

VIOLENCIA QUE ENGENDRA MIEDO, MIEDO QUE ENGENDRA VIOLENCIA: *SIETE CONTRA TEBAS*

MARÍA TERESA AMADO RODRÍGUEZ

Universidade de Santiago de Compostela

Resumen

En *Siete contra Tebas*, en el contexto del inminente asalto a la ciudad, la violencia de la guerra genera reacciones diferentes en ciudadanos y en mujeres. Mientras aquellos abordan la situación con serenidad y racionalidad, las jóvenes del coro responden con una explosión emocional que irrita al rey. En este trabajo analizaremos con perspectiva de género las actitudes de personajes y coro y la sorprendente respuesta de Eteocles, violenta, desmesurada y tan emocional como la de ellas.

Palabras clave: Esquilo, tragedia, violencia de género, miedo.

VIOLENCE THAT GENERATES FEAR, FEAR THAT GENERATES VIOLENCE: *SEVEN AGAINST THEBES*

Abstract

In *Seven against Thebes*, in the context of the imminent attack on the city, the violence of war generates different reactions in citizens and women. While those approach the situation with serenity and rationality, the young women of the chorus respond with an emotional outburst that irritates the king. In this work we will analyze from a gender perspective the attitudes of the characters and the chorus and the surprising reaction of Eteocles, violent, disproportionate, and as emotional as that of the women's.

Keywords: Aeschylus, tragedy, gender violence, fear.

1. INTRODUCCIÓN

En el agón de las *Ranas* de Aristófanes, Esquilo, que encarna la moral tradicional vinculada al mundo heroico, fundamenta su superioridad sobre Eurípides en el poder educativo de sus obras. Están estas protagonizadas por héroes llenos de ἀρετή, que, erigidos en paradigma de conducta, transforman a los hombres de la ciudad haciéndolos mejores, al despertar en ellos el deseo de emulación. La comedia se representa en las Leneas del 405, casi al final de la guerra del Peloponeso. En una Atenas que «sumida en el caos y la discordia, al borde de la guerra civil, se había quedado sin quien la guiara» (Macía Aparicio, 2007: 204), no resulta extraño que Aristófanes haga que Esquilo reivindique, como eficaz estímulo del tan necesario ardor guerrero, su tragedia los *Siete contra Tebas*, a la que se refiere como δράμα Ἄρεως μεστόν, ‘un drama lleno de Ares’ (Ar. *Ra.* 1021). La expresión no puede ser más adecuada, pues la guerra impregna toda la obra, como motivo argumental y como marco referencial idóneo para que los personajes demuestren su excelencia y en el que los conflictos se polarizan en enfrentamiento de contrarios: lo humano y lo divino, tebanos y no tebanos, la πόλις y el οἶκος, la razón y la pasión y, por supuesto, lo masculino y lo femenino, la confrontación de sexos, uno de los principios organizativos habituales de las tragedias de Esquilo (Zeitlin, 1990: 103) y que aquí se aborda también con el recurso a la violencia como si de una guerra se tratase. Con este planteamiento la tragedia parte de una situación inicial de peligro inminente. La ciudad asediada espera un ataque que, por los indicios, será devastador. La reacción del rey y el comportamiento del espía responden a lo que se espera de ellos como varones, cumpliendo la función que a cada uno le corresponde, según su puesto en la organización jerárquica de la πόλις, con eficacia, sin concesiones al sentimentalismo, centrados en el aquí y ahora. Por el contrario, las doncellas del coro, excluidas de la función militar, se sitúan en el futuro, ante una eventual derrota, y se imaginan víctimas de la violencia física que esta lleva implícita. El miedo las invade. Profundamente enojado por las manifestaciones de lo que considera pérdida de control emocional, Eteocles responde con otro tipo de violencia, la psicológica, y trascendiendo la circunstancia concreta, hace del asunto una cuestión de género, estigmatizando a todas las mujeres. En el contexto de la guerra y en la particular batalla que el rey libra con el coro, la violencia y el miedo

se retroalimentan mutuamente. Centrándonos en el prólogo y en el primer episodio de la obra, vamos a analizar los acontecimientos, la reacción de los varones y de las mujeres ante ellos y la del rey con el coro, para terminar con una reflexión sobre el proceso emocional que podría explicar la desmesurada violencia de Eteocles contra las jóvenes.

2. UNA SITUACIÓN DE EXTREMA GRAVEDAD

El principio de *Siete contra Tebas* presenta un panorama de la situación de la ciudad desde tres perspectivas, la de Eteocles, la del espía y la del coro, que progresivamente añaden información y van haciendo más evidente la gravedad de la misma, incrementando al tiempo la tensión emocional en el espectador.

Por Eteocles, el personaje que abre la obra, conocemos el peligro que se cierne sobre la ciudad en ese momento concreto de la guerra. Él habla como dirigente y responsable máximo de su πόλις desde dentro de los muros. No tiene, por tanto, la evidencia que proporciona la contemplación directa de lo que ocurre fuera, pero confía en el testimonio del adivino, quien, con su ἀψευδεῖ τέχνη (v. 26: ‘ciencia que no engaña’), ha anunciado que μεγίστην προσβολὴν Ἀχαιίδα / νυκτηγορεῖσθαι κάπιβουλεύσειν πόλει (vv. 28-29: ‘durante la noche se planea el mayor ataque aqueo y el asalto a la ciudad’). Todavía no conoce los detalles, algo imprescindible para planificar una defensa más eficaz, pero ya ha tomado medidas, enviando espías al campo enemigo.

El regreso de uno de ellos aporta la información que el rey demandaba, pues comunica que el enemigo se está organizando para el asalto de las puertas, es decir, para la batalla decisiva de la guerra, e incluye una descripción del paisaje bélico, con el avance de las tropas, que sin duda resulta alarmante: ἐγγὺς γὰρ ἤδη πάνοπλος Ἀργείων στρατὸς / χωρεῖ, κονίει, πεδία δ’ ἀργηστής ἀφρός / χραίνει σταλαγμοῖς ἵπτικῶν ἐκ πλευμίωνων (vv. 59-61: ‘ya cerca el ejército argivo con todas sus armas avanza, levanta el polvo y blanca espuma con las babas de los jadeos de los caballos mancha la planicie’). El espía traduce a palabras lo que acaba de ver al otro lado de la muralla.

A partir de esa realidad que contemplan sus ojos se forma un juicio de la disposición de ánimo con la que el ejército aborda tan grave trance y hace una caracterización del enemigo que resulta ser acorde con lo que se espera de un guerrero ejemplar: οἶκτος δ' οὔτις ἦν διὰ στόμα. / σιδηρόφρων γὰρ θυμὸς ἀνδρείᾳ φλέγων / ἔπνει λεόντων ὡς Ἄρη δεδορκότων (vv. 51-53: 'ni un lamento salía de su boca, pues su férreo ánimo resollaba inflamado de valentía como leones con Ares en su mirada'). En línea con la tradición homérica, al compararlos con «the heroic animal *par excellence*» (Friedrich, 1981: 121), se reconoce en los soldados la misma fiereza e ímpetu que caracterizan a la bestia. Estamos ante un enemigo peligroso y una batalla de proporciones épicas.

La actitud del ejército, silencioso y en la mejor disposición para la lucha, recuerda la de los aqueos a punto de enfrentarse a los ruidosos troyanos al comienzo del libro tercero de la *Ilíada*¹. Allí los griegos acuden al combate dando la imagen de pueblo civilizado, en contraste con el vocerío de los troyanos que indica un cierto nivel de desorganización, asociada a barbarie. Sin embargo, en la tragedia, pese a esta actitud civilizada, Esquilo adorna al enemigo con rasgos propios de los persas, de los que el público ateniense tenía recuerdo cercano², barbarizándolos sin ningún fundamento histórico, con objeto, como apunta Rosenmeyer (1962: 52), de «to point up the viciousness of war and to deepen the gulf between the city and the forces beyond». El ritual sangriento del sacrificio del toro, con los siete caudillos mojando sus manos en la sangre del animal y jurando la destrucción de la ciudad (vv. 42-48), además de destacar la barbarie del enemigo y, por tanto, su potencial agresividad y peligro, produce efectos aterradores e impresionantes que conmueven al espectador (Hutchinson, 1985: XXXIII)³.

Las últimas referencias del espía a lo que ocurre más allá de la muralla indican el fin de los preparativos y el inicio de las operaciones

¹ *Il.* 3, 8-9: οἱ δ' ἄρ' ἴσαν σιγῇ μένεα πνείοντες Ἀχαιοί, / ἐν θυμῷ μεμαῶτες ἀλεξέμεν ἀλλήλοισιν ('en cambio los aqueos marchaban en silencio respirando furor, ansiosos en su ánimo de protegerse mutuamente').

² La obra se representa en las Grandes Diosinias del 467 a. C., solo trece años después de que los persas destruyesen Atenas y quemasen la acrópolis.

³ Para un análisis de otros rasgos de barbarie del ejército argivo, Rosenmeyer (1962: 52-53).

militares e introducen un nuevo elemento, el ruido del ejército en marcha, que será clave en el canto del coro: $\beta\omicron\tilde{\alpha}$ γὰρ κῶμα χερσαῖον στρατοῦ (v. 64: ‘pues ruge la ola terrestre del ejército’). En ese $\beta\omicron\tilde{\alpha}$ se concentran los gritos de los soldados, el ruido de las armas, el golpe de los cascos de los caballos, las pisadas de una multitud en marcha. El coro, que, como el rey y el resto de la población está dentro de los muros y, por tanto, no ve lo de fuera, y además no escuchó el relato del espía, solo tiene la información que deduce de la percepción del estruendo, y por eso su intervención está focalizada en los sonidos, que discrimina y traduce en imágenes aterradoras con las que transmiten a la audiencia su propio pánico. La sinestesia del verso 103, $\kappa\tau\acute{\upsilon}\pi\omicron\nu$ δέδορκα (‘percibo con los ojos el estruendo’), refleja muy bien esa conexión de lo visual y lo aural. Es posible que esta técnica dramática esté utilizada por Esquilo intencionadamente (Trieschnigg, 2016: 224), pues igual que en las películas de terror, oír ruidos sin ver lo que los causa, hace el miedo más intenso. En definitiva, la perspectiva de las mujeres eleva un punto más la intensidad emocional relacionada con lo que está ocurriendo al otro lado del muro. El espectador ya tiene suficiente información para reconocer como crítica la situación de Tebas: se espera el asalto definitivo, por tanto, un episodio de extrema violencia. Veamos cómo la afronta cada uno.

3. VARONES ANTE LA VIOLENCIA: SERENIDAD Y RACIONALIDAD

Los versos iniciales de la obra indican que estamos ante un problema público y el rey responde como se espera de él. Se dirige a los $\pi\omicron\lambda\iota\tau\alpha\iota$ y sus palabras evidencian compromiso con la ciudad y aceptación de las responsabilidades de su cargo: $\text{Κάδμου πολῖται, χρῆ λέγειν τὰ καίρια / ὅστις φυλάσσει πρᾶγος ἐν πρύμνῃ πόλεως / οἴακα νωμῶν, βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνῳ}$ (vv. 1-3, ‘Ciudadanos del pueblo de Cadmo, es preciso que diga oportunas palabras el que vela por los asuntos públicos, manejando en la popa el timón de la ciudad, sin cerrar los párpados con sueño’). Con la imagen de la nave, cuyo timón empuña⁴, Eteocles subraya su posición de líder y

⁴ La imagen de la nave del estado se emplea frecuentemente en contextos de peligro y se complementa con la imaginería del agua en movimiento para el avance devastador del ejército. Fowler (1970) estudia estas imágenes en *Siete contra Tebas*.

de garante de la seguridad de su πόλις, entendida como espacio físico y como estado del que es responsable. En consecuencia, tiene el deber de ocuparse del problema que se les presenta y cuya gravedad conoce por las advertencias del adivino. Sus palabras emanan serenidad y firmeza, dice lo que debe, τὰ καίρια (v. 1), pues como máxima autoridad no cabe otra cosa. No hay lugar para emociones que pudieran interferir en la eficacia de la planificación estratégica. Habla y actúa guiado por la razón, lo cual, como afirma Rosenmeyer (1962: 55), «is only another way of saying that it is Eteocles' role to think of others and for others».

Eteocles actúa como estratega. Tiene ideas claras y las transmite con la misma claridad, con órdenes precisas, sin retórica innecesaria, evidenciando la firmeza que lo caracteriza y su carácter práctico. En primer lugar, juzga necesario movilizar a los ciudadanos en pro de la patria. Con la llamada a los varones que no están en edad militar por jóvenes o por viejos (vv. 10-13), Eteocles «focuses his entire energy on unity and cohesion to safeguard the city and prevent the enemies from conquering it» (Bierl, 2018: 20), además de reconocer la magnitud de la batalla inminente que obliga a la movilización de aquellos a quienes por edad no les correspondería⁵. Las indicaciones sobre las estrategias militares y la actitud con la que un guerrero debe afrontar la defensa de su patria son muy precisas: ἔς τ' ἐπάλξεις καὶ πύλας πυργωμάτων / ὀρμᾶσθε πάντες, σοῦσθε σὺν παντευχία, / πληροῦτε θωρακεῖα, κἀπὶ σέλμασιν / πύργων στάθητε, καὶ πυλῶν ἐπ' ἐξόδοις / μίμνοντες εὖ θαρσεῖτε, μηδ' ἐπηλύδων / ταρβεῖτ' ἄγαν ὄμιλον (vv. 30-35, corred todos a las almenas y a las puertas de los muros, acudid con todo el armamento, ocupad los baluartes, situaros en las plataformas de las torres, y firmes en las salidas de las puertas tened valor, no temáis excesivamente a la multitud foránea').

La contundencia de las órdenes es equiparable a la autoexigencia del rey en su compromiso con la ciudad. Pide a los ciudadanos lo mismo que él da: que ocupen el puesto que les corresponde y actúen con valentía. Exige porque él ya ha cumplido su parte y está dispuesto a cumplirla en el futuro, según la situación lo reclame. Por lo pronto ya dio los pasos que debía: σκοποῦς δὲ κἀγὼ καὶ κατοπτῆρας στρατοῦ / ἔπειψα, τοὺς πέποιθα

⁵ Estos versos tienen problemas textuales. Sin entrar en detalles, para los que remitimos al comentario de Hutchinson (1985: 44-45), entendemos que se está pidiendo la colaboración de todo el colectivo ciudadano que no está en edad de combatir, algo justificable por la gravedad de la situación.

μη ματᾶν ὁδῶ (vv. 36-37, 'yo por mi parte, envié espías y exploradores del ejército; confío que no harán en vano el camino').

Eteocles también es exigente con la divinidad. Antes de la párodos dirige a los dioses una plegaria, que a veces parece una orden y en su parte final casi una amenaza: ξυνὰ δ' ἐλπίζω λέγειν, / πόλις γὰρ εὔπράσσουσα δαίμονας τίει (vv. 76-77, 'creo que hablo de lo que nos es común, pues una ciudad próspera honra a sus dioses'). Es el mismo lenguaje de la autoridad política, regido igualmente por la razón, más que por la piedad, expresión del sentido utilitarista de la religión que tiene el rey.

Estamos ante un personaje que, tal vez es «the most strongly individualized of all Aeschylus' characters» (Fritz, 2007: 141). Un líder cuyas obras y palabras derivan del análisis racional de la situación, un rey entregado a su pueblo, diligente en el cumplimiento de sus deberes, firme en sus decisiones, que encara un peligro extremo con serenidad y autocontrol, buen estratega y cumplidor de los rituales debidos a los dioses. Para algunos, el dirigente perfecto⁶.

Con parecida serenidad y firmeza actúa el otro personaje masculino del prólogo, el espía. Igual que el rey, solo piensa en afrontar la situación desempeñando su papel de la mejor forma posible. Él, que ha visto con sus propios ojos lo que ocurre en el campamento enemigo y por tanto tiene de primera mano más elementos de juicio que nadie, confirma la gravedad de los hechos y relata lo visto con la claridad y precisión de un parte de guerra, sin concesiones al sentimentalismo, con el objetivo de encontrar la mejor estrategia de defensa y asesorar sobre la táctica más ajustada a la situación comprobada: πρὸς ταῦτ' ἀρίστους ἄνδρας ἐκκρίτους πόλεως / πυλῶν ἐπ' ἐξόδοισι τάγευσαι τάχος / ἐγγὺς γὰρ ἤδη πάνοπλος Ἀργείων στρατὸς / χωρεῖ (vv. 57-60, 'por tanto sitúa rápidamente en las salidas de las puertas a los mejores varones escogidos de la ciudad, pues

⁶ La discrepancia en este punto está relacionada con el papel del hado y la libertad de elección y el cambio del personaje en la segunda parte de la obra. Las opiniones van desde la consideración de Eteocles como soberano perfecto, que es consciente de la maldición familiar y acepta voluntariamente el sacrificio por la salvación de su pueblo, hasta los que creen que el comportamiento del rey es interesado, porque al menos en la primera parte de la obra confía en la salvación. Un buen resumen del estado de la cuestión, en Fritz (2007). No es objeto de este trabajo tratar este punto, sino analizar unas reacciones concretas y su motivación inmediata.

ya cerca avanza el ejército argivo con todas sus armas'). Sabe lo que se debe hacer y por eso traza el camino que ha de seguir el rey. También conoce su misión como colaborador y miembro de una comunidad que debe estar unida para enfrentarse a lo que se avecina: *καγὼ τὰ λοιπὰ πιστὸν ἡμεροσκόπον / ὀφθαλμὸν ἔξω, καὶ σαφηνεῖα λόγου / εἰδὼς τὰ τῶν θύραθεν ἀβλαβῆς ἔση* (vv. 66-68, 'yo por mi parte en adelante tendré el ojo vigilante y fiel y tú, al conocer con exactitud lo que ocurre fuera, estarás seguro').

En resumen, rey y mensajero afrontan de manera racional la situación de violencia, concentrándose en las estrategias para enfrentarse a ella. Se mueven con seguridad y soltura en un escenario de guerra, que es para ellos el marco en el que pueden actualizar su excelencia. La guerra es cosa de hombres.

4. EL CORO DE MUJERES: MIEDO ANTE LA VIOLENCIA

Cuando Eteocles abandona la escena el coro entra en la orquesta. Son un grupo de mujeres jóvenes, que se llaman a sí mismas *παρθένων / ἰκέσιον λόχον* (vv. 110-111, 'tropa suplicante de vírgenes'), por tanto, adolescentes próximas a la edad del matrimonio, que han oído el estruendo del ejército enemigo en marcha y salen a la calle en estado de conmoción emocional, contrapunto a la serenidad mostrada por los varones ante el mismo estímulo. El primer verso de su intervención, *θρέομαι φοβερὰ μεγάλ' ἄχη* (v. 78, 'grito grandes dolores que me aterrorizan'), define el contenido y el tono del resto de la párodos (Fernández Deagustini, 2023: 18-19). El verbo, de uso exclusivamente femenino (*LSJ* s. v.), significa 'gemir', 'balbucear', 'llorar a gritos' e indica que se trata de un lamento, género predominante, aunque no exclusivo, asignado a los personajes femeninos en la literatura arcaica y clásica, en la creencia de que las mujeres tenían una predisposición natural al llanto y a la tristeza (McClure, 1999: 40), aunque también podría interpretarse como una manifestación de sororidad de un grupo marginado compartiendo desgracias y prestándose apoyo mutuo. Alterado por el miedo, el coro desborda sus sentimientos en exclamaciones y gritos no métricos, acompañados de desplazamientos de una a otra estatua de los dioses, para dirigir a cada uno una súplica particular (vv. 114-155). Las interrogaciones directas y las frases breves sin partículas conectivas

evidencian su turbación y la inseguridad y debilidad que experimentan, motivadas por la certeza de la gravedad de la situación, dada la magnitud del ejército enemigo. Lo deducen de las señales que perciben, las visuales, que son indicio del rápido movimiento de la tropa (αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ', / ἄναυδος σαφῆς ἔτυμος ἄγγελος, vv.81-82, 'me convence el polvo que se ve en el aire, mensajero mudo, claro y verdadero') y, sobre todo, las auditivas, a las que se refieren insistentemente en la párodos, indicativas del abundante y poderoso armamento que porta y del ardor con que afronta el combate. La imagen ποτᾶται, βρέμει δ' / ἀμαχέτου δίκαν ὕδατος ὀροτύπου (vv.84-85, 'vuela, ruge, cual invencible torrente que cae por una montaña'), expresa bien estos aspectos de la marcha del ejército y el adjetivo ἀμαχέτου apunta a la derrota tebana, que consideran segura o altamente probable, y a la desconfianza en las posibilidades de Eteocles para salvar la ciudad⁷. Al fin y al cabo, conocen la maldición familiar y la inexorabilidad de su cumplimiento. Ante esto, las doncellas, condenadas por su condición femenina a la espera pasiva, cambian su rol y, asumiendo un papel activo, salen por iniciativa propia a realizar un ritual público, poniendo su confianza en los dioses, sabedoras de que nada ocurre al margen de ellos (ἀκμάζει βρετέων ἔχεσθαι, v. 98, 'es el momento de abrazar las estatuas'), y comienzan a suplicar, lo mejor que se puede hacer en la guerra, con desesperación, pero con humildad⁸. Los últimos versos de la párodos ejemplifican esa actitud, bien diferente de la casi amenazante de Eteocles: ἰὼ φίλοι δαίμονες, / λυτήριοί τ' ἀμφιβάντες πόλιν / δείξαθ' ὡς φιλοπόλεις, / μέλεσθέ θ' ἱερῶν δημίων, / μελόμενοι δ' ἀρήξατε· / φιλοθύτων δέ τοι πόλεος ὀργίων / μνήστορες ἐστέ μοι (vv. 174-180, 'Ay dioses amados, liberadores y protectores de la ciudad, mostrad vuestro amor por ella, cuidad los templos del pueblo, y al cuidarlos, ayudadles; y de los rituales de la ciudad ofrecidos por los devotos acordados en nuestro favor').

Pero ¿qué teme en concreto el coro? y, en consecuencia, ¿cuál es el contenido de sus ruegos? De modo general temen la derrota de Tebas,

⁷ La imagen de un elemento líquido en su condición de fluyente es un cliché metafórico que ya aparece en Homero, pero que Esquilo emplea de forma recurrente con transformaciones y ampliaciones que le añaden nuevos matices y eficacia expresiva, como ha demostrado Crespo (2009-2010).

⁸ El papel activo del coro va más allá de esta decisión y en el segundo episodio (vv. 680-684) intentará persuadir a Eteocles para que evite enfrentarse con su hermano (Bruit-Zaidman, 2015: 89-90).

pero sobre todo las consecuencias que tendrá para ellas. Por eso primero suplican por su propia suerte: ἴδετε παρθένων / ἰκέσιον λόχον δουλοσύνας ὕπερ (vv. 110-111, ‘contemplad la tropa de vírgenes que suplica la liberación de la esclavitud’). Y posponen unos versos la súplica por la ciudad: σύ τ’, ὦ Διογενὲς φιλόμαχον κράτος, / ῥυσίπολις γενοῦ, / Παλλάς (vv. 128-130, ‘Y tú, hija de Zeus, potencia belicosa, sé la salvadora de la ciudad, ¡oh Palas!’). Las mujeres son conscientes de lo que sucederá, si Tebas cae en manos enemigas. Para los varones la guerra es la ocasión para actualizar su ἀρετή. Sus opciones son matar o morir, de modo que con la derrota llega inevitablemente la muerte, pero también el fin del sufrimiento. Por eso se centran en el presente y no piensan en el futuro. Por el contrario, ellas, mientras dura la contienda, mantienen el οἶκος y padecen la ausencia de sus varones y las penurias del asedio, pero el fin de la guerra no les trae el fin de sus males. En caso de derrota comenzará para ellas una situación de esclavitud que durará toda su vida, pues como cualquier otra propiedad valiosa, forman parte del botín, y serán utilizadas para satisfacer las necesidades sexuales del enemigo. Desgraciadamente el rapto y la violación, entonces como ahora, son parte de la dinámica de la guerra.

De esta realidad surge su miedo y su súplica y de ahí que, después de oír los duros reproches de Eteocles, se sitúen en el futuro, imaginando con detalle el horror que les espera, para ofrecer la perspectiva femenina de la guerra y demostrar que sus lamentos están más que justificados.

La segunda estrofa del primer estásimo dibuja la salida de las mujeres cautivas hacia una vida llena de desgracias, tratadas sin consideración como animales: τὰς δὲ κεχειρωμένας ἄγεσθαι, / ἔ ἔ, νέας τε καὶ παλαιὰς / ἵπτηδὸν πλοκάμων, περιρ- / ρηγνυμένων φαρέων (vv.325-328, ‘llevadas prisioneras, ¡ay, ay!, jóvenes y ancianas, por los cabellos, como yeguas, rotos por completo sus velos’). Sus vestidos destrozados indican ya la violencia sexual que sufren, independientemente de la edad, y que se convertirá en motivo y eje de sus lamentos en los siguientes versos. Por su condición de vírgenes, el coro insistirá especialmente en el dolor de quienes, como ellas, casi niñas, sufrirán la vejación de sus cuerpos. La juventud, la inocencia y la fragilidad de las víctimas, tan bien plasmadas en la imagen de los vv. 292-294, δράκοντας ὡς τις τέκνων / ὑπερδέδουκεν λεχαίων δυσευνήτορας / πάντρομος πελειάς (‘una temblorosa paloma que teme por sus crías ante unas serpientes aciagas compañeras de nido’), se

presenta como agravante de las atrocidades que harán con ellas los varones: κλαυτὸν δ' ἄρτιδρόποις ὠμοδρόπων / νομίμων προπάροιθεν διαμεῖψαι / δωμάτων στυγεράν ὁδόν (vv. 333-335, 'es causa de llanto para las que apenas son muchachas, como frutos sin madurar, antes de los ritos nupciales, emprender el camino de odiosas moradas'). Y con mucha más dureza: δμῳίδες δὲ καινοπήμονες νέαι / τλάμιον' εὐνὰν αἰχμάλωτον / ἀνδρὸς εὐτυχοῦντος, ὡς / δυσμενοῦς ὑπερτέρου, / ἔλπις ἐστι νύκτερον τέλος μολεῖν, / παγκλαύτων ἀλγέων ἐπίρροθον (vv. 363-369, 'hay cautivas jóvenes, novatas en estos males: un desgraciado lecho de esclava de un hombre de buena fortuna, con el temor de que llegue la coerción nocturna de un enemigo más fuerte que incrementa sus lamentables penas'). En todo el episodio, y particularmente en estos versos, parece establecerse una relación entre rapto, violación y matrimonio, con el rechazo implícito de este último, aun siendo consentido, como ha sugerido Byrne (1997: 146). No sería extraño, pues las decisiones que afectan a la vida de las mujeres griegas, incluido el matrimonio, las toman los hombres sin tener en cuenta sus deseos, preferencias o animadversiones y en este texto se evidenciaría el pesar que les causa la exclusión en algo que va a determinar todo su futuro. Ahora bien, teniendo en cuenta que la institución familiar es uno de los pilares de la πόλις, quienes así se manifiestan ¿podrían ser consideradas subversivas y una amenaza real para la estabilidad del sistema? Pensamos que no, pues no es más que un lamento justificado, sin intención alguna de rebelión, aunque desde la perspectiva masculina cualquier objeción al sistema patriarcal merece reprobación y control para evitar males mayores.

5. ETEOCLES Y LAS MUJERES: VIOLENCIA ANTE EL MIEDO

El lamento del coro mueve a compasión al lector moderno y quizá también movería a los espectadores de su tiempo, impresionados aún por el recuerdo de una guerra demasiado próxima⁹, pero no a Eteocles. Sería

⁹ *Siete contra Tebas* ilustra el conocimiento que tenían los atenienses de las desgracias que la guerra acarrea a las mujeres (González González, 2021: 103-104), no solo porque las suyas las habían sufrido, sino porque ellos mismos infringían idéntica violencia contra las de los enemigos vencidos. Pero debido al poder de la tragedia para «to induce empathy and emotion beyond one's usual or expected attitude to a given situation» (Meineck, 2017: 66), el público podría empatizar con la situación de unas

comprensible cierta contrariedad del rey, porque el pesimismo de las mujeres perturba el ambiente, pero no lo es tanto que él, tan sereno en sus funciones políticas, pierda la calma y tenga una reacción de ira, emocional como la de las mujeres y excesiva, y que, llevado por ella, añada violencia real a aquella eventual que ellas imaginan y temen. Desde su posición de autoridad por su cargo, edad y género, emplea contra el coro estrategias de violencia psicológica para denigrarlo, humillarlo y desacreditar la condición femenina, según veremos a continuación¹⁰.

Tras la reacción del rey subyace un mecanismo de naturalización, que consiste en considerar la inferioridad de capacidades de las mujeres y su carácter impetuoso e incontrolable como algo inherente a su naturaleza. Es una táctica social propia de las organizaciones patriarcales, para legitimar el orden de un sistema de privilegios masculinos. Apelando a las diferencias naturales entre hombres y mujeres, se asignan a cada sexo unas funciones y unos espacios. Es propio de hombres dedicarse a la política y a la guerra y en consecuencia su espacio natural es la πόλις, el ámbito público, mientras que el de la mujer es el οἶκος, a cuya organización se debe. La exclusión, por tanto, funciona también como mecanismo de violencia psicológica complementario de la naturalización. Conforme a esto, la irrupción del coro en el espacio público y su discurso son impropios. Cuando Eteocles dice estas palabras de resonancia homérica: μέλει γὰρ ἀνδρὶ –μὴ γυνὴ βουλευέτω– / τᾶξωθεν· ἔνδον δ' οὔσα μὴ βλάβην τίθει (vv. 200-201, 'lo de fuera es cosa del hombre, que la mujer no intervenga: quieta dentro y no causes daño'), o también σὸν δ' αὖ τὸ σιγᾶν καὶ μένειν εἴσω δόμων (v. 232, 'lo tuyo es callar y quedarte dentro de casa')¹¹, está recordándole esa restricción espacial y recrimina al coro porque interpreta la transgresión como un desafío a su autoridad (Zeitlin, 1999: 109). El aislamiento dentro del οἶκος es un arma eficaz de control para evitar todo lo que suponga un peligro para el patriarcado,

cautivas enemigas, aunque después de una batalla actuase contra ellas de la misma manera.

¹⁰ Para los mecanismos y estrategias de violencia contra las mujeres nos hemos basado en la clasificación de Romito (2007: 60-117).

¹¹ Estas palabras son eco de las de Héctor a Andrómaca en la *Iliada*, como señala el escoliasta a 200a: μέλει γάρ: τὸν Ὅμηρον παραφράζει: [εἰς οἶκον ἰοῦσα] τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε / ἰστὸν τ' ἡλακάτην τε [καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε / ἔργον ἐποίχεσθαι (Z 490-491). Aunque es un tópico frecuente en la literatura griega, Ieranò (2002) demostró la dependencia directa del texto homérico, basándose en analogías entre ambas obras.

en este caso el discurso público femenino, considerado subversivo en sí mismo (Byrne, 1997: 143). Por más que el coro no tenga una capacidad real para poner en peligro la estabilidad del sistema, Eteocles interpreta que:

women's lament can unite an otherwise powerless marginal group into a collective body that may potentially resist masculine authority through its discourse. And yet because that body threatens to intrude into the public and martial sphere, it is ultimately contained (McClure, 1999: 46).

Por eso las manda a casa. Pero el coro no puede dejar de cantar ni abandonar la orquesta, porque va contra los principios del género dramático, y también porque las mujeres tienen un papel ritual oficialmente reconocido en las ceremonias de súplica, que la autoridad política del rey no debe anular. Así, este rectifica y trata de reconducir la forma de ese ritual hacia otra más contenida, más acorde con su lógica militar (Bierl, 2018: 23), ἐκτὸς οὖσ' ἀγαμάτων (v. 265, 'apartadas de las imágenes'), μηδ' ἐν ματαίοις κἀγρίοις ποιφύγμασι (v. 280, 'sin gemidos ni suspiros'), y las insta a entonar un ὄλολυγμὸν ἱερὸν εὐμενῆ (v. 268, 'sagrado clamor propiciatorio'), abandonando el tono de súplica que presupone la derrota de ciudad y proponiendo la imitación de sus propias plegarias, como si lo que le molestase no fuese la heterodoxia de las mujeres, sino su heteropraxia¹². Sin embargo, la súplica del coro no es un conjunto de alaridos y gritos histéricos como sugieren las palabras del rey (αἶεν, λακάζειν v. 186), ni sus movimientos son διάδρομοι φυγαί (v. 191, 'huidas a la carrera'), como de ménades llevadas por el entusiasmo divino, sino un ritual ordenado, aunque mucho más cercano a las manifestaciones de la religiosidad popular, y no menos correcto ni menos eficaz que el del rey (González González, 2023: 22-25)¹³. Por tanto, la amonestación parece justificarse solo como una forma más de desacreditar y reprimir cualquier actitud o comportamiento que proceda de las mujeres. Tras las palabras del rey hay algo más que un enfado contra un grupo de mujeres por un hecho puntual. Más bien este hecho puntual actúa como

¹² Un resumen de las características de las manifestaciones de la religiosidad masculina y femenina, en Giordano-Zecharya (2006: 53).

¹³ La autora demuestra que el recorrido del coro por las estatuas de los dioses no obedece a un impulso desordenado, sino que sigue un ritual establecido, sugerido por el propio orden de las invocaciones, acorde con el propósito de hacer de los dioses sus aliados.

detonante de la misoginia que forma parte de su idiosincrasia. Así lo indica su manifestación de desprecio a todo el género femenino, muy próxima al espíritu de Semónides en su *Yambo de las mujeres*, haciendo de un conflicto ocasional una guerra de sexos: μήτ' ἐν κακοῖσι μήτ' ἐν εὐεστοῖ φίλη / ξύνουικος εἶην τῷ γυναικείῳ γένει. / κρατοῦσα μὲν γὰρ οὐχ ὀμιλητὸν θράσος, / δείσασα δ' οἴκῳ καὶ πόλει πλέον κακόν (vv. 187-190, '¡ni en la desgracia ni en la preciada prosperidad comparto yo casa con la casta femenina! Pues cuando se empodera, su audacia es insoportable, pero cuando tiene miedo, es una desgracia mayor para su casa y para su pueblo').

Este desprecio incluye también el repudio a compartir con ellas su vida en el οἶκος, y en consecuencia al papel de esposo y de padre que le corresponde asumir en él como varón. Es decir, un rechazo a la institución familiar y al γένος, tras el que podría estar el recuerdo del abominable matrimonio de su padre Edipo y la maldición de Layo. En definitiva, una evidencia de las contradicciones de quien lleva la defensa de la πόλις por bandera y al tiempo reniega de uno de los pilares que la sostienen.

Eteocles también recurre a la deshumanización por medio del insulto. Cuando entra en escena e interrumpe los cantos del coro, se dirige a las mujeres llamándoles θρέμματ' οὐκ ἀνασχετά (v. 181, 'criaturas insoportables'). El sustantivo no es en sí mismo vejatorio, pero aquí, como en otros pasajes de tragedia, adquiere valor despectivo al ir acompañado de un adjetivo degradante¹⁴. Por su género neutro y su referencia habitual a las crías de los animales, posee connotaciones de animalización, despersonalización, falta de inteligencia e inmadurez, rasgos que, atribuidos a la mujer, inciden en la necesidad de tenerla permanentemente tutelada y controlada. En la misma línea está la definición de su comportamiento y sus actos como σωφρόνων μισήματα (v. 185, 'cosas odiosas para los sensatos'), pues de la expresión se deduce su insensatez, que está en consonancia con su condición de θρέμματ', al tiempo que la índole odiosa de sus actos justifica el οὐκ ἀνασχετά ('insoportables'), con el que las calificaba al comienzo.

¹⁴ En E. *Andr.* 261, Hermíone llama a Andrómaca ὃ βάρβαρον σὺ θρέμμα, antes de amenazarla de muerte. En S. *El.* 622 Clitemnestra se dirige a Electra como θρέμμ' ἀναιδές, ante su actitud hostil.

Una de las técnicas de violencia psicológica más destructivas es la culpabilización de las víctimas, que las hace sentirse merecedoras de la violencia que reciben. El discurso de Eteocles está encaminado a provocar este sentimiento en el coro y este, al escucharlo, tiene la necesidad de exculparse y señala el miedo como justificación de sus actos, que son presentados como un ritual de piedad y confianza en los dioses para colaborar en la salvación de la ciudad: ἔδεις' ἀκού- / σασα τὸν ἄρματόκτυπον ὄτοβον (vv. 203-204, 'Sentí miedo al oír el ruido de los carros'), ἀλλ' ἐπὶ δαιμόνων πρόδρομος ἦλθον ἄρ- / χαῖα βρέτη, θεοῖς πίσυνος, νιφάδος / ὄτ' ὀλοᾶς νειφομένης βρόμος ἐν πύλαις / δὴ τότε ἦρθην φόβῳ πρὸς μακάρων λιτάς, πόλεως / ἴν' ὑπερέχοιεν ἀλκάν (vv. 211-215, 'por eso vine en vanguardia a las antiguas estatuas de las deidades, confiada en los dioses, cuando hubo en las puertas un estruendo de funesta nevada que caía; entonces, por el miedo, elevé plegarias a los bienaventurados, para que protegiesen la ciudad').

La respuesta de Eteocles es muy significativa: πύργον στέγειν εὐχεσθε πολέμιον δόρυ. / οὐκοῦν τάδ' ἔσται πρὸς θεῶν. ἀλλ' οὖν θεοὺς / τοὺς τῆς ἀλούσης πόλεος ἐκλείπειν λόγος (vv. 216-218, 'rogad que la muralla nos proteja de la lanza enemiga. ¿Esto no procede también de los dioses? Pero se dice que los dioses de la ciudad conquistada la abandonan'). Además de entrañar una cierta ὕβρις y evidenciar su concepción utilitarista de la religión, al insistir en la estrategia militar como recurso para ganar la guerra, está destacando los valores masculinos como los únicos loables y, por contraste, denigrando a las mujeres, además de negar su derecho a suplicar a los dioses (Oliveira Pulquério, 1992: 14), que es su forma de tomar parte en la defensa de la ciudad (Bruit-Zaidman, 2015: 90).

La presión sobre el coro es más intensa cuando, además de subrayar lo inapropiado de su conducta, se le indican las consecuencias de esta sobre el ejército. Lo acusa de destruir su valor heroico y en último término lo hace culpable de la eventual derrota de la ciudad y, por tanto, lo equipara con los argivos en tanto que, como ellos, es enemigo de Tebas (Trieschnigg 2016: 226): καὶ νῦν πολίταις τάσδε διαδρόμους φυγὰς / θεῖσαι διερροθήσατ' ἄψυχον κάκην. / τὰ τῶν θύραθεν δ' ὡς ἄριστ' ὀφέλλετε, / αὐτοὶ δ' ὑπ' αὐτῶν ἔνδοθεν πορθοῦμεθα (vv. 191-194, 'y ahora con vuestras huidas a la carrera habéis infundido medrosa cobardía a los ciudadanos; así ayudáis en máximo grado a los de fuera, mientras que dentro nos

destruimos nosotros mismos'). Como estrategia de violencia psicológica, es una acusación perversa y puede ser eficaz, pero no deja de sorprender que unas doncellas, en su debilidad, con sus lamentos ante las estatuas de los dioses, puedan producir tan graves efectos y desencadenar tales desgracias. La exagerada acusación de Eteocles dibuja unos varones asustadizos, muy poco dignos de su condición de guerreros en busca de la excelencia. No imaginamos al Héctor de la *Ilíada* sucumbiendo ante el temor de Andrómaca sobre su futuro y el de su hijo.

Eteocles usa también la amenaza como forma de coacción para influir en la voluntad de las mujeres del coro. Él no acepta que se cuestione su autoridad política y considera que cualquier empresa de la πόλις está abocada al fracaso si se quiebra la estabilidad de las jerarquías y de las funciones asociadas a ellas: πειθαρχία γάρ ἐστὶ τῆς εὐπραξίας / μήτηρ, γυνὴ σωτήρως (vv. 224-225, 'la obediencia al mando es madre del éxito y esposa del salvador'), le recuerda al coro. Y como jefe supremo de la ciudad, amenaza con la lapidación de cualquiera que le desobedezca: κεί μή τις ἀρχῆς τῆς ἐμῆς ἀκούσεται, / ἀνὴρ γυνή τε χῶ τι τῶν μεταίχμιον, / ψῆφος κατ' αὐτῶν ὀλεθρία βουλευέσεται, / λευστήρα δήμου δ' οὐ τι μὴ φύγη μόρον (vv. 196-199, 'si alguien no obedece a mi mando –hombre o mujer o lo que haya entre ellos¹⁵–, se decretará contra él voto de muerte y no hay medio de que escape a una muerte por lapidación a manos del pueblo'). La decisión sobre la vida y la muerte de sus súbditos es una ostentación de autoridad y una forma de controlar al coro con el miedo, pero excesiva e innecesaria, pues a un rey como Eteocles, capaz de diseñar estrategias contra un ejército poderoso de manera racional, le sobrarían recursos para dominar a un grupo de adolescentes.

¹⁵ Los escolios al v. 197 ἀνὴρ γυνή τε χῶ τι τῶν μεταίχμιον reflejan la polémica de los antiguos sobre el sentido del término μεταίχμιον. Unos ven una referencia a edad y por tanto indicaría niños o ancianos, y otros a sexo e indicaría eunucos. En cualquier caso, la expresión insiste en la universalidad del castigo para todo el que desobedezca, sea cual sea su condición.

6. REFLEXIÓN FINAL

Las reacciones y comportamientos de los personajes ante el ataque de la tropa enemiga nos llevan a esta reflexión final.

Una inminente situación de violencia extrema que afecta a toda la ciudad genera reacciones opuestas, según sexos. Eteocles y el espía responden como se espera de los varones de la πόλις, conforme a los principios y valores de la ἀρετή heroica tradicional. Centrados en la realidad presente, buscan estrategias y toman medidas para afrontar el problema de manera racional, con control total de las emociones que pudieran interferir en la eficacia y en sus actos y decisiones.

Por el contrario, las doncellas, al oír el fragor de la tropa enemiga, se sitúan en un escenario futuro de eventual derrota y salen del espacio que les corresponde, el οἶκος, para acudir ante los dioses, muy afectadas emocionalmente, pero asumiendo de manera consciente el papel de suplicantes, como forma de colaborar en la defensa de la ciudad. La violencia genera en ellas miedo, pero no un miedo invalidante que les haga perder el control, pues a lo largo de la obra muestran un comportamiento bastante más sensato que el del propio Eteocles.

A su vez, ante las manifestaciones de su miedo, Eteocles responde de manera agresiva y sorprendente, por venir de quien acaba de demostrar tanto aplomo. ¿Podemos decir, entonces, que el miedo del coro genera violencia en Eteocles? No exactamente. Cuando hablamos de miedo y violencia, nos referimos a conceptos de naturaleza distinta: el miedo es un sentimiento y la violencia una acción o un comportamiento (Lindón, 2008: 8). Ambos forman una secuencia que va precedida por el pensamiento y que se puede repetir. Es decir, un pensamiento libera un sentimiento y este una acción, que a su vez puede provocar en otros un pensamiento y así sucesivamente. Ante el asalto a Tebas, las mujeres piensan en las desgracias que les esperan, lo que les provoca miedo y este les impulsa a desarrollar una conducta determinada que busca hacer a los dioses aliados de su causa. Ante la misma situación los varones piensan en la ἀρετή y el sentimiento heroico los impulsa a actuar buscando gloria y honor. Para entender la reacción de Eteocles contra las mujeres, tendríamos que preguntarnos primero qué piensa y qué siente. Si Eteocles abordase la situación como un hecho político y viese

en el comportamiento del coro un desafío a su autoridad y al orden establecido y un obstáculo para la consecución de sus objetivos militares, pensaría que neutralizar a un grupo de doncellas entraña bastante menos dificultad que librar la batalla que se avecina, y dispondría las medidas para solucionarla con la misma seguridad y serenidad con las que planeó la estrategia bélica en el prólogo. Pero no es así. Su reacción es tan emocional como la del coro, y su violencia surge de la ira que lo invade. Pero ¿qué pensamientos generan esta ira? Intentemos reconstruir el proceso emocional. Tal vez Eteocles no contempla la situación con perspectiva política, o solo política. Hasta este momento lo vimos centrado en la πόλις, como su máxima autoridad, y obviando el γένος, como si la guerra no hubiese surgido de un conflicto familiar. Pero ahora la presencia femenina trae a su mente la situación de su familia, no solo las desgracias pasadas y presentes, sino también las futuras, ya que Tebas y su linaje son incompatibles, como la historia familiar indica. Eteocles conoce la maldición de Layo y no ignora que él ha provocado la situación actual, al romper el pacto establecido con Polinices, aunque en su insensatez, como es propio de los héroes de Esquilo, tiene esperanza de salir bien parado¹⁶. Pero su encuentro con el coro de mujeres supone un choque con la realidad que subyace a la guerra y que no se soluciona con estrategia militar. Esta puede dirimir la suerte de una batalla, pero no solventar el problema de un γένος abocado a la extinción. Al adquirir un mayor grado de conciencia de esta realidad por la presencia femenina, Eteocles siente miedo e inseguridad¹⁷, que generan hostilidad y, para protegerse, canaliza esta hostilidad a través de la ira que concluye en agresión contra el coro, por ser este el desencadenante del proceso¹⁸.

¹⁶ Para este rasgo tan característico de los héroes de Esquilo, Bañuls y Morenilla (2008).

¹⁷ La inseguridad de Eteocles ya había sido sugerida por Patzer (Fritz, 2007: 146). Byrne (1997: 150-151) señala también el miedo como desencadenante de la violencia del rey contra las mujeres. Pero no el miedo a la extinción de su γένος, sino a que se vea empañada su imagen política, que lucha por mantener sin mancha, por el recuerdo del asesinato de Penteo a manos de su madre en pleno éxtasis dionisiaco. La semejanza de los rituales del coro con los de un cortejo de ménades traerían estos hechos a la memoria del pueblo. Sin embargo, estas mujeres no pierden el control ni hay en ellas furor báquico. Su simple presencia incomoda al rey porque las asocia al γένος y le ponen ante sus ojos el final que le espera, y no porque se pueda poner en cuestión su autoridad política.

¹⁸ Para el análisis de la ira y el miedo y sus reacciones, Chóliz Montañés (2005: 12-15).

Visto así, sí podemos afirmar que el miedo genera la violencia de Eteocles, pero el miedo del propio Eteocles, no el de las mujeres.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BAÑULS OLLER, José Vicente y MORENILLA TALENS, Carmen (2008): «Rasgos esquileos en la caracterización de algunos personajes sofocleos». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 18, 73-87.
- BIERL, Anton (2018): «The mise en scène of Kingship and Power in Aeschylus' *Seven Against Thebes*: Ritual Performativity or Goos, Cledonancy and Catharsis». *Skenè*, 4.2, 19-54 (<https://doi.org/10.13136/sjtds.v4i2.177>).
- BRUIT-ZAIDMAN, Louise (2015): «Women and war. From the Theban Cycle to Greek Tragedy». En Fabre-Serris, Jacquelin y Keith, Alison (eds.): *Women and war in antiquity*. Baltimor: Johns Hopkins, 82-99.
- BYRNE, LUCY (1997): «Fear in the *Seven against Thebes*». En Pierce, Karen F. y Deacy, Susan (eds.): *Rape in Antiquity*. London: Duckworth, 143-162.
- CHÓLIZ MONTAÑÉS, Mariano (2005): *Psicología de la emoción: el proceso emocional* (en línea: <<https://www.uv.es/=choliz/Proceso%20emocional.pdf>>, consulta: 3 de octubre de 2023).
- CRESPO, M.^a Inés (2009-2010): «El cliché metafórico en *Siete contra Tebas*: inclusión estructural y función extratextual». *Ordía Prima*, 8-9, 81-120.
- FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, M.^a del Pilar (2023): «¿Dónde debo cantar? Autoridad, espacio y voz coral en *Siete contra Tebas*». *Circe de clásicos y modernos* 27.1, 13-30 (<http://dx.doi.org/10.19137/circe-2023-270101>).
- FOWLER, Barbara Hughes (1970): «The *imagery* of the *Seven against Thebes*». *Symbolae Osloenses*, 45.1, 24-37.
- FRIEDRICH, Rainer (1981): «On the Compositional Use of Similes in *Odyssey*». *The American Journal of Philology*, 102.2, 120-137.
- FRITZ, Kurt von (2007): «The Character of Eteocles in Aeschylus' *Seven Against Thebes*». En Lloyd, Michael (ed.): *Aeschylus*. Oxford: OUP, 141-173.
- GIORDANO-ZECHARYA, Manuela (2006): «*Ritual* Appropriateness in *Seven Against Thebes*. Civic Religion in a Time of War». *Mnemosyne*, 59.1, 53-74.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta (2021): «Recuerdos del bien y del mal. Guerra y violación en la tragedia Ática». En López Gregoris, Rosario (coord.): *Mujer y violencia en el teatro antiguo. Arquetipo de Grecia y Roma*. Madrid: Los libros de la catarata, 98-112.

- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta (2023): «On the correct way to supplicate the gods in *Seven against Thebes*». *Ágora. Estudios Clàssicos em debate*, 25, 13-28 (<https://doi.org/10.34624/agora.v25i0.31385>).
- HUTCHINSON, Gregory Owen (1985): *Aeschylus. Septem contra Tebas*. Oxford: OCP.
- IERANÒ, Giorgio (2002): «La città delle donne. Il sesto canto dell'*Iliade* e i *Sette contro Tebe* di Eschilo». En Aloni, Antonio (ed.): *Atti del Seminario Internazionale I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*. Bologna: Patron, 73-92.
- LINDÓN, Alicia (2008): «Violencia/miedo, espacialidades y ciudad». *Casa del tiempo*, 4, 8-14.
- MACÍA APARICIO, Luis Miguel (2007): *Aristófanes. Comedias* (vol. III). Madrid: Gredos.
- MCCLURE, Laura (1999): *Spoken like a woman*. Princeton: PUP.
- MEINECK, Peter (2017): «Thebes as high-collateral-damage target». En Torrance, Isabelle (coord.): *Aeschylus and War*. New York: Routledge, 49-69.
- OLIVEIRA PULQUÉRIO, Manuel de (1992): «A personalidade de Etéocles nos *Sete contra Tebas* de Ésquilo». *Máthesis*, 1, 11-19.
- ROMITO, Patrizia (2007): *Un silencio ensordecedor. La violencia ocultada contra mujeres y niños*. Barcelona: Montesinos.
- ROSENMEYER, Thomas (1962): «*Seven against Thebes*. The Tragedy of War». *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 1.1, 48-78.
- TRIESCHNIGG, Caroline (2016): «Turning Sound into Sight in the Chorus' Entrance Song of Aeschylus». En Cazzato, Vanessa y Lardinois, Andre (eds.): *Greek Song and the Visual. Studies in Archaic and Classical Greek Song*. Leiden-Boston: Brill, vol. I, 217-237 (https://doi.org/10.1163/9789004314849_010).
- ZEITLIN, Froma (1990): «Patterns of Gender in Aeschylean Drama: *Seven against Thebes* and the Danaid Trilogy». En Griffith, Mark y Mastronarde, Donald (eds.): *Cabinet of Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas Rosenmeyer*. Atlanta: Scholar Press, 103-115.

María Teresa AMADO RODRÍGUEZ
Universidade de Santiago de Compostela
mariateresa.amado@usc.es
<https://orcid.org/0000-0002-0328-1915>