

«Nadie te lo reprochará» La súplica de una madre en Homero, Estesícoro y Esquilo

Carmen Morenilla Talens

Universitat de València, Espanya

Abstract In this paper we will see how a motif, used by Homer, Stesychorus and other authors and considered an imitation of Homer, should be seen as a motif deeply rooted in the tradition used by various authors in different genres and in distant times. These are scenes in which a mother or, in her absence, a wet nurse pleads with a young man not to engage in combat because he is going to lose his life. The way they do it is particularly moving: they show the mother's breast as an evocation of motherhood. The plea is vain, the young men face their enemy: more powerful than this plea is the fear of reproach.

Keywords Homer. Stesichorus. Aeschylus. Mother. Supplication. Hecuba. Hector. Callirrhoe. Gerion. Clytemnestra. Orestes.

Índice 1 Introducción. – 2 El motivo de los senos maternos al descubierto. – 2.1 Homero y Estesícoro. – 2.2 Epitafios. – 2.3 Tragedia. – 2.4 La nodriza de Séneca. – 3 Senos descubiertos en la iconografía. – 4 El deseo de lucha. – 5 Conclusiones.



1 Introducción

La griega es una literatura altamente formalizada, característica que comparte con otras de pueblos primitivos. Los elementos que se reiteran adoptan, además, formas especiales en las fases primeras, fuertemente influidas por la oralidad con unos modos de comunicación y de transmisión muy enraizadas en el mito y en el rito. Se corre con frecuencia el riesgo de considerar una obra o un autor poco original cuando reconocemos la presencia de uno de estos elementos procedentes de la tradición anterior. En gran medida este error se comete porque no conocemos bien los procesos de creación poética de la época antigua, en especial de la época arcaica, y apenas de la clásica. Solo la comparación con otras formas literarias de otros pueblos, que sí hemos podido estudiar, nos ha permitido hacernos una idea de los procesos mentales que se debían producir.¹

Debemos, pues, tener siempre presente que el concepto actual de la originalidad y del plagio no es el de la época arcaica, cuando el autor hacía uso de un tema o motivo tradicional intentando adaptarlo a las nuevas circunstancias, al género en el que compone, al auditorio concreto que le escucha, al patrono que le ha contratado o en cuya casa actúa, a la ciudad o grupo para quien trabaja... El estudio de la reelaboración de elementos tradicionales se complica cuando aceptamos la existencia de un paradigma con respecto al cual se enjuician las obras de los autores considerados sus acólitos o imitadores. Se pasa entonces a hablar de «imitación de un pasaje» en lugar de reelaboración. Es muy frecuente en el caso de la épica con respecto a otros géneros. Sin negar esa imitación, creemos que no siempre lo es. En primer lugar, porque cada vez son más las voces que se manifiestan contra una datación temprana de los poemas homéricos y que apuntan a una «composición»² de una versión aproximada a la que nosotros conservamos más cercana, a finales del siglo VII, incluso se apunta a principios del VI.³ Desde hace tiempo voces autorizadas insisten en que los poemas homéricos son un producto de una tradición de la que también proceden otro tipo de obras y que junto

1 Cf. Gentili 1980, 17-59; 1996, capítulo «Oralidad y cultura arcaica», 19-58 (trad. de Xavier Riu de *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, 1984).

2 Por «composición» en este caso entendemos la redacción de los poemas en lo fundamental como los conocemos nosotros, con el plan y la estructura que conservamos, lo que no quiere decir que ignoremos el complejo problema de la labor editorial que realizaron los alejandrinos y de la existencia de papiros que muestran un desarrollo distinto de escenas concretas.

3 Cf. los artículos de Di Benedetto sobre la reelaboración de formulas y pasajes en la *Iliada*, posteriormente reelaborados y publicados en la monografía de 1994; la introducción de J. García Blanco y L.M. Macía Aparicio a la edición de la *Iliada* que realizan en Alma Mater, Madrid 1991; Pavese 1993, 177-86; Bañuls 1997, 63-80; Morenilla 1997a, 45-59; 1997b, 35-47; Pórtulas 2008, 451; Finkelberg 2011, 179-208; 2018, 15-38.

a esa tradición hemos conservado restos, no tan voluminosos, pero en absoluto despreciables, de autores y obras que evidencian la pertenencia a otras tradiciones emparentadas con la homérica o incluso anteriores a la homérica. Pero, a pesar de ello, en numerosos estudios se sigue hablando de modo automático de influencia de Homero, cuando en ocasiones deberíamos ver comunidad de tradiciones.

Además, hay también voces autorizadas para las cuales Estesícoro pertenece a la antigua tradición citaródica, a la tradición de épica cantada anterior a la épica hexamétrica estíquica, en la línea de lo que indican las fuentes antiguas y los hallazgos papirológicos, puesto que tanto su *Gerioneida* como su *Papirus Lille* son poemas demasiado extensos para ser considerados lírica coral.⁴

Queremos ver cómo un motivo, que es utilizado por Homero, Estesícoro y otros autores, que ha sido considerado imitación, debe ser visto como un motivo hondamente arraigado en la tradición y utilizado por diversos autores en géneros diferentes y en épocas distantes. Se trata de un motivo, mostrar el seno, que ya ha sido estudiado e interpretado en estudios con diferente orientación, incluyendo algunos que se ocupan de los mismos pasajes que vamos a abordar y con los que estamos en deuda.⁵ Nuestra intención es centrarnos en unos pasajes específicos en los que en los que una madre muestra el seno a su hijo en el contexto de una súplica que no es atendida y en los que la consecuencia de ello es que se produzca una muerte. Quisiéramos mostrar, como hemos indicado en las palabras iniciales, que, al menos en esa forma concreta, el motivo no puede ser interpretado como un préstamo de la épica homérica, aunque a ella pertenezca la primera aparición que tengamos, sino que debemos verlo como común a varias tradiciones.

⁴ Cf. West 1971, 302-14; Morenilla, Bañuls 1991, 49-66; Morenilla 1995, 589-605 y 1996, 203-18. En el mismo sentido apuntan las investigaciones sobre el origen del hexámetro dactílico; cf. Gentili 1977, 7-37 y diversos trabajos de Fernández Delgado, en especial 1982, 151-73 y más recientemente Schoubben 2017-18. Para una discusión de la bibliografía reciente sobre el encuadre de Estesícoro en un género literario, cf. Pòrtulas 2008, 444-53; Ercoles 2012, 1-22; Gil de Carvalho 2017, 12-19.

⁵ No es nuestra intención hacer un repaso exhaustivo a la bibliografía existente sobre el tema, sino que remitimos a aquella que nos ha sido de más ayuda o bien que aborda el tema desde otra perspectiva que puede ser de interés. Es el caso de Rodríguez Cidre 2011, 59-83 y de la Dissertation de Martin 2015, que lo aborda en pasajes de Homero en los que su uso tiene finalidades distintas, incluyendo su relación con la muerte, aspecto que había sido tratado por Alexiou 1974 (sobre el gesto del ritual del lamento consistente en mostrar el pecho cf. pp. 55-6). Desde una perspectiva distinta, cf. Marshall 2017, que se centra en las escenas de amamantamiento y su interpretación; y Finllass 2018, con respecto a Helena.

2 El motivo de los senos maternos al descubierto

2.1 Homero y Estesícoro

En Homero *Iliada* 22.79 ss. encontramos la escena que nos interesa, en un contexto muy relevante desde el punto de vista de la evolución del argumento: Héctor va a enfrentarse con Aquiles en el que será su último combate y con lo que se llegará al final del poema, puesto que Aquiles pondrá fin a su cólera a petición de los dioses y restituirá el cadáver de Héctor a sus padres, con cuyos funerales termina la obra. Va a morir, por lo tanto, no sólo el mejor de los troyanos,⁶ sino el prototipo del héroe épico.

Sus padres, que como él son conscientes de que se acerca su final si se enfrenta a Aquiles, le ruegan que rehuya el combate, que regrese a Troya, porque sin él la guerra está perdida, como todos saben.⁷ Pero él optará por quedarse puesto que, una vez cometido el error de hacer permanecer a los hombres fuera de las murallas y de haber medido mal sus fuerzas, teme ser avergonzado por los troyanos y antepone, en consecuencia, su buen nombre a su vida. Primero se produce una petición a la vez razonada y emotiva del padre, de Príamo, quien le recuerda los múltiples sufrimientos que ha soportado por culpa de Aquiles y le ruega que piense en la situación en que lo va a dejar si muere, en las desgracias que le esperan a él, un anciano. A la vez argumenta la conveniencia de que no se enfrente a ese guerrero, porque es superior a él, le va a matar y con ello causará mayores males a la ciudad, que se verá privada de su mejor baluarte.

La madre, en cambio, le dirige una alocución más breve, apelando a los aspectos afectivos de su relación con el hijo e insistiendo en las consecuencias nefastas de su muerte. Describe así el poema la actitud de Hécuba en los vv. 79-81 y sus primeras palabras, vv. 82 ss.:

Μήτηρ δ' αὖθ' ἐτέρωθεν ὀδύρετο δάκρυ χέουσα,
κόλπον ἀνιεμένη, ἐτέρηφι δε μαζὸν ἀνέσχε·
καὶ μιν δάκρυ χέουσα ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
Ἔκτορ, τέκνον ἐμόν, τάδε τ' αἶδεο καὶ μ' ἐλέησον
αὐτήν, εἴ ποτέ τοι λαθικηδέα μαζὸν ἐπέσχον·
τῶν μνήσαι, φίλε τέκνον, ἄμυνε δὲ δήιον ἄνδρα

6 Somos conscientes de los problemas que plantea la figura de Héctor, para lo que remitimos a Nagy 1994, a pesar de lo cual seguimos considerándolo un héroe prototípico en la medida en que no consideramos que sea Aquiles, su contraparte. Para una revalorización de la figura de Héctor, habitualmente relegada a un plano secundario, a causa precisamente de la de Aquiles, Redfield 1992; Kozak 2017.

7 Para la súplica en Homero y en particular para esta cf. Pedrick 1982, 130.

La madre, a su vez, desde su parte, se lamentaba vertiendo
 [lágrimas
 la ropa alzando, y con la otra mano mostró el pecho;
 y a él, vertiendo lágrimas, aladas palabras le dirigía:
 Héctor, hijo mío, respeta esto y compadécete de mí misma,
 si alguna vez te di el pecho que hace olvidar los dolores;
 acuérdate de ello, hijo querido, y rechaza a ese hombre funesto

Todo el pasaje es altamente emotivo y, por ello, está plagado de procedimientos expresivos: además de fórmulas de uso frecuente, como ἔπεα πτερόεντα προσηύδα, la reiteración de δάκρυ χέουσα en la descripción de la actitud de la madre y la del término μαζόν; la insistencia en la actitud que debe tener el hijo, τάδε τ' αἶδεο καὶ μ' ἔλεισον αὐτήν, en la que se vuelve a referir al seno materno, τάδε τ' αἶδεο; el calificativo que recibe μαζόν, un término compuesto muy expresivo, λαθικηδέα; la reiteración de τέκνον ἑμόν (v.82) en φίλε τέκνον (v.84); los vocativos de afecto.⁸ Esta madre, desesperada porque sabe que Aquiles es superior a Héctor y va a matarlo, está deshecha en llanto. Por ello apela a un símbolo de maternidad, al pecho del que mamó Héctor de niño, el pecho del que dice la madre que calmaba los pesares.⁹ Esta insistencia en un reiterado acto cotidiano que marca la relación madre-hijo es prueba de la intensidad de la súplica de esta madre.¹⁰ La referencia al seno materno en un contexto de súplica angustiada de una madre no es casual, como vamos a ver en los siguientes tratamientos, incluyendo iconográficos.

Nos interesa un fragmento de Estesícoro, autor sobre el que se han volcado numerosos estudiosos en los últimos decenios, gracias a los descubrimientos papirológicos.¹¹ En *Gerioneida* Estesícoro enfrenta a Gerión y Heracles en la Península Ibérica, enfrentamiento que ha sido interpretado en un marco colonial, en el que se ha puesto de relieve la procedencia de Estesícoro de Hímera, una colonia,¹² y la época en que vive, en la que se producen nuevos asentamientos. Ese combate, pues, enfrenta a un indígena, Gerión, con un héroe civilizador, Heracles, y tras ellos se ha visto el enfrentamiento entre el monstruo y el héroe, entre el mundo salvaje y la civilización.

8 *Uid. comm. ad loc.* Richardson.

9 Prueba de que se convierte en símbolo de la maternidad son los numerosos iconos y cuadros que muestran a la Virgen con un pecho fuera y al Niño en sus brazos, a veces mamando. Muchas de estas imágenes reciben el nombre de *La Virgen de la leche*.

10 El que Hécuba sea reina no es impedimento para que hubiera dado pecho a sus hijos, aunque tuviera nodrizas, que serían en ese caso amas secas.

11 Para la relación entre el pasaje homérico y el de Estesícoro en detalle remitimos a Lu 2013, 45-63 (subapartado dedicado a Heracles en la *Gerioneida*) y Finglass, Kelly 2015, 19-80.

12 Para la relación con el proceso de colonización Franzen 2009, 55-72.

Pero también se ha puesto de relieve que este monstruo es presentado por el autor con rasgos muy humanos, que provocan la empatía del auditorio, lo que ha sido interpretado como un indicio del tipo de relaciones que se mantenía con las élites indígenas; una humanización de Gerión que tiene su antecedente en la presentación ambivalente que hace de él Hesíodo en *Teogonía* 287-94 y 979-83¹³ y que tiene también su correlato en las representaciones iconográficas: en ellas vemos un Gerión totalmente humano salvo por el hecho de tener tres cuerpos unidos por la cintura.¹⁴

En varias escenas de este poema se ha visto imitación de pasajes homéricos; el que nos interesa está en los versos iniciales del fr. S 13 (P.Oxy. 2617 fr. 11),¹⁵ los únicos que son inteligibles del citado fragmento. En ellos la Oceánida Calírroe, conocedora de que su hijo va a enfrentarse con Heracles, le ruega que no lo haga, puesto que sabe que el resultado del combate será la muerte de su hijo. El pasaje es altamente emotivo: se trata de unas palabras en alocución directa y, a pesar de los pocos versos conservados, vemos que estas palabras, pronunciadas por la madre evocan el lenguaje funerario indicándonos con claridad que presente cuál será el resultado de la contienda:

.....] ἐγών [μελέ]α καὶ ἀλαστοτόκος κ]ἄλ[ασ]τα παθοῖσα
..... Γ]αρνύνα γωναζόμα[ι,
αἰ[ποκ' ἐμόν τιν μαζ[ὸν] ἐ[πέσ]χεθον

¡Desdichada de mí, que inolvidable dolor parí, y he sufrido dolores inolvidables!
A ti, Gerión, te suplico abrazada a tus rodillas,
si en alguna ocasión te acogí en mi pecho...

En los primeros dos versos Estesícoro hace que Calírroe se califique a sí misma como una sufriente madre mediante tres calificativos en progresión emotiva: el primero el adjetivo μελέα, «desdichada», el segundo el compuesto poético, ἀλαστοτόκος, «que inolvidable dolor parí»,¹⁶ un ἄπαξ λεγόμενον de gran contenido expresivo, que se ve

13 Lo señala De Sanctis 2012, 63.

14 Para las reproducciones cf. *LIMC*, s.v. «Geryoneus».

15 Hemos consultado diversas ediciones, como es el caso de las de Curtis 2011; Davies, Finglass 2015; Lazzari 2008; Page 1974; con todo, utilizamos la edición canónica de Davies 1991.

16 *DGE* s.v. «ἀλαστοτόκος» traduce «que da a luz con desgracia». Debe interpretarse en el sentido de que lo que ha dado a luz, su hijo, es fuente de desgracias para ella; cf. Chantraine s.v. «τίκτω». Lo traducimos por «que inolvidable dolor parí» para mantener la paronomasia del texto griego.

reforzado por las palabras siguientes, ἄλαστα παθοῖσα, que vienen a ser una paráfrasis de ese término. Y en estas dos últimas calificaciones, en las que se produce la reiteración del adjetivo, además del efecto expresivo fruto de la reiteración de un término (aunque sea en forma distinta), se produce una reelaboración poética de la fórmula πένθος ἄλαστον, muestra del intenso dolor que Calíroo siente y del duelo futuro que presiente.

Cabe señalar que esta fórmula, πένθος ἄλαστον, tiene un uso muy específico. No es propiamente una fórmula homérica, aunque aparezca en Homero, sino una fórmula del lenguaje funerario utilizada en diversos contextos para referirse específicamente al dolor que los padres sienten por la pérdida de un hijo.¹⁷ Se trata, en consecuencia, de una fórmula muy marcada, con un campo de aplicación específico, y por ello cargada de una gran fuerza expresiva y con un fuerte valor evocador: por esa misma razón restituimos el adjetivo ἀλάστοις en el *Papyrus Lille*, en un verso incompleto, en boca de una madre, en este caso la madre de Eteocles y Polinices, que intenta evitar los dolores que le produciría la muerte de sus hijos.¹⁸

La reelaboración de la fórmula en el pasaje de *Gerioneida*, enfatizada por el hecho de ser doble, se realiza en un contexto lingüístico de características especiales: en el primer caso crea Estesícoro un compuesto poético, que es explicado por la siguiente calificación, en el que aparecen los dos elementos que componen la fórmula, puesto que παθοῖσα está relacionado etimológicamente con πένθος.

Pero en este pasaje de Estesícoro no sólo vemos una profunda reelaboración del material tradicional en el plano léxico, esto es, la recreación de una fórmula funeraria, sino también la presencia del motivo que aparece en el pasaje homérico que acabamos de comentar, el de la petición de una madre a su hijo de que no acuda a un combate porque presiente su muerte. Es evidente que existe una relación entre los dos pasajes: en ambos una madre se dirige al hijo, que está decidido a entablar un combate con su enemigo, y sabemos que en ambos casos la súplica será vana, pues se entablará el combate y, además, también en ambos casos los presentimientos de las madres se cumplirán, los hijos morirán a manos del enemigo. El paralelo no se limita a la situación, sino que va más allá y afecta a los elementos estructurales que conforman la escena: las dos madres hacen mención de los pechos que amamantaron al hijo cuando era niño. Incluso la estructura sintáctica es equiparable. En *Iliada* 22.83 leemos:

¹⁷ Para los pasajes en los que puede detectarse esta fórmula y su interpretación, cf. Morenilla 1992.

¹⁸ Cf. Morenilla, Bañuls 1991.

... εἴ ποτέ τοι λαθικηδέα μαζὸν ἐπέσχον.

En *Gerioneida*:

αἰ[ποκ' ἐμόν τιν μαζ[ὸν] ἐ[πέσχεθον

La evidente semejanza entre ambas escenas lleva a afirmar que utilizan un mismo motivo fijado por la tradición incluso en sus elementos estructurales. Pero no puede llevar a afirmar que Estesícoro imita a Homero, puesto que la semejanza tiene como fundamento el uso del mismo motivo, la mención del seno materno, con una misma estructura sintáctica. No hay mayores relaciones léxicas que sí serían posibles a pesar de la diferencia de géneros, incluso cabe señalar que, mientras en *Gerioneida* Calírroe insiste en sus primeras palabras en el dolor que ella sufre y el que presiente, en el caso de *Íliada* 22 el motivo de la referencia al respeto debido a los pechos maternos está mucho más desarrollado: hay una insistencia no solo por parte de Hécuba, que abiertamente le pide respeto por esos pechos, sino también por parte del narrador, que describe con detalle los gestos de la madre, que muestra realmente el pecho desnudo al hijo, vv.79 ss.

2.2 Epitafios

La referencia al pecho materno forma parte de un motivo tradicional, cuya base se encuentra en la relación afectiva y física que se produce entre madre e hijo. Prueba del hondo arraigo de este motivo es su constante presencia en un tipo de textos muy especiales, los epitafios, textos, por lo tanto, relacionados con el rito del tránsito al Hades, vinculados con las creencias y los sentimientos religiosos y que, por ello, cambian muy lentamente en lo esencial. El motivo aparece en los epitafios por una *mors immatura*, un tipo de epitafios que sigue una serie de fórmulas y estructuras relativamente fijas: los padres se lamentan por las esperanzas de cuidados futuros que ahora ven frustradas; las madres se quejan de los dolores del parto y los cuidados de la infancia, que ahora resultan vanos, entre otros motivos. La madre suele referirse a los alimentos que sus pechos proporcionaron al niño; o bien para insistir en la juventud del fallecido se hace referencia a que ha sido arrancado de sus pechos. Así lo leemos en un epigrama de Meleagro (*AP* 8, 468), en cuyos versos 6 s. del lamento de la madre se dice:

αἰᾶ τὰς μαστῶν¹⁹ ψευδομένης χάριτας
καὶ κενεᾶς ὠδῖνας·

¡Ay, ay, de mis pechos las gracias frustradas
y los vanos dolores del parto!

Y Menécrates en otro epigrama (*AP* 9, 390) presenta una mujer que, cansada de perder hijos en la tierna infancia, rechaza amamantar al último, vv. 5 s.:

οὐ θρέψω, λέξασα, τί γὰρ πλέον; Ἴδι, μαστοί,
κάμνετε·

No lo criaré, tras decir ¿qué, pues, más? Para Hades, pechos,
os fatigáis;...

Y un epitafio tardío del II-III d.C., *GV* 1280, empieza diciéndole al caminante

βαῖον ἐπιστήσας ἴχνος ἐνθάδε τύμβον ἄθρησον
παιδὸς ἀφῶν μαζῶν μητρὸς ἀποπταμένου·

Poniendo leve huella del pie aquí, observa la tumba
del niño que se ha ido volando de repente de los pechos de su
[madre.

Bastan solo estos pasajes para comprobar que la mención al seno materno, por la relación que evoca entre madre e hijo, forma parte también del lenguaje funerario, relación que es la causa de que aparezca también en contextos de gran emotividad, cuando la madre tiene un interés muy especial en que su hijo haga caso a sus súplicas, sabedora de que, si no le hace caso, la muerte es segura. Ese presentimiento de una muerte segura, si se enfrenta el hijo a su enemigo, se refuerza por el uso de esta fórmula funeraria modificada. Y realmente se cumple el presentimiento, lo que contribuye a reforzar el carácter funerario en un futuro uso.

19 μαζός y μαστός es un doblete: es más frecuente el primero en la épica, pero su equivalencia métrica ha dado lugar a vacilaciones en la tragedia a la hora de editar los pasajes.

2.3 Tragedia

La tragedia es lugar propicio para violentos enfrentamientos y súplicas para evitarlos. En dos casos estrechamente relacionados entre sí volvemos a encontrar a una madre que muestra el seno a su hijo. Pero en estos pasajes la madre suplica por su propia vida: se trata de la súplica de Clitemnestra a Orestes en *Coéforas* de Esquilo y en *Electra* de Eurípides.²⁰

En la tragedia de Esquilo, tras escucharse los gritos de Egisto desde el interior del palacio, sale un esclavo a dar cuenta de lo que ha sucedido en el interior y a pedir que se abran las puertas del gineceo, vv. 875-82. Sale de él Clitemnestra, vv. 885 ss., y se da cuenta de lo que sucede por lo que de inmediato pide un hacha para poder luchar con los atacantes, dando, con ello, muestras de la gran entereza de carácter que siempre ha tenido en Esquilo. Orestes sale del palacio, v.892, y se dirige a ella con gran dureza, lo que provoca que Clitemnestra, caiga de rodillas y diga (vv.896-8):

ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἶδεσαι, τέκνον,
μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμα
οὔλοισιν ἐξήμελης εὐτραφὲς γάλα.

Detente, hijo, respeta, niño, este
pecho del que tú muchas veces, mientras te adormecías,
con tus encías mamabas la leche que bien alimenta.

El impacto en Orestes de la visión del seno materno y las palabras que la madre le dedica refiriéndose a él es tal que por primera y última vez Orestes duda. Pílates ha de recordarle entonces el ineludible cumplimiento de la orden de Apolo. A partir de ese momento no habrá más dudas, a pesar de las súplicas.

La forma concreta que adopta esta súplica permite deducir que no se trata de imitación del modelo homérico. Presenta un desarrollo particular: en *Ilíada* 22.83 se califica al seno materno con un epíteto expresivo, λαθικηδέα, «que hace olvidar los dolores», mientras que Clitemnestra describe con más detalle el momento de tomar el pecho el niño, haciendo referencia a las encías, al succionar la leche materna y al hecho de que el niño se adormeciese al mamar, lo que es acorde al λαθικηδέα de Homero. Que se trata de un mismo motivo, aunque lo que se suplica es diferente, nos lo indica también la petición de respeto con una estructura similar, τάδε τ' αἶδεο en Homero

²⁰ No sucede así en *Electra* de Sófocles, donde no hay mención al seno materno; Esquilo y Eurípides guardan una estrecha relación entre sí, como ha mostrado Aélión 1983, para estos dos pasajes cf. 1: 122 s.

y τόνδε δ' αἶδεσαι... μαστόν en Esquilo. Y es especialmente llamativo porque quizá sea la primera vez que se utiliza el motivo homérico en tragedia, aunque con una finalidad distinta, un uso anticipado en el sueño que Clitemnestra tuvo, en el que veía su pecho mordido por una serpiente que mamaba de él.²¹

La espectacularidad de la escena es tal que la iconografía se hizo pronto eco de esa imagen y representa a Clitemnestra con el seno descubierto y Orestes empuñando la espada, con frecuencia acompañado por Pílates. Es lo que puede verse, solo a modo de ejemplo, en un ánfora de cuello de Lucania de figuras rojas, datada en el año 310 a.C. (Malibú), en la que Clitemnestra, de rodillas, muestra un pecho a su hijo con una mano y levanta la otra hacia el rostro de su hijo; Orestes, espada en mano, se dirige a matar a su madre. En el llamado *Sarcófago de la Orestíada*, del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, de mármol, datado en el siglo II d.C., Clitemnestra yace en el suelo con el seno desnudo.²²

Eurípides, como es frecuente en él, reelabora profundamente el material tradicional, en particular el tratamiento de este motivo en Esquilo. Si en *Coéforas* escuchamos directamente a la madre suplicar a Orestes fuera de palacio, en *Electra* la muerte se produce en el interior de la casa de campo en la que vive Electra. Se escucha un brevísimo diálogo extraescénico y a continuación salen a escena los dos hermanos para relatar ellos mismos lo sucedido de un modo patético: comparten con el coro las estrofas 9^a a 11^a. Al comienzo de la estrofa 10^a, Orestes informa del gesto de la madre (vv.1206-9):

κατεῖδες, οἷον ἄ τάλαιν' ἔξω πέπλων
ἔβαλεν, ἔδειξε μαστόν ἐν φοναΐσιν,
ἰὼ μοι, πρὸς πέδῳ
τιθεῖσα γόνιμα μέλεα; τὰν κόμαν δ' ἐγὼ...

¿Viste cómo la desdichada fuera del peplo
sacó, mostró el pecho en el momento de la muerte,
¡ay de mí!, en el suelo
dejando los miembros que parieron? Y la cabellera yo ...

Orestes describe el mismo movimiento que realizan Clitemnestra en *Coéforas* y Hécuba y Calírroe en *Ilíada* y *Gerioneida*. A continuación, se interrumpe cuando empieza a describir su ataque: se puede

²¹ Al respecto, entre otros comentarios sobre la forma que adopta este sueño, puede consultarse Medda, Battezzato, Pattoni 1995, 448 nota 148; López Graña 2019, que en pp. 609-41 se ocupa en detalle de la imagen del amamantamiento de una serpiente como expresión del tópico de tener el enemigo en la propia casa y cita un pasaje de Estesícoro en el que también se observa el mismo motivo (42 *PMG* en p. 637).

²² Para la iconografía de Clitemnestra cf. *LIMC*, s.v. «Klytaimestra».

inferir que la coge del cabello para echar su cabeza atrás. Interviene el coro para referirse al grito de la madre y para remarcar el parentesco (vv. 1210-12):

σάφ' οἶδα, δι' ὀδύνας ἔβας
 ἰήιον κλύων γόον
 ματρός, ἅ σ' ἔτικτε.

Lo sé, me traspasó agudo dolor
 al oír el lastimero lamento
 de la madre que te dio a luz.

Y precisamente con la palabra βoάν empieza la antístrofa, de nuevo en boca de Orestes, y sigue con las palabras que Clitemnestra le dirige en actitud de suplicante (vv. 1214-17):

βοὰν δ' ἔλασκε τάνδε, πρὸς γένυν ἐμὰν
 τιθεῖσα χεῖρα· τέκος ἐμόν, λιταίνω·
 παρήδων τ' ἐξ ἐμᾶν
 ἐκρίμαθ', ὥστε χέρας ἐμὰς λιπεῖν βέλος.

Este grito profirió, mientras en mi mentón
 coloca la mano. “Hijo mío, apiádate de mí”
 y de mis mejillas
 se suspendía de tal modo que mis manos dejaron caer el arma.

Eurípides ha desplegado en un pasaje lírico, aunque se trate de una narración, lo que en Esquilo era una escena representada, con lo que mantiene, incluso acrecienta, la tensión altamente patética del pasaje esquiléo. La escena de *Coéforas*, con la madre mostrando el seno y el hijo manifestando sus dudas de cara a los espectadores, antes de matarla, al límite de lo que permiten las convenciones del teatro griego, era insuperable desde el punto de vista de la plasmación en escena del patetismo, en tanto que espectáculo. Por ello Eurípides no intenta superarlo, sino que lo transforma: en lugar de una escena representada, la pone en boca de Orestes, en diálogo lírico con el coro.²³

En la estrofa, como hemos señalado, describe Orestes el gesto de mostrar el seno en correspondencia con la antístrofa en la que canta cómo suplicó la madre, que adopta el papel de suplicante, y su propia reacción, similar también a la de *Coéforas*. Aquí contrasta el grito y el gesto de la madre de poner la mano en el mentón del hijo con

23 Estas estrofas están en yambos líricos, un ritmo que con frecuencia acompaña a los docmos en los pasajes especialmente patéticos.

las manos de este, que, ante esa súplica materna, dejan caer la espada. En este caso no es Pílates quien recuerda a Orestes que sería objeto de reproche si cediera, sino Electra, quien incluso empuja la mano del hermano mientras él cubre su cabeza con el manto para no ver la horrible acción que va a realizar.

Como en el caso de los pasajes de Homero y Estesícoro, la madre no consigue lo que busca, aunque en estos dos casos Esquilo y Eurípides hacen que durante un instante el hijo quede impactado por la desesperada súplica y dude. El motivo, pues, es utilizado en vano.

2.4 La nodriza de Séneca

Hasta tal punto está fijada por la tradición esta referencia a los pechos maternos como un componente más en el motivo de la súplica, que vamos a verla en una situación que es igual y distinta a la vez: hay una vehemente súplica por parte de una anciana que está segura de la muerte de una joven a la que le unen estrechos lazos, pero ni la relación entre ellas es la maternidad ni la joven se enfrenta a un enemigo de carne y hueso, sino a un sentimiento que la va a destruir.

Nos referimos al pasaje de la *Fedra* de Séneca en el que la anciana nodriza ruega a su señora que no siga pretendiendo tener relaciones con Hipólito. Serán precisamente estas palabras de la anciana las que conmuevan el corazón de Fedra (vv. 246 ss.):

NUTRIX Per has senectae splendidae simplex comas
fessumque curis pectus et cara ubera
precor, furorem siste teque ipsa adiuvaa:
pars sanitatis uelle sanari fuit.

PHAEDRA Non omnis animo cessit ingenuo pudor.
paremus, altrix...

NODRIZA Por esta cabellera, en la que resplandece la vejez,
y este pecho cansado de preocupaciones y estos senos
[que te son queridos,
suplicante, te lo ruego, detén tu locura y ayúdame a ti
[misma:
parte de la curación es querer ser curado.

FEDRA No todo el pudor ha desaparecido de mi noble alma.
Detengámonos, nodriza...

No es una madre la que habla, sino una nodriza; y tampoco habla a un hijo que está decidido a mantener un combate con un guerrero enemigo, sino a una mujer que libra batalla con sus pasiones. Pero

está tan asumido el motivo de la referencia al pecho materno en la tradición literaria que esta anciana nodriza, que, sin duda, le dio el pecho a Fedra,²⁴ lo usa para sus súplicas más vehementes, tanto que Fedra se deja impresionar por ellas, como Orestes en Esquilo y Eurípides, y cambia momentáneamente de opinión, decidiendo darse muerte para vencer la pasión que de otro modo no puede ser vencida. Insiste esta nodriza en la mención de su seno y su actitud de suplicante: *fessumque curis pectus et cara ubera | precor*. Pero, como sabemos, tampoco esta Fedra logrará vivir.

3 Senos descubiertos en la iconografía

Hemos visto, pues, que el motivo de mostrar la madre el seno en el momento de suplicar está profundamente arraigado. Lo muestra su presencia en diversos géneros y es corroborado por la mención del seno y del hecho de amamantar en los epitafios por *mors immatura*. La iconografía griega, como era de esperar, también reproduce este motivo. Lo hemos visto en el caso del asesinato de Clitemnestra por Orestes de *Coéforas*. Pero aparece también en otra saga en la que no se produce la súplica por parte de la madre, al menos en la versión que conservamos: se representa a Yocasta en una situación que recuerda *Fenicias* de Eurípides sin seguir en realidad los detalles de la escena del encuentro con sus hijos y del suicidio de la madre.

Eurípides hace que Yocasta esté viva cuando Tebas es atacada por Polinices. Probablemente siga en ello la versión de Estesícoro en el *Papirus Lille*, en el que la madre, ante los funestos vaticinios de Tiresias, hace una propuesta de partición del patrimonio entre los hijos, propuesta que es aceptada por ellos con la anuencia del adivino, aunque acabarán dándose mutua muerte, porque este es un elemento definitorio de la saga. En *Fenicias*, apostados ya los atacantes en torno a las murallas de la ciudad, Yocasta consigue que sus hijos, Eteocles y Polinices, pacten una tregua para poder negociar una posible solución no cruenta, pero Eteocles se mantiene inflexible, Polinices vuelve al campo de batalla y la guerra, en consecuencia, es inevitable. Enterada de que sus hijos van a enfrentarse entre sí, en los vv. 1264 ss. Yocasta llama a su hija Antígona para que juntas busquen entre los combatientes a los hijos y eviten la lucha fratricida. Pero Yocasta llega tarde, cuando ya ha terminado el combate y ambos hermanos están agonizando (vv. 1428 ss.) y, como en los epitafios, esta madre lamenta los vanos cuidados del pecho que prodigó a sus hijos (vv. 1433 ss.):

24 Cf. Llagüerri Pubill 2014, 365-8.

προσπίτνουσα δ' ἐν μέρει τέκνα
ἔκλαι', ἐθρήνει, τὸν πολὺν μαστῶν πόνον
στένουσ', ...

cayendo a turnos sobre sus hijos
lloraba, sufría en duelo, el gran esfuerzo de sus pechos
lamentando, ...

La madre, ante los cadáveres de sus hijos, pronuncia un treno, un lamento de duelo, ἐθρήνει, en el que utiliza los mismos términos que en los epitafios utilizan las madres mencionando el seno materno; y, a continuación, totalmente desolada, se suicida clavándose la espada de uno de ellos.

En la iconografía se han mezclado los motivos y en varias reproducciones se ha representado a Yocasta entre los dos hijos con el seno descubierto.²⁵ Sirva de ejemplo una urna funeraria romana de Ostia del primer cuarto del siglo II d.C. de la colección Vigna Pacca, en la que en el centro una anciana Yocasta, de rodillas y con un pecho fuera del pepló, suplica con los brazos abiertos dirigidos hacia sus hijos, que la flanquean, preparados para enfrentarse. De finales del mismo siglo es un sarcófago romano de Villa Doria Pamphili, en cuyo lado izquierdo la anciana Yocasta con una rodilla en el suelo y ambos pechos fuera del pepló se interpone entre los hijos. Es interesante comprobar el realismo de estas dos reproducciones, frente a lo que es habitual en otras: Yocasta es presentada como una anciana, con los pechos caídos.

Vemos, pues, que el motivo de la súplica de la madre mostrando el seno, un motivo que siempre resulta fallido, está tan hondamente arraigado que aparece incluso en la iconografía en sagas en las que no cabría esperarlo.

4 El deseo de lucha

En otro pasaje, con estrechas concomitancias con los de Homero y Estesícoro, aunque no está interpretado por madre e hijo, la relación que se establece entre los personajes es crucial para entender la tragedia entera y la súplica de las mujeres es tan angustiada como firme la determinación del joven guerrero. Aunque no aparece en esta escena mención alguna al seno materno, puesto que no es una madre la que habla, consideramos interesante que la tengamos en cuenta porque, además de la información que aporta sobre la finalidad que busca Esquilo con la tragedia, también muestra con-

²⁵ Para la búsqueda originalidad por parte de los pintores y su competencia en materia mitológica López Cruces 2021, 79-114.

mitancias con las escenas anteriores en la actitud de las dos partes, el coro de mujeres y el héroe.

Se trata del momento en el que Eteocles en *Siete contra Tebas* manifiesta la decisión de enfrentarse a su hermano en la séptima puerta. Una decisión que no es ineludible, a pesar de los intentos del joven de hacérselo creer, puesto que podría haberse puesto a sí mismo en cualquiera de las otras puertas: los capitanes argivos son todos tan terribles o más que Polinices, por lo que no cabría esperar ningún reproche de sus hombres ni del resto de la ciudad si se hubiera puesto frente a uno de ellos. El mensajero acaba su resis, en la que ha explicado quién es el atacante de la séptima puerta y el emblema de su escudo, con estas palabras (vv.650-2):

σὺ δ' αὐτὸς ἤδη γνῶθι τίνα πέμπειν δοκεῖ·
ὡς οὔ ποτ' ἀνδρὶ τῶδε κηρυκευμάτων
μέμψη· σὺ δ' αὐτὸς γνῶθι ναυκληρεῖν πόλιν.

tú mismo ahora decide a quién te parece bien enviar;
de modo que nunca a mí mis informaciones
me reproches. Tú mismo, pues, decide gobernar la nave de la
[ciudad.]

Esa reiteración de σὺ δ' αὐτὸς γνῶθι es esencial: es él, Eteocles, el que debe decidir a quién enviar, él en persona, puesto que es él el que decide cómo gobernar la ciudad.²⁶ Eteocles, tras unos primeros lamentos en los que recuerda las maldiciones paternas, de las que parece ser ahora consciente, y en los que después critica el emblema del escudo del hermano, manifiesta su decisión de enfrentarse a él con unas palabras muy contundentes.

Esta decisión provoca la angustiada reacción de las mujeres del coro, ya que ahora ellas también son totalmente conscientes de que se enfrentan a las maldiciones de Edipo, a las que Eteocles ha hecho mención explícita; esto es, son conscientes de que van a morir los dos hermanos, con lo que desaparecerá el rey y comandante que defiende la ciudad. Son conscientes también estas mujeres de que se enfrentan al oráculo que tres veces le envió Apolo a Layo para advertirle de que no tuviera descendencia o la ciudad sería destruida. Por ello, en el estásimo que sigue a la partida de Eteocles, el coro recuerda con terror la aciaga historia de esta saga a la que está unida también su propia vida.

Tras la intervención de Eteocles haciendo pública su decisión, la corifea insiste en que no debe luchar con su hermano, pues, si

²⁶ Para la imagen de la nave del Estado, así como un análisis del prólogo, en el que se recogen las principales propuestas argumentales de la trilogía cf. Fialho 1996, 9-21.

vierte su sangre, no podrá ser purificada. Pero Eteocles rechaza lo que él considera un acto de cobardía (v. 685): κακῶν δὲ κῶστρον οὔτιν' εὐκλείαν ἐρεῖς, «de los malvados y los despreciables ninguna alabanza dirás». Esta negativa provoca que el coro inicie un diálogo epirremático. En la parte cantada de la estrofa y la antístrofa primera el coro insiste en la obnubilación de Eteocles al pretender verter la sangre del hermano. En la estrofa segunda hace referencia a esa cobardía (vv. 698 ss.):

κακὸς οὐ κεκλή-
ση βίον εὖ κυρήσας· ...

cobarde no serás llamado por haberte cuidado de la vida.

Pero Eteocles no cede. Este coro, que ya en el v. 686 se ha dirigido a Eteocles como τέκνον, ha cambiado totalmente de actitud:²⁷ ya no es el grupo informe de mujeres que entraron en escena despavoridas, interpretando un canto astrófico, sino que ahora es el coro el que muestra sensatez y Eteocles el que adopta una postura irracional. En el v. 712 le pide que haga caso a las mujeres, aunque le pese, y lo hace con todo el empeño de que es capaz, utilizando todos los argumentos que podían hacer mella en él. Pero no puede mostrarle el seno, no es una madre o una nodriza. Eteocles, a pesar de las advertencias, se empecina en salir él a combate y enfrentarse al hermano.

Esta escena marca el final de la tragedia: mueren los dos hermanos, se destruye el linaje de Layo y con ello la ciudad se salva. Del mismo modo también el enfrentamiento de Héctor y el de Gerión son decisivos en las obras en las que se producen. En *Ilíada* la causa de que Héctor se quede fuera de las murallas y se enfrente a Aquiles es el temor a ser objeto de reproche, en particular por parte de Polidamante, al que no hizo caso, no llevó a los hombres dentro de las murallas y, como consecuencia, los hombres siguieron luchando y muchos de ellos murieron (vv. 99 ss.). En este contexto no tiene en consideración Héctor el argumento que le dio su padre (vv. 56 s.):

ἀλλ' εἰσέρχαιο τεῖχος, ἐμὸν τέκος, ὄφρα σαώσῃς
Τρῶας καὶ Τρωάς

Pero tú entra en la muralla, hijo mío, para que salves
a Troyanos y Troyanas

27 Con frecuencia los estudiosos han opinado que se trata de un coro de doncellas; creemos, sin embargo, que no es así, que se trata de un coro de mujeres de edad variada, pues todas ellas van a sufrir las consecuencias de la toma de la ciudad, aunque sea más traumático para las doncellas.

También Gerión rechaza evitar el combate en el fragmento S 15 donde responde a Menetes, que lo ha intentado persuadir. Aunque no conservamos las palabras de Menetes, sin duda le aconseja que no luche porque, aun siendo hijo de Crisaor, que es hijo de Poseidón, y de una Oceánida, puede morir a manos de Heracles. Gerión, a pesar de ser un monstruo, lo que podría llevar a pensar que no sigue las normas de convivencia y los valores griegos, da muestras de una moral totalmente heroica y le responde que tanto si es mortal como si no lo es, es mejor la lucha que aceptar los reproches de los demás:

μή μοι θά[νατον προφέρων κρυόεν- τα δεδίσκ[ε] ἀνάγονα θυμόν, μηδεμελ[5
αἰ μὲν γὰρ γένος ἀθάνατος πέλο- μα καὶ ἀγή[ραος ὥστε βίου πέδεχειν ἐν Ὀλύμ[ωι,...	10
....	
αἰ ὦ φί[λε χρῆ] στυγέρον μ' ἐπὶ γῆ- ρας [ικ]έσθαι	15
ζώ[ει]ν τ' ἐν ἐ[φραμερίοις ἀπάνευ- θε θ[ε]ῶν μακάρω[ν, νῦν μοι πολὺ κά[λλιον ἐστὶ παθῆ]ν ὅ τι μόρσιμ[ον....	20
καὶ ὀνειδέ[

Amenazándome con la espantosa muerte no intentes provocar terror a mi valiente espíritu
... pues si de estirpe inmortal soy
y sin vejez de modo que participe de la vida
en el Olimpo,...
pero, amigo, si es necesario que me llegue
la odiosa vejez y vivir entre los seres de un sólo día,
lejos de los dioses bienaventurados,
ahora me es con mucho mejor sufrir
lo que el destino...
y ultraje....

A pesar del estado fragmentario de este texto,²⁸ vemos con claridad que Gerión manifiesta su deseo de luchar, sea mortal o no; incluso afirma que prefiere la lucha y esa eventual muerte a στυγέρον ... γῆρας, la «odiosa vejez» y ὀνειδέ[ε], el «ultraje», sin duda el ultraje que él considera que sufriría, de haber evitado el combate con Heracles.

28 Para las variantes y conjeturas Gil de Carvalho 2017, 45.

5 Conclusiones

Escenas todas estas las que hemos comentado en las que una madre o, en ausencia de esta, una nodriza, incluso un coro de mujeres muy implicadas en la acción, suplican a un joven, en una ocasión una joven, que no se enfrente al combate porque va a perder la vida en él. El modo de hacerlo es especialmente emotivo: muestran el seno materno como evocación de la maternidad, salvo en el caso del coro de mujeres, donde la reacción también es altamente emotiva, pero acudiendo a otros motivos. En todos los casos la súplica es vana, los jóvenes se enfrentan a su enemigo, a pesar de que se le diga al joven que nadie les iba a reprochar que no se enfrentaran a él. Más poderoso que esa súplica tan especial se revela el temor al reproche, sea de Apolo o de los mortales. Las diferencias que pueden percibirse en el tratamiento del motivo concreto, así como el arraigo en tradiciones tan antiguas y permanentes distintas a la homérica nos llevan a pensar que no cabe hablar de imitación de la épica, sino de mantenimiento de elementos de otras tradiciones.

Bibliografía

- Aélión, R. (1983). *Euripide, Héritier d'Eschyle*. Paris: Les Belles Lettres.
- Alexiou, M. (1974). *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bañuls, J.V. (1997). «Oralidad y escritura en la épica homérica». *Quaderns de Filologia. Estudis lingüístics*, 2, 63-80.
- Curtis, P. (2011). *Stesichoros' Geryoneis*. Leiden: Brill.
- Davies, M. (1991). *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, M., Finglass, P.J. (2014). *Stesichorus. The Poems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Sanctis, D. (2012) «"Quando Eracle giunse ad Erytheia..." Gerione in Esiodo, Stesicoro ed Ecateo». *SCO*, 57, 57-72.
- Di Benedetto, V. (1994). *Nel laboratorio di Omero*. Torino: Einaudi.
- Ercoles, M. (2012). «Tra monodia e coralità: aspetti drammatici della performance di Stesicoro». *Dionysus ex machina*, 3, 1-22.
- Fernández Delgado, J.A. (1982). «La poesía sapiencial de Grecia arcaica y los orígenes del hexámetro». *Emerita*, 50, 151-73.
- Fialho, M.d.C. (1996). *La nau da maldiçao. Estudos sobre "Sete contra Tebas" de Ésquilo*. Coimbra: Edições Minerva.
- Finglass, P.J.; Kelly, A. (2015). *Stesichorus in Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fingalss, P.J. (2018). «Gazing at Helen with Stesichorus». Kampakoglou, A.; Novokhatko, A. (eds). *Gaze, Vision, and Visuality in Ancient Greek Literature*. Berlin; Boston: De Gruyter, 140-59.
- Finkelberg, M. (2011). «Homer and His Peers: Neanalysis, Oral Theory, and the Status of Homer». *Trends in Classics*, 3, 179-208.

- Finkelberg, M. (2018). «The Formation of the Homeric Epics». Mutschler, F.-H. (ed.), *The Homeric Epics and the Chinese Book of Songs Compared*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 15-38.
- Franzen, C. (2009). «Sympathizing with the Monster: Making Sense of Colonization in Stesichorus' *Geryoneis*». *QUCC*, 2, 55-72.
- García Blanco, J.; Macía Aparicio, L.M. (1991). *Homero. "Íliada"*. Texto griego, traducción e introducción. Madrid: CSIC.
- Gentili, B. (1977). «Preistoria e formazione dell'esametro». *QUCC*, 26, 7-37.
- Gentili, B. (1980). «Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica». *QUCC*, 6, 17-59.
- Gentili, B. (1996). *Poesia y público en la Grecia antigua*. Barcelona: Sirmio-Quaderns Crema.
- Gil de Carvalho, S.D. (2017). *Stesichorean Journeys. Myth, Performance and Poetics* [PhD thesis]. Universidade de Coimbra. <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/42782/4/Stesichorean%20Journeys.pdf>.
- Kozak, L. (2017). *Experiencing Hektor. Character in the "Iliad"*. London; New York: Bloomsbury.
- Lazzeri, M. (2008). *Studi sulla "Gerioneide" di Stesicoro*. Napoli: Arte Tipografica.
- López Cruces, J.L. (2021). «Las imágenes de los mitos». González, M.; Romero, L.P. (eds), *Claves para la lectura del mito griego*. Madrid: Dykinson, 79-114.
- Lopez Graña, V. (2019). *Las expresiones proverbiales en la "Oresteia" de Esquilo*. Universidad Complutense de Madrid <https://eprints.ucm.es/id/eprint/63448/>.
- Lu, K.E. (2013). *Heracles and Heroic Disaster*. University of Michigan. https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/98065/keLu_1.pdf.
- Llagüerri Pubill, N. (2014). *Nodrizas de Tragedia en la caracterización de los héroes* [PhD thesis]. Universitat de València. <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=kqy8RirN%2F6c%3D>.
- Marshall, C.W. (2017). «Breastfeeding in Greek Literature and Thought». *Illinois Classical Studies*, 42, 185-201.
- Martin, C.E. (2015). *Baring the Breast in Homer and Attic Tragedy: Death, Dunning and Display*. University of South Africa. https://uir.unisa.ac.za/bitstream/handle/10500/21711/dissertation_martin_ce.pdf.
- Medda, E.; Battezzato, L.; Pattoni, M.P. (2005). *Eschilo. "Oresteia"*. «*Agamemnone*», «*Coefore*», «*Eumenidi*». Introduzione di V. Di Benedetto. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Morenilla, C.; Bañuls, J.V. (1991). «La propuesta de Eurigania (P.Lille de Estesícoro)». *Habis*, 22, 49-66.
- Morenilla, C. (1992). «πένηςος ἄλαστον - ἄρρητον πένηςος. Klage um das tote Kind». *Mnemosyne*, 45(3), 289-98.
- Morenilla, C. (1995). «La conciencia humana y sus formas de expresión». *Quaderns de Filologia, Estudis literaris*, 1, 589-605.
- Morenilla, C. (1996). «La literatura griega arcaica como documento político». *Quaderns de Filologia, Estudis literaris*, 2, 203-18.
- Morenilla, C. (1997a). «Los grafitos griegos y la literatura griega». Gimeno, F.; Mandingorra, M^aL. (eds), *Los muros tienen la palabra. Materiales para una historia de los Graffiti*. Valencia: Universitat de València, 45-59.
- Morenilla, C. (1997b). «Aquiles, héroe a su pesar». *Studia Philologica Valentina*, 2, 35-47.

- Morenilla, C.; Crespo, P. (2002). «Por esos pechos, que te son tan caros...». García Soler, M^ªJ. (ed.), *TIMHS CHARIN. Homenaje al profesor Pedro A. Gainzarain*. Monogr. no., *Anejos de Veleia*, 17, 27-37.
- Nagy, G. (1994). *Le meilleur des Achéens: La fabrique du héros dans la poésie grecque archaïque*. Paris: Editions Seuil. [Trad. de *The Best of the Achaeans*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press (1979)].
- Page, D.L. (1974). *Supplementum Lyricis Graecis*. Oxford: Clarendon Press.
- Pavese, C.O. (1993). «Un rapsodo chiamato Omero». *Atene e Roma*, 38, 177-86.
- Pedrick, V. (1982). «Supplication in the *Iliad* and the *Odyssey*». *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 112, 125-40.
- Pòrtulas, J. (2008). *Introducció a la Ilíada. Homer, entre la historia i la llegenda*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- Redfield, J.M. (1992). *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Ilíada*. Barcelona: Destino/Ensayos. [Trad. de Desmots, A. J. de (1975). *Nature and Culture in the Iliad: The Tragedy of Hector*. Chicago: University of Chicago].
- Rodríguez Cidre, E. (2011). «Mostrar los pechos: la tragedia eurípidea y la problemática del cuerpo en escena». Rodríguez Cidre, E.; Buis, E (eds), *La polis asexualada*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 59-83.
- Schoubben, N. (2017-18). *How to Find the Origins of a Dragon?. A Cognitive Linguistic Approach Towards the Prehistory of the Greek Hexameter: Archaisms and Innovations in the Colometry of Homeric Verse* [MD thesis]. Universiteit Gent: Master of Arts in Linguistics and Literature. https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/479/063/RUG01-002479063_2018_0001_AC.pdf.
- West, M.L. (1971). «Stesichorus». *Classical Review*, 21, 302-14.

