro de muchachas delias cantaba primero a Febo, y luego a Leto y Ártemis, deidades secundarias (3.158-159) .

que en las delias que forman parte del rito, llamadas vírgenes (κούραισιν). Esta referencia adquirirá sentido a la luz de los versos siguientes, dedicados a la diosa de la sabiduría.

A diferencia de Ártemis, la vinculación de Palas con Atenas es obvia, en tanto era su divinidad patrona. La nueva alusión al peplo refiere a un culto ateniense bien conocido por el auditorio, las Fiestas Panateneas, que tenían lugar en el verano y constituían uno de los eventos cívico-religiosos más importantes de la ciudad. Una parte de esta festividad consistía en el tejido de un peplo como ofrenda a Atenea Polias. Según HÁLAND (2004: 155), durante los festivales antiguos los dioses eran vestidos con los atuendos más hermosos o bien se les ofrendaban nuevos, por lo que el tejido del peplo se convirtió en el rito central del festival panatenaico. De acuerdo con este pasaje y otras fuentes, el peplo era tejido con hilos de brillantes colores (ἀνθοκρόκοισι πήναις), aunque predominaba el amarillo o azafrán (κροκέω), dado que este color probablemente tenía connotaciones rituales específicas (BRØNS, 2016: 171). En el peplo se bordaba una escena mitológica,⁴⁷ la Gigantomaquia, a pesar de que aquí se menciona la Titanomaquia.⁴⁸ En tanto era una actividad principalmente femenina, el armado del telar estaba a cargo de las sacerdotisas de Atenea junto con las *Arrēphóroi*,⁴⁹ niñas de entre 7 y 11 años, mientras que la producción del peplo era tarea de un grupo de *Ergastînai*, doncellas tejedoras, y todas ellas eran elegidas entre las familias aristocráticas atenienses.⁵⁰ Para ROSIVACH (1975: 357), la evidencia da cuenta de que el tejido del peplo era un acto cultural específico asociado a la virginidad, por cuanto se realizaba bajo la supervisión de doncellas y se ofrecía a una diosa virgen (véase Fig. 8).

⁴⁷ Para algunas precisiones sobre la relación entre la mujer, el tejido y la comunicación, véase el apartado 1. Para un estudio sobre el bordado y el recitado de mitos en Eurípides, véase TUCK (2009).

⁴⁸ El bordado de la Gigantomaquia en el peplo panatenaico es unánime en las fuentes, salvo por las tragedias de Eurípides. Tanto las cautivas troyanas de *Hécuba* (v. 472) como Ifigenia en *Ifigenia entre los tauros* (v. 224) evocan, en su lugar, la Titanomaquia. Esta confusión de los personajes femeninos funciona como marcador de su alienación y aislamiento: en el caso de las troyanas, por ser extranjeras que desconocen los cultos griegos, y en el de Ifigenia, por haber sido arrancada de sus orígenes griegos largo tiempo atrás (STAMATOPOULOU, 2012: 79-80).

⁴⁹ No hay consenso en cuanto a la etimología del primer término del compuesto, cuyo segundo término es el sufijo -φόρος (“portador”, “que lleva”). Sobre estas sacerdotisas, en su *Descripción de Grecia* (1.27.3) Pausanias afirma que las *Arrēphóroi* eran dos y residían cerca del templo de Atenea Polias. Durante el festival panatenaico, realizaban un misterio durante la noche: ubicaban sobre su cabeza lo que la sacerdotisa de Atenea les daba para llevar, pero ninguna conocía su contenido (cf. Fig. 8). Luego, descendían por una bajada subterránea natural alrededor del recinto de Afrodita en los jardines; allí dejaban lo que llevaban y, a su vez, recogían otro objeto cubierto que traían de vuelta.

⁵⁰ Para un estudio integral sobre Atenea y el peplo panatenaico, véase MANSFIELD (1985), y para un estudio sobre los elementos simbólicos en el culto a Atenea, véase LUYSTER (1965).



Figura 8: Άνφορα de figuras negras, atribuida al pintor de Princeton (ca. 550-540 a.C., Ática). La vasija retrata numerosos aspectos del ritual panatenaico. En el centro se encuentra la estatua de Atenea Polias frente a su altar. La figura del flautista a la izquierda probablemente represente las competencias musicales que se realizaban en los Juegos Panateneos. A la derecha, se observa una doncella con un objeto en la cabeza: algunos hipotetizan que se trata del peplo panatenaico, el cual será desplegado y colocado sobre la estatua de la diosa como parte del ritual.

La referencia al peplo de Palas en boca de las cautivas troyanas evoca, además, un canto de *Ilíada*. Por consejo de Heleno, Héctor pide a Hécuba y a las ancianas troyanas que ofrenden a Atenea el manto más grande y bello, para que la diosa se compadezca de ellos y los libere del enemigo aqueo (6.286-296):

ὥς ἔφαθ', ἥ δὲ μολοῦσα ποτὶ μέγαρ' ἀμφιπόλοισι
κέκλετο· ταὶ δ' ἄρ' ἀόλλισσαν κατὰ ἄστυ γεραιάς.
αὐτὴ δ' ἐς θάλαμον κατεβήσετο κηρώντα,
ἐνθ' ἔσαν οἱ πέπλοι παμποίκιλα ἔργα γυναικῶν
Σιδονίων, τὰς αὐτὸς Ἀλέξανδρος θεοειδῆς
ἤγαγε Σιδονίηθεν ἐπιπλῶς εὐρέα πόντον,
τὴν ὁδὸν ἦν Ἑλένην περ' ἀνήγαγεν εὐπατέρειαν·
τῶν ἐν' ἀειραμένη Ἑκάβη φέρε δῶρον Ἀθήνη,
ὃς κάλλιστος ἔην ποικίλμασιν ἠδὲ μέγιστος,
ἀστὴρ δ' ὥς ἀπέλαμπεν· ἔκειτο δὲ νείατος ἄλλων.
βῆ δ' ἰέναι, πολλαὶ δὲ μετεσσεύοντο γεραιαί.

Así habló [Héctor], y ella, luego de volver al palacio, mandó llamar a sus criadas; entonces estas congregaron a las ancianas por la ciudad. Mientras tanto, ella misma bajó al fragante tálamo donde estaban sus peplos, obras ricamente bordadas por mujeres sidonias que el propio Alejandro, parecido a un dios, trajo de Sidón luego de surcar el ancho ponto, en el viaje en el que trajo a Helena, hija de noble padre; habiendo tomado uno de ellos, Hécuba presentó como regalo a Atenea el que era más hermoso por sus bordados y el más grande, brillaba como una estrella y estaba guardado debajo de todos los otros. Entonces echó a andar, y muchas ancianas marchaban junto a ella.

El hermoso peplo de Sidón elegido por Hécuba, colorido y ricamente bordado, no fue suficiente para aplacar la ira de la divinidad.⁵¹ De la misma manera, las cautivas de *Hécuba*, probablemente de forma irónica, se imaginan rindiendo culto a una diosa responsable de la destrucción de Ilión, en un rito del que jamás podrían formar parte siendo esclavas y extranjeras, pues estaba reservado a jóvenes vírgenes, aristocráticas y atenienses.

Las referencias a Ártemis y Atenea, dos diosas vírgenes del panteón griego, como también las alabanzas en honor a la primera y el bordado del peplo panatenaico como ofrenda a la segunda –ritos que requerían de la virginidad de sus practicantes–, remiten al sacrificio de Políxena. Retomando los postulados de ROSIVACH (1975: 357-358), Eurípides parece sugerir como condición posible del futuro de las troyanas, si no la virginidad –dado que son viudas–, por lo menos un acercamiento a ese estado a través de la abstinencia sexual. De la misma forma en que la hija de Príamo muere virgen, el coro imagina vidas virginales donde los hombres no tienen lugar, a pesar de que saben que serán distribuidas entre los guerreros aqueos. Existe, sin embargo, una diferencia central entre el desenlace de la doncella y el futuro imaginado por las troyanas, que también vemos representada en los peplos. Políxena, en una actitud viril y activa, rasga su peplo, prefiriendo la muerte a una vida de esclavitud. En cambio, las cautivas son víctimas pasivas de su destino que se resignan a llevar una vida miserable en cualquier región griega, elaborando un peplo para una diosa adversa. Esta oposición entre desgarrar –del peplo por parte de Políxena– y tejido –del peplo de Atenea por parte de las cautivas– simboliza, a través de los atuendos, la psicología antagónica de ambos personajes respecto

⁵¹ KARANIKA (2001: 285-286) sugiere que la súplica de Hécuba y las ancianas en *Ilíada* falla porque el peplo presentado a la diosa no fue manufacturado por las mujeres troyanas. La elección de una obra sidonia sería entonces un paso en falso contra Atenea en su cualidad de *Ergánē*, protectora de los artesanos, y, por consiguiente, un desconocimiento de su estatus de divinidad militar. Por su parte, STAMATOPOULOU (2012: 76) afirma que, en tanto deidad protectora de los aqueos, difícilmente una súplica troyana podría haber sido exitosa, pero, además, un peplo vinculado con Paris y el rapto de Helena jamás podría complacerla. Recordemos que Paris eligió a Afrodita y no a Atenea en el famoso certamen entre las diosas.

de sus destinos: la valentía y la nobleza de la princesa y la sumisión y resignación de las cautivas.

Unos versos más adelante, frente a la destrucción de Troya, Europa es definida por el coro como un “tálamo de Hades” (Αἶδα θαλάμους, v. 483), una muerte en vida. Aunque el futuro sea funesto, hay una perspectiva de futuro, y, por lo tanto, una preferencia de la vida sobre la muerte, actitud opuesta, una vez más, a la adoptada por Políxena. La pasividad del coro volverá a adquirir centralidad en el tercer estásimo, donde se mencionará nuevamente el peplo (vv. 933-941):

λέχη δὲ φίλια μονόπεπλος
λιποῦσα, Δωρὶς ὡς κόρα,
σεμνὰν προσίζουσ' οὐκ
ἦνυσ' Ἄρτεμιν ἅ τλάμων·
ἄγομαι δὲ θανόντ' ἰδοῦσ' ἀκοίταν
τὸν ἐμὸν ἄλιον ἐπὶ πέλαγος,
πόλιν τ' ἀποσκοποῦσ', ἐπεὶ
νόστιμον
ναῦς ἐκίνησεν πόδα καί μ' ἀπὸ γᾶς
ᾤρισεν Ἰλιάδος.

Pues habiendo abandonado el lecho amoroso solo con el peplo, como una muchacha doria, nada conseguí, desdichada, echándome como suplicante de la venerable Ártemis. Y luego de ver a mi esposo asesinado, fui llevada sobre la inmensidad del mar, mirando mi ciudad a lo lejos, una vez que la nave puso en marcha su pie de regreso y me apartó de la tierra de Ilión.

El término μονόπεπλος, compuesto formado sobre el adjetivo μόνος (“único”, “solo”),⁵² simboliza aquí la sorpresiva caída de Troya gracias a la estratagema griega ejecutada por Odiseo en la noche, mientras los troyanos dormían. La comparación con la vestimenta de la joven doria se explica por el rechazo de Atenas, sumamente conservadora respecto de sus mujeres y atuendos, a las libertades que aquellas tenían en Esparta. Estas no solo recibían educación militar y entrenaban desnudas junto a los hombres,⁵³ sino que, además, como establece ROMERO GONZÁLEZ, en la cotidianeidad solían vestir “un simple peplo, con falda abierta a ambos lados desde la cintura hasta los pies, dejando al aire los muslos y permitiendo libertad de movimientos” (2008: 681).

⁵² De acuerdo con LEE (2004: 254), πέπλος suele aparecer en la épica y la lírica como sustantivo raíz de compuestos que funcionan como epítetos de personajes femeninos, vinculados con la feminidad y el lujo.

⁵³ Para los espartanos, “[e]sta desnudez no tenía nada de llamativo, pues era la desnudez del atleta” (MOSSÉ, 2001 [1990]: 95).

Eurípides, que las criticó por esto en más de una oportunidad,⁵⁴ análoga la situación de las desesperadas troyanas semidesnudas que huyen a refugiarse en los templos con el atletismo de una muchacha espartana (RODRÍGUEZ CIDRE, 2010: 112). Nótese la nueva alusión a Ártemis, a quien en vano las mujeres suplicaron bajo su estatua. La escena también recuerda a la inútil súplica de Casandra abrazada al Paladio en el templo de Atenea, del que fue arrastrada por Áyax Oileo.⁵⁵ A la luz de esta referencia, el tono irónico del pasaje anterior sobre los cultos a las diosas vírgenes se hace evidente. El atuendo da cuenta, además, de la extrema vulnerabilidad de las mujeres en la toma de Troya, encarnada en el único peplo que las cubre, sin poder hacer más que huir y suplicar. En una actitud signada por la pasividad, la única acción activa de la que son capaces es de mirar: a sus esposos muertos y a su ciudad destruida mientras son alejadas de ella por siempre.⁵⁶ Estos pasajes muestran una vez más cómo el carácter psicológico de los personajes femeninos se encuentra en consonancia con las referencias a los atuendos. Si el peplo de Políxena descubría una actitud valiente y viril, el peplo tejido para Atenea y el único peplo vestido durante el saqueo de Troya son sinónimos de la vulnerabilidad y la total pasividad con que las cautivas aceptan sus destinos, eligiendo, a pesar de todo, la vida por sobre la muerte.

3.3. Envuelta en sus peplos. Hécuba, la más desdichada de las madres

Como sostiene LORAUX (2004 [1990]: 17), “el género trágico dramatiza, para uso de los ciudadanos, lo esencial de las exclusiones efectuadas por la ciudad”. Una de estas exclusiones, gran amenaza para el orden cívico, es el duelo de las mujeres, presidido por el de las madres (LORAUX, 2004 [1990]: 17-18). No es casual entonces que el lamento, el *páthos* –siempre peligroso, pues su desborde es imprevisible– predomine en Hécuba durante toda la primera parte de la tragedia. Desde que el coro le comunica el inminente sacrificio de Políxena en la párodo (vv. 98-153), el sufrimiento y el llanto marcarán al

⁵⁴ En *Andrómaca*, por ejemplo, Peleo rechaza el estilo de vida de las espartanas en defensa de la heroína troyana (vv. 595-600): οὐδ' ἂν εἰ βούλοιτό τις / σώφρων γένοιτο Σπαρτιατίδων κόρη, / αἰ ξὺν νέοισιν ἐξερημοῦσαι δόμους / γυμνοῖσι μηροῖς καὶ πέπλοις ἀνεμιμένοις / δρόμους παλαίστρας τ' οὐκ ἀνασχετοῦς ἐμοῖ / κοινὰς ἔχουσι, “Ni aunque quisiera podría ser casta una muchacha de las espartanas; estas, abandonando sus casas en compañía de los jóvenes, con los muslos desnudos y los peplos sueltos tienen carreras y palestras comunes, insoportables para mí”.

⁵⁵ Poseidón hace referencia a este episodio en el prólogo de *Troyanas* (v. 70): οἶδ', ἦνίκ' Αἴας εἴλκε Κασάνδραν βίᾳ, “Lo sé, en el momento en que Áyax arrastró a Casandra por la fuerza”.

⁵⁶ Si bien son gramaticalmente activos, los participios ἰδοῦσα, de εἶδον (“ver”), y ἀποσκοποῦσα, de ἀποσκοπέω (“mirar desde una distancia”), connotan aquí acciones completamente pasivas, dado que se trata de verbos de percepción sensorial.

personaje hasta aproximadamente la mitad del tercer episodio (v. 786), cuando decide planificar y ejecutar su venganza contra Poliméstor. Sin embargo, a diferencia del coro, no hallamos en Hécuba una completa pasividad ante el destino: existe en ella la voluntad de salvar a su hija de la muerte. Es por ello que, en el primer episodio, la reina se enfrenta a Odiseo y suplica el perdón para la joven a través de una variedad de estrategias discursivas, desde proponerle como alternativa sacrificial a la adúltera Helena,⁵⁷ culpable indirecta de la muerte de Aquiles y tan bella como la virgen troyana (vv. 251-295), hasta rogarle a Políxena que también suplique por su vida (vv. 334-341). Sin embargo, el primer ardid al que apela la otrora reina es la reciprocidad. Hécuba le recuerda a Odiseo que fue ella la que le perdonó la vida cuando fue descubierto por Helena mientras espiaba, disfrazado, en Troya, y enfatiza la miserable súplica del griego, inversamente análoga a su situación actual (vv. 245-246):

{Εκ.} ἦψω δὲ γονάτων τῶν ἐμῶν ταπεινὸς ὢν;

{Οδ.} ὥστ' ἐνθανεῖν γε σοῖς πέπλοισι χειρ' ἐμήν.

{Héc.} ¿Y [recuerdas] que, entonces, humilde, tocaste mis rodillas?

{Od.} De tal modo que se entumeció mi mano en tus peplos.

El pepló tiene un lugar relevante en uno de los gestos típicos del suplicante, quien rodea con los brazos las rodillas de su destinatario para pedir piedad. Es sugestiva la aparición del infinitivo ἐνθανεῖν –de ἐνθνήσκω, literalmente “morir en”, y en sentido figurado “entumecerse”, “volverse rígido”–. Odiseo debió suplicar largamente, hasta que sus manos se entumecieron, para lograr la piedad de Hécuba. Empero, la reina aceptó la actitud de súplica al permitirle permanecer en esa posición, en contraposición a la actitud inflexible adoptada por el propio Odiseo ante Políxena; este se anticipa a la súplica girando la cabeza y escondiendo la mano dentro de su túnica (vv. 343-345).⁵⁸ La comparación entre la súplica exitosa de Odiseo, abrazado a los peplos de Hécuba, y la súplica rechazada por este utilizando la túnica, devela la inflexibilidad del griego, como también la asimetría entre los personajes: ningún acto piadoso del pasado tiene lugar

⁵⁷ La propuesta de Helena como víctima sacrificial podría anticipar, retomando las ideas de MITCHELL-BOYASK (1993: 120), la falla en el ritual del sacrificio de Políxena por no ser griega. Paradójicamente, en *Troyanas* de Séneca, la muerte de la doncella es justificada por Pirro en un paralelismo con el sacrificio de Ifigenia, quien sí era griega, dado que Agamenón en principio se rehúsa a llevarlo a cabo (vv. 246-249): *dubitatur et iam placita nunc subito improbas / Priamique natam Pelei nato ferum / mactare credis? at tuam natam parens / Helenae immolasti: solita iam et facta expeto*, “¿Se duda? ¿Y las cosas que aceptaste ahora las repuebas de pronto y consideras salvaje matar a la hija de Príamo para el hijo de Peleo? Pero a una hija tuya, su padre, la inmolaste para Helena: demandando algo ya habitual y hecho”.

⁵⁸ Véase el subapartado 3.1.

ahora, el sacrificio sucederá. Hécuba se sabe esclava, por lo que no puede actuar en contra de una disposición del amo, menos aun tratándose de un ritual. Así, el fracaso en la salvación de Políxena no puede ser respondido de otra manera que con resignación. Luego de la despedida, la reina solo atina a cubrirse con sus peplos y echarse en la tierra a llorar (vv. 484-487):

{Τα.} ποῦ τὴν ἄνασσαν δὴ ποτ' οὔσαν Ἰλίου
Ἐκάβην ἄν ἐξεύροισι, Τρωάδες κόραι;
{Χο.} αὕτη πέλας σου νῶτ' ἔχουσ' ἐπὶ χθονί,
Ταλθύβιε, κεῖται ξυγκεκλημένη πέπλοις.

{Τα.} Mujeres troyanas, ¿dónde podría encontrar a Hécuba, quien fue una vez reina indiscutible de Ilión?

{Χο.} Esta yace con la espalda sobre la tierra cerca de ti, Taltibio, envuelta en sus peplos.

Al igual que Políxena pidió ser cubierta con los peplos para ocultar el llanto, encontramos nuevamente el velado en señal de lamento y duelo, ahora por parte de su madre. Sin embargo, a diferencia de la doncella, quien solicita para sí el cubrimiento, es el coro el que aquí señala el gesto de la madre. Retomando a CAIRNS (2009: 47), la indicación escénica se inserta en el parlamento de otro personaje que comenta el gesto y llama la atención sobre las lágrimas y el lamento que este busca representar. El velado funciona entonces como indicador emocional en una performance con máscaras, en la que el llanto real del actor es imposible. El comentario del coro sobre Hécuba pone el foco en sus lágrimas, inexistentes en la representación, a la vez que el personaje intenta ocultarlas bajo los peplos.⁵⁹

La imagen de Hécuba echada en el suelo es recurrente en Eurípides, en tanto acto asociado al lamento impotente de la anciana.⁶⁰ De la misma manera, los peplos suelen

⁵⁹ CAIRNS sostiene que el velado silencioso funciona como una técnica visual altamente expresiva en el género dramático, especialmente en Eurípides (2009: 46). Este gesto puede observarse recurrentemente en el personaje de Hécuba, como, por ejemplo, en *Troyanas*. Podemos inferir, con CAIRNS (2009: 46-47), que Hécuba permanece echada y cubierta durante todo el diálogo entre Atenea y Poseidón en el prólogo de *Troyanas* (vv. 36-38): τὴν δ' ἀθλίαν τήνδ' εἴ τις εἰσορᾶν θέλει, / πάρεστιν, Ἐκάβην κειμένην πυλῶν πάρος, / δάκρυα χέουσιν πολλὰ καὶ πολλῶν ὕπερ, “Y si alguien desea ver a la desdichada Hécuba, aquí está, echada ante las puertas, derramando abundantes lágrimas y por muchas razones”.

⁶⁰ Al igual que en *Hécuba*, la imagen de la reina desmayada ante la revelación de la muerte de Políxena es señalada por el coro de *Troyanas* (vv. 462-465): Ἐκάβης γεραϊᾶς φύλακες, οὐ δεδόρατε / δέσποιναν ὡς ἀναυδος ἐκτάδην πίτνει; / οὐκ ἀντιλήψεσθ'; ἢ μεθήσεται, ὦ κακαί, / γραιῶν πεσοῦσαν; αἶρετ' εἰς ὀρθὸν δέμας, “Protectoras de la anciana Hécuba, ¿no han visto que su señora se desploma sin habla fuera de sí? ¿No irán a sostenerla? ¿Dejarán caer, oh malvadas, a una anciana abatida? ¿Levanten su cuerpo rectamente!”.

presentarse como símbolos materiales de su desdicha, como podemos leer en el siguiente pasaje de *Troyanas*, en el que Hécuba alude a su futuro como esclava (vv. 494-497):

[...] κὰν πέδῳ κοίτας ἔχειν
ῥυσοῖσι νώτοις, βασιλικῶν ἐκ δεμνίων,
τρυχηρὰ περὶ τρυχηρὸν εἰμένην χροά
πέπλων λακίσματ', ἀδόκιμ' ὀλβίοις ἔχειν.

[...] y tal vez [me obligarán a] tener camas en el piso para mi arrugada espalda, proveniente de lechos reales, y [a] tener, echada, los harapos andrajosos de los peplos sobre mi andrajosa piel, deshonrosos para los prósperos.

Se observa entonces que la acción de yacer en el suelo y las alusiones a los peplos como símbolos de desdicha y esclavitud signan al personaje en más de una obra eurípidea. Sin embargo, a diferencia de *Troyanas*, el lamento y la resignación de la anciana que los peplos connotan en la primera parte de *Hécuba* se transformarán en cólera y sed de venganza en la segunda parte, contagiando también a las pasivas cautivas troyanas, a partir del descubrimiento del cadáver mutilado de Polidoro.

3.4. *Puñales en los peplos. De cautivas que lloran a perras que matan*

En el tercer episodio, Agamenón arriba a las tiendas de las troyanas, extrañado de que Hécuba no se haya ocupado del sepulcro de Políxena. Allí encuentra a esta y a las cautivas rodeando el cadáver de Polidoro (vv. 733-735):

ἔα· τίς ἄνδρα τόνδ' ἐπὶ σκηναῖς ὄρω
θανόντα Τρώων; οὐ γὰρ Ἀργεῖον πέπλοι
δέμας περιπτύσσοντες ἀγγέλλουσί μοι.

¡Ea! ¿A qué hombre de los troyanos veo aquí muerto junto a las tiendas? Pues que no es argivo me lo anuncian los peplos que envuelven su cuerpo.

Como anticipamos en la Introducción, este es uno de los dos contextos de aparición del vocablo en alusión a la vestimenta de un personaje masculino,⁶¹ pues de por sí el uso del sustantivo para designar la túnica masculina es mucho menos frecuente (LIDDELL y SCOTT, 1940 [1843]: s. v. πέπλος). No obstante, como establece LORAUX en su análisis sobre *Heracles* de Eurípides, el peplo es un atuendo de mujer, pero a veces también es un atuendo bárbaro: para un griego, no habría contradicción alguna en este punto (1990: 34).

⁶¹ La segunda aparición del vocablo en referencia a una vestimenta masculina –la túnica de Poliméstor– se produce en v. 1154, que analizaremos luego.

Esta referencia al vestido de Polidoro parece contradictoria, pues el personaje de la criada troyana antes había afirmado que el cadáver estaba desnudo (σῶμα γυμνωθὲν νεκροῦ, v. 679). SEGAL (1990: 311) hipotetiza que los peplos identificados por Agamenón bien podrían ser los retazos de la túnica que el cuerpo mutilado del joven todavía conserva, o bien nuevos peplos que las cautivas lanzaron sobre el cadáver para cubrirlo, gesto natural ante la horrorosa escena. De cualquier manera, la referencia funciona como indicación dramática, para que Agamenón pueda reconocer instantáneamente al difunto como extranjero. Asimismo, tanto el peplo como la alusión al desnudo habilitan un punto de comparación con la muerte de Políxena: ambos mueren desnudos y son cubiertos luego de morir –la doncella primero se cubre a sí misma y luego es cubierta por los argivos; Polidoro podría haber sido cubierto por las troyanas–. Sin embargo, como hemos visto, el cuerpo desnudo de Políxena representa su nobleza en el marco de un ritual, mientras que el cuerpo desnudo de Polidoro connota que se le ha arrebatado la posibilidad de una muerte digna, en un contexto que viola los principios de la *xenia* y constituye un crimen a las leyes de los dioses y de los hombres, las de la hospitalidad.⁶² En este sentido, afirmamos con SEGAL (1990: 312) que el atuendo es tanto el cubrimiento que puede ocultar la verdadera esencia bajo sus pliegues como la señal de una dignidad abruptamente arrebatada por la violencia.

La transgresión implicada en el asesinato de Polidoro, ausente en el sacrificio de la virgen, es la que produce el punto de inflexión en Hécuba y despierta en ella la sed de venganza. Primero le pide a Agamenón que castigue a Poliméstor (vv. 786-845). Aunque él rechaza convertirse en su vengador directo, lo cual sería cuestionable ante la mirada del ejército griego, deja entrever su complicidad y aprobación del castigo. Así, Hécuba recurre a las únicas que comprenden su dolor, sus compatriotas troyanas: “sólo pedirá

⁶² Desde la onomástica, Políxena, Polidoro y Poliméstor integran una tríada de nombres parlantes simbólicamente rica para la acción en *Hécuba*. Los tres sustantivos son compuestos cuyo primer término es πολὺς (“mucho”). Πολυξένη (πολύς + ξένος, “huésped”) es “la visitada por muchos huéspedes”, y de hecho el compuesto se registra como adjetivo con este mismo significado (LIDDELL y SCOTT, 1940 [1843]: s. v. πολύξενος). Πολύδωρος (πολύς + δῶρον, “don”, “regalo”) es “el de muchos regalos”, que también se halla como adjetivo (LIDDELL y SCOTT, 1940 [1843]: s. v. πολύδωρος). Por su parte, Πολυμήστωρ (πολύς + μήστωρ, “consejero”, “maquinador”, derivado este último del verbo μῆδομαι (“tramar”, “maquinar”, en sentido negativo) es “el de muchas maquinaciones”. La princesa afirma que los reyes se disputaban su mano (Eur. *Hec.* 351-353), a partir de lo cual se infiere que visitaban Troya en calidad de huéspedes, paradójico respecto de su desenlace como novia funesta de Hades. En el caso de Polidoro, no debemos olvidar que el establecimiento de la *xenia* implicaba el intercambio ritual de regalos (δῶρα), traicionada por la avaricia de Poliméstor a través de sus maquinaciones, las mismas que lo llevarán a la destrucción de su *oikos*. Para un estudio sobre la transgresión de la *xenia* como tema principal de *Hécuba*, véase OLLER GUZMÁN (2007).

ayuda a su venganza [*sic.*] y a la raza de las mujeres, solidaria contra los varones, al servicio de la madre” (LORAUX, 2004 [1990]: 63). MARSHALL (2001: 128) sostiene que quienes ejecutan la venganza junto a Hécuba no son las troyanas del coro, sino un grupo de criadas sin diálogo –*mutae personae*– que acompañan a la anciana desde que entró en escena en el v. 55. Más allá de esta diferenciación, ambos personajes colectivos comparten la identidad de cautivas troyanas y terminan por superponerse.⁶³ En el plan ideado por Hécuba, la misma avaricia que llevó a Poliméstor a asesinar a Polidoro será la que lo lleve a él y a su descendencia a la ruina (vv. 1012-1013):

{Έκ.} σῶσαί σε χρήμαθ' οἷς συνεξήλθον θέλω.

{Πο.} ποῦ δῆτα; πέπλων ἐντὸς ἢ κρούσασ' ἔχεις;

{Héc.} Deseo que conserves los tesoros con los que vine.

{Po.} ¿Dónde están, entonces? ¿los tienes dentro de tus peplos o los escondiste?

Hécuba busca atraer al tracio con sus dos hijos a la tienda de las esclavas, haciéndole creer que le entregará un tesoro troyano. Los peplos de la anciana, que antes ocultaban el llanto y el sufrimiento, ocultan ahora su odio y su venganza. La ambigüedad del vocablo *χρήμα* (“cosa que alguien necesita o utiliza”; de aquí, en plural, “bienes”, “tesoros”, “dinero”) anticipa lo que los peplos verdaderamente esconden: la cólera de una madre. En el engaño urdido por las troyanas reaparecerá el vocablo *πέπλος*, a propósito de su fingida hospitalidad hacia Poliméstor, tal como este se lo relata a Agamenón (vv. 1150-1156):

ἴζω δὲ κλίνης ἐν μέσῳ κάμψας γόνυ·
πολλαὶ δὲ χεῖρες, αἱ μὲν ἐξ ἀριστερᾶς,
αἱ δ' ἐνθεν, ὡς δὴ παρὰ φίλῳ, Τρώων κόραι
θάκουσ' ἔχουσαι, κερκίδ' Ἡδωνῆς χερὸς
ἦνουν, ὑπ' αὐγᾶς τούσδε λεύσσουσαι πέπλους·
ἄλλαι δὲ κάμακα Θρηκίαν θεώμεναι
γυμνὸν μ' ἔθηκαν διπτύχου στολίσματος.

Me siento en medio de un lecho, habiendo doblado la rodilla; muchas manos, algunas desde la izquierda, otras de este lado. Como junto a un amigo, las muchachas de los troyanos ocupaban las sillas, alababan la lanzadera de la mano de los edones, mirando estos peplos a la luz del sol; otras, contemplando mi lanza tracia, me dejaron desnudo de mi doble arma.

⁶³ La división entre el coro y este personaje colectivo mudo probablemente responda solo a una necesidad de la representación. Las criadas acompañan a Hécuba, la sostienen y se mueven junto a ella en la escena, mientras que el coro permanece cantando y bailando en la *orkhēstra*, su lugar natural, del que no puede salir ni moverse.

Como corresponde a un buen anfitrión, las mujeres se sientan alrededor del invitado y lo agasajan. Agudamente, MARSHALL (2001: 133-134) afirma que es posible leer ciertos tintes eróticos en la escena. El tracio afirma que las troyanas contemplan la tela de su túnica, tejida por los edones (κερκίδ' Ἡδωνῆς χειρὸς),⁶⁴ a través de la luz del sol (ὕπ' αὐγὰς τούσδε λεύσσοῦσαι πέπλους). Naturalmente, este gesto implica sostener la tela entre las manos hacia arriba, de modo que los rayos de luz permitan observar mejor los detalles de la fabricación.⁶⁵ Este dato, bastante sutil pero gráfico, nos permite inferir que el tracio no lleva la túnica puesta para este momento. Además, afirma que las mujeres lo dejaron “desnudo” (γυμνόν) de su lanza doble, una elección léxica que tampoco parece inocente. Asimismo, las troyanas son llamadas κόραι una vez más en la tragedia, vocablo que remite a la virginidad pero que puede comportar connotaciones eróticas. También se registra una cierta ambigüedad cuando el tracio establece que aquella reunión era como estar “junto a un amigo” (ὥς δὴ παρὰ φίλω), sobre todo si tenemos en cuenta la polisemia del sustantivo φίλος (“amigo”, “amado”, “ser querido”).⁶⁶ Hallamos aquí la otra mención del término πέπλος referida al atuendo de un personaje masculino, pero directamente vinculado con las acciones y las miradas de los personajes femeninos. A pesar de que Poliméstor es el poseedor del peplo, la mirada masculina se deposita, una vez más, sobre las mujeres. En palabras de MARSHALL (2001: 133), por alguna razón, todos aquellos que sufren violencia en esta obra visten peplos. Nosotros podríamos agregar que también visten peplos quienes ejercen la violencia, como veremos a continuación.

La venganza de Hécuba y las troyanas, contenida simbólicamente en los peplos bajo la promesa engañosa del tesoro, emergerá literalmente desde dentro de ellos en forma de puñales. Así lo relata también Poliméstor, ciego y huérfano de hijos, a Agamenón (vv. 1160-1164):

κᾶτ' ἐκ γαληνῶν –πῶς δοκεῖς;– προσφθεγμάτων
 εὐθὺς λαβοῦσαι φάσγαν' ἐκ πέπλων ποθὲν

⁶⁴ Pueblo tracio que habitaba principalmente en el sur de la región, entre los ríos Nesto y Estrimón, aunque también se ubicaron hacia el oeste del Estrimón, por lo menos hasta el río Axio.

⁶⁵ En un artículo sobre la ambigüedad de los textiles griegos, JENKINS (1985: 115) afirma que la aparentemente saludable tarea del tejido y el interés femenino por este arte bien pueden volverse la fachada para un acto malvado. En este sentido, HÁLAND (2004: 170) establece que el discurso femenino a través del tejido se conecta tanto con una forma femenina de ocuparse de los asuntos como con la astucia femenina.

⁶⁶ Para un estudio pormenorizado acerca de las relaciones de *philia* en el mundo antiguo, véase KONSTAN (1996; 1997).

κεντοῦσι παῖδας, αἱ δὲ πολεμίων δίκην
ξυναρπάσασαι τὰς ἐμὰς εἶχον χέρας
καὶ κῶλα.

Y luego de sus saludos gentiles –¿cómo crees?–, sacando de pronto los puñales de alguna parte de sus peplos, aguijonean a mis hijos; otras, apoderándose [de mí] como enemigas, sujetaban mis manos y mis piernas.

Los peplos revelan ser las verdaderas armas homicidas, y lo son en dos planos. Por un lado, desde su interior proveen a las mujeres los puñales (φάσγαννα)⁶⁷ que utilizan para asesinar a los dos hijos de Poliméstor.⁶⁸ Sin embargo, también constituyen un arma en sí mismos, puesto que les proporcionan las fíbulas, elemento fundamental del atuendo, con las que cegarán al enemigo tracio (vv. 1168-1171):

τὸ λοῖσθιον δέ, πῆμα πῆματος πλέον,
ἐξειργάσαντο δεῖν· ἐμῶν γὰρ ὀμμάτων,
πόρπας λαβοῦσαι, τὰς ταλαιπώρους κόρας
κεντοῦσιν, αἰμάσσουσιν.

Y finalmente, llevaron a cabo un acto terrible, desgracia mayor que la desgracia: pues habiendo tomado sus alfileres, apuñalan las desdichadas pupilas de mis ojos, las llenan de sangre.

A través de las cautivas troyanas, Eurípides aprovecha el tópico del broche como arma homicida femenina, recurrente, como hemos mencionado, en la literatura y la historiografía.⁶⁹ A pesar de poseer las supuestas espadas, las mujeres deciden servirse de las fíbulas que sostienen sus peplos para cegar al rey traidor. YOUNG (2023: 82) sostiene que los espectadores han visto las fíbulas en los atuendos de las acompañantes de Hécuba durante toda la obra en su uso normativo, es decir, como sostenes de los peplos. Sin embargo, cuando Poliméstor reaparece en la escena con sus ojos ensangrentados y cuenta lo acaecido, la audiencia es confrontada con los resultados de un uso transgresor de los alfileres (véase Fig. 9). Mientras que en la narración del engaño predomina el léxico del

⁶⁷ El término utilizado para designar los cuchillos con los que Hécuba y las troyanas asesinan a los hijos de Poliméstor es φάσγαννον. Más allá del discutido parentesco lingüístico entre este vocablo y el verbo σφάζω –que en una de sus acepciones significa “matar en sacrificio”– (PAPE, 1843: s. v. φάσγαννον), se trata del mismo instrumento con el que se lleva a cabo el sacrificio de Políxena, por lo cual es claro que la escena tiene connotaciones rituales-sacrificiales. MITCHELL-BOYASK (1993: 129) profundiza en este paralelismo y sostiene que, al igual que Políxena, Poliméstor está de rodillas cuando es atacado, y dice haber sido desnudado de su arma –y probablemente también de su túnica, como desarrollamos *supra*–, hecho que recuerda al desnudo de Políxena previo a su muerte y al cadáver desnudo de Polidoro.

⁶⁸ Según MARSHALL (2001: 135), la conveniente disponibilidad de puñales en la tienda de las cautivas es dudosa, por lo que podría ser una exageración de Poliméstor para despertar la piedad de Agamenón.

⁶⁹ Véase la Introducción y la nota 19.

tacto, con reiteradas menciones a las manos de las mujeres, aquí deciden utilizar las fíbulas, convirtiéndose estas en una extensión material de sus cuerpos.⁷⁰

A su vez, hallamos en el cegamiento de Poliméstor otro posible paralelismo, aunque inverso, entre las cautivas troyanas y Políxena. Al usar sus alfileres como armas, podemos inferir que los peplos de las cautivas se sueltan, dejando al descubierto sus senos. De esta manera, así como la princesa exhibió valientemente su pecho desnudo para aceptar una muerte virtuosa, las vengativas troyanas dejan expuesto el pecho para cometer el acto sangriento, lo cual refuerza la lectura erótica del engaño que analizamos anteriormente.



Figura 9: Fíbula de oro para sujetar prendas de vestir (siglo VI a.C., Este griego). La agudeza y longitud del alfiler demuestran su potencial uso como arma.

Con la concreción de la venganza, las troyanas se desprenden de los rasgos que las definían en la primera parte de la tragedia: la resignación en Hécuba y la pasividad en las cautivas, mediadas en ambos casos por el lamento y el dolor. Se completa entonces, por intermedio de los peplos, la metamorfosis. Las mujeres dejan de ser cautivas que lloran para convertirse en perras que matan. Así las llama Poliméstor, quien vanamente intenta perseguir a las “perras manchadas de crimen” (μυαιφόνους κύνας, v. 1173). Al adquirir con la ceguera el don de la profecía, el tracio también vaticina la metamorfosis de Hécuba en una “perra con mirada de fuego” (κύων γενήση πύρρος ἔχουσα δέργματα, v. 1265), su muerte y su descanso final en el “sepulcro de la perra infeliz,

⁷⁰ En este punto hallamos una diferencia central respecto del cegamiento de Poliméstor en *Las metamorfosis* de Ovidio. Hécuba, en complicidad con las cautivas, arranca los ojos del tracio utilizando sus dedos (13.558-564): *Spectat truculenta loquentem / falsaque iurantem tumidaque exaestuat ira / atque ita correpto captivarum agmina matrum / invocat et digitos in perfida lumina condit / expellitque genis oculos (facit ira nocentem) / immergitque manus, foedataque sanguine sonti / non lumen (neque enim superest), loca luminis haurit*, “Feroz lo mira mientras habla y jura falsamente, y se colma de henchida ira, así invoca a la multitud de matronas cautivas para que lo agarren y le hinca los dedos en su páfida mirada, le arranca los ojos de las cuencas (la ira la hace pernicioso) y sumerge su mano, y contaminada por esa sangre culpable, no su luz (pues no quedaba) sino los lugares de su luz le quita”.

señal para los navegantes” (κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ, v. 1273).⁷¹ En palabras de SEGAL (1990: 314), los atuendos revelan la transformación de una pasividad femenina total bajo el lamento aplastante y la violencia masculina, a una inesperada inventiva, energía y violencia asesina de las que antes eran víctimas.

Ahora bien, ¿cómo se explica la metamorfosis mítica de Hécuba? Una de las interpretaciones más comunes de la crítica ha sido tomarla como un emblema de la degradación y la brutalidad ocasionadas por la guerra.⁷² Sin embargo, a la luz de nuestro análisis, creemos, con DUÉ (2006: 133), que la metamorfosis también constituye un símbolo extremo de su maternidad feroz.⁷³ A este respecto, no debemos olvidar que la tragedia se encuentra completamente atravesada por los lastimosos parlamentos y cantos de los personajes, así como también por las odas corales sobre el destino de las cautivas troyanas, que seguramente debieron suscitar la compasión de los espectadores hacia las mujeres, víctimas de la guerra, y que se vuelven un elemento decisivo en la construcción de la venganza de Hécuba (DUÉ, 2006: 119). Por ello, la transformación del personaje, simbolizada en los atuendos, se produce a partir de las muertes de sus dos hijos,⁷⁴ en las

⁷¹ El promontorio de Cinosema (Κυνὸς Σῆμα, “sepulcro/símbolo/señal de la perra”) era un punto geográfico real, conocido por el auditorio ateniense, que orientaba a los marineros y les indicaba el camino. El sepulcro de Hécuba en el promontorio contrasta significativamente con los destinos de los soldados griegos, cuyas naves fueron desviadas de su camino a casa por la ira de Atenea, asistida por Poseidón (DUÉ, 2006: 133). Muchos de los guerreros perecieron y, a diferencia de Hécuba, yacen en no lugares.

⁷² Para un estudio de la transformación de Hécuba en términos de metempsicosis, véase LOZANO GARCÍA (2016).

⁷³ Ovidio en *Las metamorfosis* vincula la venganza de Hécuba con el instinto de una leona separada de su cría (13.545-552): *Qua simul exarsit, tamquam regina maneret, / ulcisci statuit poenaeque in imagine tota est, / utque furi catulo lactente orbata leaena / signaque nacta pedum sequitur, quem non videt, hostem, / sic Hecube, postquam cum luctu miscuit iram, / non oblita animorum, annorum oblita suorum, / vadit ad artificem dirae, Polymestora, caedis / conloquiumque petit*, “Tan pronto como se inflamó de esta [ira], como si permaneciera reina, planea vengarse y el castigo está en todo su pensamiento, como se enfurece una leona despojada de su cachorro lactante y sigue las pisadas halladas de los pies de aquel al que no ve, su enemigo, así Hécuba, luego de mezclar la ira con el lamento, no olvidada de su propósito, olvidada de sus años, se encamina hacia el terrible artífice del asesinato, Poliméstor, y le solicita un diálogo”. Asimismo, en *Medea* de Eurípides, la comparación de la heroína con una leona es reiterada y siempre se vincula con su maternidad. En los vv. 187-189, la Nodriz, sabiendo del abandono de Jasón a Medea, afirma que esta dirige a sus hijos “una mirada de leona recién parida” (τοκάδος δέργμα λεαίνης, v. 187); en los vv. 1339-1345, Jasón, ya enterado del crimen de sus hijos, la llamará “leona, no mujer” (λέαιναν, οὐ γυναιῖκα, v. 1342). Cabe aclarar que el león, para RODRÍGUEZ CIDRE, es “símbolo del poder, la soberanía, la luz” (1997: 228).

⁷⁴ No desconocemos, sin embargo, que la analogía con la perra no es exclusiva de Hécuba ni de los personajes femeninos –aunque ciertamente es más abundante en ellos–. El propio Odiseo es comparado con una perra por su furia y su deseo de eliminar a los pretendientes (Hom. *Od.* 20.13-16): κραδίη δέ οἱ ἔνδον ὑλάκτει. / ὥς δὲ κύων ἀμαλῆσι περὶ σκυλάκεσσι βεβῶσα / ἄνδρ’ ἀγνοήσασ’ ὑλάει μέμονέν τε μάχεσθαι, / ὥς ῥα τοῦ ἔνδον ὑλάκτει ἀγαιομένου κακὰ ἔργα, “Y su corazón ladró en el interior de él. Como ladra la perra parada sobre sus débiles cachorros al haber desconocido a un hombre y se dispone a luchar, así ladraba dentro de él, indignado ante los viles actos”. No es menor el hecho de que, en este contexto y a diferencia de Hécuba, Odiseo controla sus impulsos y se abstiene de actuar.

que los peplos también desempeñan un rol central: los peplos desgarrados de Políxena descubren su nobleza antes de su muerte, que Hécuba no pudo evitar; los peplos que cubren el cuerpo mutilado de Polidoro evidencian la transgresión de su muerte impía por violación de la *xenía*, muerte que habilita la venganza emergente de los peplos de Hécuba y de las cautivas. Así, a través de los destinos de los hijos se refuerza entonces la propia transformación de la madre, en un ciclo que se cierra con su metamorfosis en perra. De esta manera, como sostiene LORAUX, “bueno es recordar que la perra sólo es Erinia porque era, toda ella, maternidad. [...] Hécuba, en la nave que la lleva hacia Grecia, se convertirá en perra. La madre enlutada ha consumado su destino” (2004 [1990]: 63).

Reflexiones finales

El análisis léxico y textual realizado sobre *Hécuba* confirma nuestra hipótesis de que los peplos, atuendos de reiterada aparición en la obra, no desempeñan una función meramente ornamental en ella, sino que connotan, a través de una oscilación entre lo que ocultan y revelan, interesantes sentidos acerca del carácter de los personajes femeninos. El vocablo se registra un total de 11 veces en la tragedia, mayoritariamente en plural, con un total 8 menciones, y solo 3 en singular. Además, es aludido en referencia a la vestimenta de personajes femeninos en 9 oportunidades, con solo 2 referencias a la vestimenta de personajes masculinos –excepciones relativas, dado que una sirve como punto de comparación con la muerte de un personaje femenino, mientras que la segunda pone el énfasis en las acciones y miradas de un personaje femenino colectivo–; por último, los alocutores son en su mayoría personajes masculinos (Taltibio, Odiseo, Poliméstor y Agamenón), con solo 4 menciones en boca de personajes femeninos (Políxena y el coro de cautivas troyanas) (véase Tabla 1). Este análisis lingüístico sobre el vocablo en *Hécuba* nos permite deducir, por un lado, que las apariciones del término se vinculan estrechamente con los personajes femeninos de la tragedia, incluso cuando no son los portadores de los atuendos, y, por otro, que los usos en plural predominan en las escenas en donde se avecina o se presenta la muerte.⁷⁵

Referente	Menciones	Verso	Forma	Alocutor
En referencia a Políxena	3	v. 432	πέπλοις	Políxena
		v. 558	πέπλους	Taltibio
		v. 578	πέπλον	Taltibio
En referencia al coro de cautivas troyanas	2	v. 468	πέπλω	Coro
		v. 933	μονόπεπλος	Coro
En referencia a Hécuba	3	v. 246	πέπλοισι	Odiseo
		v. 487	πέπλοις	Coro
		v. 1013	πέπλων	Poliméstor
En referencia a Polidoro	1	v. 734	πέπλοι	Agamenón
En referencia a Hécuba y las cautivas	2	v. 1154	πέπλους	Poliméstor
		v. 1161	πέπλων	Poliméstor

Tabla 1: Menciones a los peplos en *Hécuba* de Eurípides.

⁷⁵ LEE afirma que, a diferencia de la poesía arcaica donde predomina el uso del vocablo en singular, en el género trágico aparece frecuentemente en plural (2004: 262). Las apariciones del término asociadas a la muerte que observamos en *Hécuba* tampoco son exclusivas de esta tragedia de Eurípides, pues también en *Medea* el vocablo se registra en singular en un principio, pero cambia al plural en las escenas de muerte (LEE, 2004: 274).

¿Qué nos dicen, entonces, estas apariciones del término desde el punto de vista de la acción? Nuestro análisis partió de la estructura bipartita de la tragedia, con la hipótesis de que la escisión entre las partes no puede considerarse un defecto de la composición del tragediógrafo, como durante mucho tiempo fue leída. La duplicidad del argumento se construye y refuerza a través de los personajes femeninos, cuya psicología signa las dos acciones vertebradoras de la representación –el sacrificio de Políxena y el asesinato de Polidoro–, y creemos que esta misma duplicidad también se encuentra contenida en los peplos. En ellos vemos la nobleza y valentía de Políxena, la vulnerabilidad y pasividad del coro de cautivas troyanas y la resignación de Hécuba, mediadas por la pena y el lamento que priman en la primera parte de la tragedia. El asesinato impío de Polidoro a manos de Poliméstor habilita la transformación de Hécuba y de las cautivas, que pasarán de la resignación y el lamento al odio y la venganza. Esta metamorfosis de cautivas a perras está, una vez más, figurada en los peplos, que dejan de contener cuerpos violentados para empezar a ejercer una violencia que emerge de ellos.

A nuestro juicio, este estudio sobre los peplos permite echar nueva luz sobre la controvertida metamorfosis mítica de Hécuba en perra, dado que sustenta la estrecha conexión que existe entre el destino de la madre y las muertes de sus hijos. No es nuestra intención forzar aquí una lectura completamente compasiva del crimen de la anciana troyana, como tampoco creemos que haya sido ese el objetivo de Eurípides, quien fue un hombre de su tiempo. Sin embargo, el contexto histórico de la representación constituye, en nuestra lectura, un factor ineludible para comprender el mensaje de la tragedia. Atenas, profundamente convulsionada por la guerra del Peloponeso, era a la vez víctima y victimaria de un derrotero que la llevaría a la pérdida definitiva de su poderío político y económico, y de la cual nunca se recuperaría. No es casual entonces que, en *Hécuba*, la mirada del poeta se haya centrado en los destinos de los vencidos, y específicamente de las mujeres, víctimas absolutas de la brutalidad bélica, quienes terminan por abandonar su pasividad para convertirse en victimarias de una violencia que, aunque pueda comprenderse, también debe ser castigada, y que tendrá como resultado la destrucción tanto de vencedores como de vencidos. Por ello, si la degradación ante la guerra es inevitable, Hécuba, con su último aliento y nada que perder, se servirá de aquel impulso para llevar a cabo su venganza, único epílogo posible para su maternidad desdichada.

Referencias

Fuentes

- ALLEN, T. W. (Ed.) (1920) *Homer. Homeri Opera in Five Volumes*, Oxford University Press.
- BERNARDAKIS, G. N. (Ed.) (1888) “Conjugalia Praecepta”, en *Plutarch. Moralia*, vol. 1, Teubner.
- DODLEY, A. D. (Ed.) (1920) *Herodotus, with an English Translation*, Harvard University Press.
- HALL, F. W. Y GELDART, W. M. (Eds.) (1907) “Thesmoforiazusae”, en *Aristophanes. Aristophanes Comoediae*, vol. 2, Clarendon Press.
- KASSEL, R. (Ed.) (1966) *Aristotle. Aristotle's Ars Poetica*, Clarendon Press.
- KOVACS, D. (Ed.) (1995) “Andromache”, “Medea”, en *Euripides, with an English Translation*, Harvard University Press.
- LLOYD-JONES, H. (Ed.) (1996) “Polyxena”, en *Sophocles. Fragments*, Harvard University Press.
- MAGNUS, H. (Ed.) (1892) *Metamorphoses, Die Metamorphosen des P. Ovidius Naso*, F. A. Perthes.
- MURRAY, A. T. (Ed.) (1919) *The Odyssey, with an English Translation*, Harvard University Press; William Heinemann, Ltd.
- MURRAY, G. (Ed.) (1902) “Hecuba”, en *Euripides. Euripidis Fabulae*, vol. 1, Clarendon Press.
- (Ed.) (1913) “The Trojan Women”, en *Euripides. Euripidis Fabulae*, vol. 2, Clarendon Press.
- PEIPER, R. y RICHTER, G. (Eds.) (1921) “Troades”, en *L. Annaeus Seneca. Tragoediae*, Teubner.

Estudios

- ALSINA CLOTA, J. (1958) “El problema de la mujer en Eurípides”, *Helmántica*, 9(28/30), pp. 87-131.
- BARLOW, S. A. (1986) *The Imagery of Euripides. A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*, Bristol Classical Press.

- BATTEZZATO, L. (1999) "Dorian Dress in Greek Tragedy", *Illinois Classical Studies*, 24/25, pp. 343-362.
- BONFANTE, L. (2004 [1997]) "Nursing Mothers in Classical Art", en Koloski-Ostrow, A. O. y Lyons, C. L. (Eds.) *Naked Truths: women, sexuality and gender in classical art and archeology*, Routledge, pp. 174-196.
- BRØNS, C. (2014) "Representation and Realities: Fibulas and Pins in Greek and Near Eastern Iconography", en Harlow, M. y Nosch, M. L. (Eds.) *Greek and Roman Textiles and Dress: An Interdisciplinary Anthology*, Oxbow Books, pp. 60-94.
- (2016) *Gods and Garments. Textiles in Greek Sanctuaries in the 7th-1st Centuries BC*, Oxbow Books.
- CABRERA ALTIERI, D. H. (2022) "El imaginario textil: una interpretación alternativa en los estudios de la comunicación", *History of Media Studies*, 2, pp. 1-31. Disponible en: <https://doi.org/10.32376/d895a0ea.a490cc14>.
- CAIRNS, D. L. (2002) "The Meaning of the Veil in Ancient Greek Culture", en Llewellyn-Jones, L. (Ed.) *Women's Dress in the Ancient Greek World*, Classical Press of Wales, pp. 73-94.
- (2009) "Weeping and Veiling: Grief, Display and Concealment in Ancient Greek Culture", en Fögen, T. (Ed.) *Tears in the Graeco-Roman World*, Walter de Gruyter, pp. 37-57.
- CANTARELLA, E. (2013 [1981]) *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Feltrinelli.
- CHANTRAINE, P. (1968) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck.
- COHEN, B. (2004 [1997]) "Divesting the Female Breast of Clothes in Classical Sculpture", en Koloski-Ostrow, A. O. y Lyons, C. L. (Eds.) *Naked Truths: women, sexuality and gender in classical art and archeology*, Routledge, pp. 66-92.
- CORIA, M. (2014) *Medea de Eurípides: el personaje y el conflicto trágico. Lecturas filosóficas*. Tesis doctoral. Disponible en: <https://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/9251/01.%20Tesis%20Coria.pdf?sequence=3&isAllowed=y>.
- DAVIES, G. y LLEWELLYN-JONES, L. (2017) "3. The Body", "5. Gender and Sexuality", en Harlow, M. (Ed.) *A Cultural History of Dress and Fashion in Antiquity*, vol. 1, Bloomsbury, pp. 49-69; 87-104.

- DUÉ, C. (2006) “The Captive Woman’s Lament and Her Revenge in Euripides’ *Hecuba*”, en *The Captive Woman’s Lament in Greek Tragedy*, University of Texas Press, pp. 117-135.
- FERNÁNDEZ, C. N. (2017) “Hacia una poética de los objetos teatrales: el caso de la comedia de Aristófanes”, *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 8(16), pp. 117-133.
- GREGORY, J. (2005) “16. Euripidean Tragedy”, en Gregory, J. (Ed.) *A Companion to Greek Tragedy*, Blackwell Publishing, pp. 251-270.
- HÁLAND, E. J. (2004) “Athena’s Peplos: Weaving as a Core Female activity in ancient and modern Greece”, *Cosmos*, 20, pp. 155-182.
- HARLOW, M. (2017) “9. Literary Representations”, en Harlow, M. (Ed.) *A Cultural History of Dress and Fashion in Antiquity*, vol. 1, Bloomsbury, pp. 155-166.
- IRIGOIN, J. (2002) “La composition architecturale de l’*Hécube* d’Euripide”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 12, pp. 163-172.
- JENKINS, I. D. (1985) “The Ambiguity of Greek Textiles”, *Arethusa*, 18, pp. 109-132.
- KARANIKA, A. (2001) “Memories of Poetic Discourse in Athena’s Cult Practices”, en Deacy, S. y Villing, A. (Eds.) *Athena in the Classical World*, Brill, pp. 277-291.
- KONSTAN, D. (1996) “Greek Friendship”, *The American Journal of Philology*, 117(1), pp. 71-94.
- (1997) *Friendship in the Classical World*, Cambridge University Press.
- LAMARI, A. A. (2015) “Aeschylus and the Beginning of Tragic Reperformances”, *Trends in Classics*, 7(2), pp. 189-206. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/tc-2015-0012>.
- LANGNER, L. (1959) *The Importance of Wearing Clothes*, Constable Books.
- LEE, M. M. (2004) “‘Evil Wealth of Raiment’: Evil Πέπλοι in Greek Tragedy”, *The Classical Journal*, 99(3), pp. 253-279.
- (2015) *Body, Dress and Identity in Ancient Greece*, Cambridge University Press.
- LIDDELL, H. G. y SCOTT, R. (1940 [1843]) *A Greek-English Lexicon*. Revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie, Clarendon Press.
- LORAUX, N. (1989 [1985]) *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Ramón Buenaventura (Trad.), Visor.

- (1990) “1. Herakles: The Super-Male and the Feminine”, en Halperin, D. M., Winkler, J. J. y Zeitlin, F. I. (Eds.) *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in The Ancient Greek World*, Princeton University Press, pp. 21-52.
- (2004 [1990]) *Madres en duelo*, Ana Iriarte (Trad.), Abada Editores.
- LOZANO GARCÍA, C. (2016) “La *Hécuba* de Eurípides: la perra que ladraba a la libertad”, *Tycho*, 4, pp. 91-108.
- LUYSTER, R. (1965) “Symbolic elements in the Cult of Athena”, *History of Religions*, 5(1), pp. 133-163.
- MANSFIELD, J. M. (1985) *The Robe of Athena and the Panathenaic Peplos*, University of California.
- MARIÑO-CALVO, M. V. (2019) “Vestido-desnudo, femenino-masculino: formas de representación del cuerpo y del sexo en el pensamiento griego antiguo”, *Historias del Orbis Terrarium*, 22, pp. 25-46.
- MARSHALL, C. W. (2001) “The Costume of Hecuba’s Attendants”, *Acta Classica*, 44, pp. 127-136.
- MITCHELL-BOYASK, R. N. (1993) “Sacrifice and Revenge in Euripides’ *Hecuba*”, *Ramus*, 22(2), pp. 116-134.
- MOSSÉ, C. (2001 [1990]) *La mujer en la Grecia Clásica*, Celia María Sánchez (Trad.), Nerea.
- MOST, G. W. (2012) “Bifocal Reception: *Hecuba* vs. *The Trojan Women*”, *Philia & Filia*, 03(2), pp. 28-36.
- MUELLER, M. (2016) *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*, The University of Chicago Press.
- MUÑOZ LLAMOSAS, V. (2001) “La transgresión de ΑΙΔΩΣ en situaciones de máxima tensión: Ifigenia, Casandra, Clímetestra, Polixena y Helena”, *Habis*, 32, pp. 67-79.
- MURRAY, G. (1978 [1913]) *Eurípides y su tiempo*, Alfonso Reyes (Trad.), Fondo de Cultura Económica.
- NAVARRO NOGUERA, A. (2022) “El coro de troyanas en *Hécuba*: en busca del sentido de la Guerra”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 32, pp. 95-113.
- OLLER GUZMÁN, M. (2007) “Matar al huésped en la *Hécuba* de Eurípides”, *Faventia*, 29(1), pp. 59-75.

- PAPE, W. (1843) *W. Pape's Handwörterbuch der griechischen Sprache: in vier Bänden. 2, Griechisch-deutsches Handwörterbuch: Lambda - Omega*, Vieweg.
- PERKINS GILMAN, C. (2002) *The Dress of Women: A Critical Introduction to the Symbolism and Sociology of Clothing*, Greenwood Press.
- POLLARD, T. (2012) "What's Hecuba to Shakespeare?", *Renaissance Quarterly*, 65(4), pp. 1060-1093.
- POMEROY, S. B. (1990 [1987]) *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*, Ricardo Lezcano Escudero (Trad.), Akal.
- RODRIGUES DA SILVA FRANCISCATO, M. C. (2014) "Hécuba e As Troianas: ecos da guerra do Peloponeso em Eurípides", *Letras Clássicas*, 18(2), pp. 25-37.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (1997) "Formas de animalización en la *Medea* de Eurípides", *Actas de las VIII Jornadas de Estudios Clásicos, 28 al 30 de junio de 1995*, UCA, Buenos Aires, pp. 225-231.
- (2010) *Cautivas troyanas. El mundo femenino fragmentado en las tragedias de Eurípides*, Del Copista.
- (2011) "Capítulo 3. Mostrar los pechos: la tragedia eurípidea y la problemática del cuerpo en escena", en Rodríguez Cidre, E. y Buis, E. J. (Eds.) *La pólis sexuada. Normas, disturbios y transgresiones en la Grecia antigua*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 59-83.
- (2015) "Maneras rituales de matar a una doncella: Ifigenia entre las víctimas sacrificiales eurípideas", en Iriarte, A. y de Nazaré Ferreira, L. (Eds.) *Idades e género na literatura e na arte da Grécia antiga*, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 109-128.
- (2016) "El imaginario del *péplos* trágico: Medea y Dioniso como agentes de destrucción de la *pólis*", en Gastaldi, V., Fernández, C. N. y De Santis, G. (Coords.) *Imaginarios de la integración y la marginalidad en el drama ático*, Ediuns, pp. 199-241.
- (2019) "Ornamentación, esclavitud y violencia en *Hécuba y Troyanas* de Eurípides", *Actes du Groupe de Recherches sur l'Esclavage depuis l'Antiquité*, 38(1), pp. 489-500.
- (2021) "Mujer, corporalidad y monstruosidad en la tragedia eurípidea", en Pricco, A. y Maiorana, D. (Comps.) y Moro, S. M. y Martí, M. E. (Eds.) *Mujeres en la literatura grecolatina: imágenes y discursos. Homenaje al*

- Dr. Andrés Pociña, Centro de Estudios Latinos “Prof. Beatriz Rabaza”, pp. 278-300.
- ROMERO GONZÁLEZ, D. (2008) “El prototipo de mujer espartana en Plutarco”, en Nikolaidis, A. G. (Ed.) *The Unity of Plutarch’s Work. ‘Moralia’ Themes in the ‘Lives’, Features of the ‘Lives’ in the ‘Moralia’*, Walter de Gruyter, pp. 679-687.
- ROMERO MARISCAL, L. (2017) “El coro en la tragedia griega”, *II Jornadas de Teatro Clásico*, Universidad de Málaga, pp. 1-10.
- ROSIVACH, V. J. (1975) “The First Stasimon of the *Hecuba* 444ff”, *The American Journal of Philology*, 96(4), pp. 349-362.
- SAUVAGEOT, C. y MENARD, R. (2007) *Vestidos y peinados en las civilizaciones antiguas*, Jorge Iriarte Bustamente (Trad.), Quadrata.
- SCHLEGEL, A. W. (1965 [1808]) “Lecture VIII”, en *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, John Black (Trad.), AMS Press, pp. 111-121.
- SCODEL, R. (1996) “Δόμων ἄγαλμα: Virgin Sacrifice and Aesthetic Object”, *Transactions of the American Philological Association*, 126, pp. 111-128.
- SEGAL, C. (1990) “Golden Armor and Servile Robes: Heroism and Metamorphosis in *Hecuba* of Euripides”, *The American Journal of Philology*, 111(3), pp. 304-317.
- SIMPSON, J. A. y WEINER, E. S.C. (1989) *The Oxford English Dictionary*. 2nd Edition, vol. 9, Clarendon Press.
- STAMATOPOULOU, Z. (2012) “Weaving Titans for Athena: Euripides and the Panathenaic Peplos (*Hec.* 466-74 and *IT* 218-24)”, *The Classical Quarterly* 62(1), pp. 72-80.
- STEVENS, P. T. (1956) “Euripides and the Athenians”, *The Journal of Hellenic Studies*, 76, pp. 87-94.
- TUCK, A. (2009) “Stories at the Loom: Patterned Textiles and the Recitation of Myth in Euripides”, *Arethusa*, 42(2), pp. 151-159.
- VALLEJO, I. (2020 [2019]) *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*, Siruela.
- WILSON, P. (2000) *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge University Press.
- YOUNG, Y. (2023) “Pins, Pestles, and Women: A Material Approach to Female Violence in Ancient Greece”, *Greece & Rome*, 70(1), pp. 71-99.

Imágenes

FIGURA 1: Anónimo (ca. 460 a.C.) Lateral derecho del Trono Ludovisi [escultura], Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps. Autor: I, Sailko, CC BY-SA 3.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0>, vía Wikimedia Commons. Recuperada de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ludovisi_Throne_03.JPG.

FIGURA 2: Anónimo (ca. 460 a.C.) Lateral izquierdo del Trono Ludovisi [escultura], Museo nazionale romano di palazzo Altemps. Autor: Museo nazionale romano di palazzo Altemps, CC BY 2.5 <https://creativecommons.org/licenses/by/2.5>, vía Wikimedia Commons. Recuperada de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ludovisi_throne_Altemps_Inv8570_n3.jpg.

FIGURA 3: Anónimo (ca. 415 a.C.) Cariátide del Templo Erecteón [escultura], The British Museum. Autor: Joyofmuseums, CC BY-SA 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>, vía Wikimedia Commons. Recuperada de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Erechtheion_Caryatid_-_British_Museum_-_Joy_of_Museums.jpg.

FIGURA 4: Pintor de Amasis (ca. 550-530 a.C.) *Lékythos* de terracota con mujeres tejiendo lana y una mujer flanqueada por jóvenes y doncellas [cerámica], Metropolitan Museum of Art, dominio público. Recuperada de: <https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/253348>.

FIGURA 5: Michael Cacoyannis (1971) *The Trojan Women* [fotograma]. Recuperada de: <https://www.imdb.com/title/tt0067881/characters/nm0000031>.

FIGURA 6: Anónimo (ca. 350 a.C.) Busto de una mujer velada [escultura], Metropolitan Museum of Art. Autor: Mary Harrsch from Springfield, Oregon, USA, CC BY 2.0 <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>, vía Wikimedia Commons. Recuperada de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marble_head_of_a_veiled_woman_funerary_marker_Greek_late_4th_century_BCE_\(747012233\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marble_head_of_a_veiled_woman_funerary_marker_Greek_late_4th_century_BCE_(747012233).jpg).

FIGURA 7: Anónimo (siglo VI a.C.) Sarcófago de Políxena [escultura], Troya Müzesi. Autor: Dosseman, CC BY-SA 4.0 <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>, vía Wikimedia Commons. Recuperada de:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Troy_Museum_Polyxena_Sarcophagus_rhe_sacrifice_0058.jpg.

FIGURA 8: Pintor de Princeton (*ca.* 550-540 a.C.) Ánfora de cuello de terracota con forma panatenaica [cerámica], Metropolitan Museum of Art, dominio público.

Recuperada de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254774>.

FIGURA 9: Anónimo (siglo VI a.C.) Broche de oro [orfebrería], Metropolitan Museum of Art, dominio público. Recuperada de:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255582>.