

LOS DIOS ABANDONAN LA CIUDAD

Astianacte, última víctima

de la impiedad aquea en *Troyanas* *

Résumé. — Cette étude sur *Les Troyennes* d'Euripide s'attache plus concrètement à l'épisode de la mort d'Astyanax, en prenant pour point de vue la notion d'impiété (ἄσεβεια). À notre avis, cette notion apporte à la compréhension du texte un éclairage bien meilleur que des considérations anachroniques sur les idées pacifistes ou bellicistes de l'auteur. Nous saisissons l'occasion ainsi offerte de discuter quelques aspects de cette manifestation de l'impiété dans la tradition iconographique.

La obra *Troyanas*, de Eurípides, con su coro de mujeres cautivas y su *crescendo* dramático hasta la ejecución final de Astianacte, suele ser leída como un alegato pacifista del autor, movido por el hastío de los años de guerra y por el rechazo de episodios especialmente violentos como el de Melos. Las opiniones se modulan entre quienes buscan un referente concreto y los que opinan que, más allá de éste o aquél episodio bélico, es lógico esperar que el autor y los espectadores tuvieran presente la historia más próxima de Atenas¹. Y ahí, no podemos olvidarlo, la guerra era lo cotidiano (cf. Platón, *Leyes*, 626a, 2-5, sobre la paz como una « guerra no declarada » : ἦν γὰρ καλοῦσιν οἱ πλεῖστοι τῶν ἀνθρώπων εἰρήνην, τοῦτ' εἶναι μόνον ὄνομα, τῷ δ' ἔργῳ πάσας πρὸς τὰς πόλεις ἀεὶ πόλεμον ἀκήρυκτον κατὰ φύσιν εἶναι), de modo que ante las desgra-

* Este trabajo se adscribe al Proyecto de Investigación I+D (HAR 2008-00878).

1. C. DUÉ (2006, p. 108), matiza las afirmaciones de autores que se refieren a Eurípides como a *a pacifist in Periclean Athens* y a *Troyanas* como *the greatest piece of anti-war literature there is in the world* y se inclina por ver en esta obra una crítica del imperialismo más que una pacifista invocación a la paz. N. T. CROALLY (1994), considera imposible que los espectadores del momento no pensarán en la propia situación de Atenas al contemplar los desastres de la guerra troyana, aunque se distancia de autores como E. DELEBECQUE (1951), H. WESTLAKE (1953), R. GOOSSENS (1962) y P. MAXWELL-STUART (1973), que van mucho más allá a la hora de buscar el referente concreto de la pieza eurípidea. Más recientemente, en favor de una lectura moral, situada históricamente y pacifista, S. BYL (2000). Por su parte, P. BURIAN (2003), ve en la incompatibilidad entre las diferentes propuestas la prueba de que no puede señalarse un único referente para la obra de Eurípides.

cias de Hécuba cualquier espectador podría llorar recordando – o temiendo – las propias, como hacían las esclavas en la muerte de Patroclo, lamentándose en apariencia por el guerrero muerto pero, en realidad, cada una por sus males (*Il.*, 19, 301-302, στενάχοντο γυναῖκες / Πάτροκλον πρόφασιν, σφῶν δ' αὐτῶν κήδε' ἑκάστη).

Si la lectura pacifista de *Troyanas* nos parece un tanto anacrónica², sí creemos ver en el trágico una clara advertencia contra los excesos de la guerra, concretamente, contra la ὕβρις generada por la victoria, que en este caso se plasma en una larga serie de actos impíos. Es cierto que las leyes no escritas (ἄγραφοι νόμοι) y usos de los griegos (τὰ τῶν Ἑλλήνων νόμιμα), que obligaban, también en tiempo de guerra, a respetar los santuarios, mantener los ritos relativos a los enterramientos y reconocer la inviolabilidad de quienes se acogían como suplicantes a los altares, perdían su valor cuando el enemigo era el bárbaro³. Pero, aun así, la condena de los excesos que siguieron a la victoria griega, excesos que conforman la *Ilioupersis*, resulta clara en la obra de Eurípides y, en cualquier caso, habría diferencias entre el relato histórico y las elaboraciones literarias: basta repasar la *Ilíada* para ver que esas leyes no escritas no son enteramente ignoradas.

En el prólogo de *Troyanas* ya aparece la crítica a la desmesura aquea, y lo hace en términos muy concretos: son los impíos excesos de los griegos los que obligan a Posidón a abandonar una ciudad antes querida, pero donde ya no pueden recibir culto los dioses, y los que empujan a Atenea, antes defensora de los aqueos, pero encolerizada ahora por el ultraje sufrido por la princesa Casandra en el propio templo de la diosa, a deparar un amargo regreso a los vencedores. La diosa menciona el ultraje del que han sido objeto ella y su templo (v. 69, ὕβρισθεῖσάν με, καὶ ναοὺς ἐμούς); y el dios llama loco (v. 95, μῶρος) al mortal que arrasa ciudades, templos y tumbas.

Estas palabras de los dioses son especialmente significativas por aparecer en el prólogo, lugar de honor de las piezas dramáticas donde se anuncian los motivos en torno a los cuales girarán los acontecimientos y donde se condensa el campo semántico del que brotarán los versos y episodios claves de la obra. Así, la última intervención de Atenea en este prólogo es una clara advertencia a los vencedores, v. 85-86: « que en el futuro aprendan los aqueos a respetar mi templo – τᾶμ' ἀνάκτορ' εὐσεβεῖν – y a ser

2. Una crítica a las lecturas puramente pacifistas ya podía leerse en A. POOLE (1976) y, más tarde, en P. GREEN (1999). Cf. también C. A. E. LUSCHNIG (1971) y M. GONZÁLEZ (2010) sobre la idea de que la crítica que se hace no es a la guerra sino a la desmesura del vencedor.

3. P. DUCREY (1999).

piadosos con los demás dioses – θεούς τε τοὺς ἄλλους σέβειν ». Y ya al final de la obra volverá Hécuba a recordar que Príamo ha muerto sin tumba y sin recibir el cuidado de sus familiares (ἄταφος ἄφιλος, v. 1313), a lo que el coro responderá que al menos no ha tenido que contemplar los impíos degollamientos (ἀνοσίτοις σφαγαῖσιν, v. 1316).

Los dioses abandonan Troya y sus templos desiertos después de actuaciones tan alejadas de la piedad como el sacrificio de Polixena, la muerte de Troilo en el altar de Apolo Timbreo o la de Príamo en el de Zeus Protector del hogar. En la obra de Eurípides, el episodio que abre la pieza, el que convierte a Casandra, sacerdotisa de Apolo, en concubina de Agamenón, es también un acto impío, según queda claro en el léxico empleado por el poeta⁴. No se retomará en estas páginas el papel de Casandra, cuya figura trágica en relación con algunas de sus representaciones vasculares ya contemplamos como símbolo por excelencia de la desmesura de los vencedores griegos⁵, si bien dicho papel se tendrá en cuenta como contrapunto esencial del de Astianacte, con cuya muerte y funerales se cierra la obra y que constituye en este caso nuestro centro de atención⁶.

Fuentes literarias sobre la muerte de Astianacte.

La versión de Eurípides

La primera alusión a la muerte del hijo de Héctor la tenemos en *Il.*, 24, 734-745, cuando Andrómaca se pregunta por el destino del niño tras la muerte del guerrero. La madre imagina un futuro de esclavitud, pero, al tiempo, un pensamiento terrible la asalta: τις Ἀχαιῶν ῥίψει χειρὸς ἐλῶν ἀπὸ πύργου, « algún aqueo, cogiéndolo de la mano, lo arrojará desde la muralla ». Con posterioridad, en el resumen transmitido por Proclo de la *Ilioupersis* de Arctino, puede leerse una indicación mínima en la que aparece Ulises como ejecutor del niño: Ὀδυσσέως Ἀστυάνακτα ἀνελόντος Νεοπτόλεμος Ἀνδρομάχην γέρας λαμβάνει, « Tras acabar Ulises con Astianacte, Neoptólemo toma a Andrómaca como botín ». En la *Pequeña Ilíada* de Lesques, Astianacte es víctima de Neoptólemo que, arrancando al niño de los brazos de su nodriza, lo arroja desde las murallas.

4. En la primera mención que se hace de Casandra, por boca de Posidón ya en el prólogo, se dice que abandonará el servicio piadoso (εὐσεβὲς) del dios para unirse por la fuerza a Agamenón, v. 43-44. La propia Casandra aparece en escena con las palabras ἄνεχε, πάρεχε, φῶς φέρε· σέβω φλέγω, v. 308, y definirá su danza como santa (ὁ χορὸς ὄσιος), v. 328. Todos los términos inciden en el carácter sagrado de la doncella de Apolo.

5. Cf. A. IRIARTE & M. GONZÁLEZ (2008, p. 262 y s.).

6. Extrañamente, estos dos casos tan relevantes en las *Troyanas* son igualmente ignorados en la obra de L. SÉCHAN (1967).

Esta tradición literaria ofrece una cierta coherencia: muerte violenta del niño arrojado desde las murallas. Las variantes se centran en la edad del muchacho (niño o joven), el nombre del ejecutor (Neoptólemo en Lesques, Ulises en Arctino, indeterminado más generalmente) o el significado de la muerte (acto salvaje en medio de la violencia del combate, deliberación de los griegos por interés político, sacrificio expiatorio: en Apolodoro, *Epítome*, 5, 23, se lee: « sacrificando a todos los dioses, los griegos arrojaron a Astianacte de lo alto de las murallas »). Frente a esta exigua pero unánime tradición, un escolio a Eurípides, *Andr.*, 10, dice, sin mayores especificaciones, que Estesícoro ofrecía una versión distinta de la *Ilioupersis*.

La obra de Eurípides, estrenada en el 415 a.C., es heredera de la tradición canónica y su final recoge esa escena emotiva y tremenda de la *Ilioupersis*, la muerte de Astianacte. En *Troyanas*, la muerte brutal del niño la decretan los griegos, incitados por Ulises, que deciden arrojarlo de los muros de la ciudad, y es Taltibio, el mensajero, el que de manera muy escueta le anuncia a Hécuba que el hijo de Héctor πεσὼν ἐκ τειχέων ψυχὴν ἀφῆκεν, « murió precipitado desde las murallas », v. 1134-1135. La muerte de Astianacte es el punto final de la obra; es, simbólicamente, la imagen más adecuada para el fin de Troya y la destrucción de todo el linaje, imagen que se potencia al ser enterrado el niño sobre el escudo del padre. Los símbolos de la protección de la ciudad, los muros de Troya y el escudo de Héctor, son también los elementos que enmarcan la muerte del joven príncipe.

Ambigüedades del lamento de Hécuba

El muchacho al que Andrómaca había engendrado como futuro τύραννον Ἀσιάδος, se ve convertido por voluntad de los griegos en un σφάγιον, en una víctima sacrificial, en palabras de su madre (v. 747-748). Antes de detenernos en el sentido de esa muerte de Astianacte, hay que decir algo sobre el lamento que la reina Hécuba entona. La importancia concedida por los griegos a los ritos fúnebres, a la necesidad de honrar a los muertos, tiene un buen ejemplo en la obra de Eurípides. Los aqueos lavan el cadáver del niño y se lo entregan a la única persona de su familia que puede hacerse cargo de él, entonar el canto fúnebre y enterrar su cuerpo. Formalmente, las palabras de Hécuba se ajustan a la estructura tradicional del lamento por la muerte: comienza con un reproche a la locura aquea para luego dirigirse directamente al niño, recordar su cuerpo, contraponer el destino que le esperaba con el que ha tenido, señalar, al tratarse de

una *mors immatura*, la anormalidad de ser ella quien lo entierra y no al revés y acabar, de nuevo, denunciando la vergüenza de los griegos ⁷.

De este tipo de lamentos se ha escrito que se diferencian de forma clara del *epitafio fúnebre* al centrarse en la queja y la pérdida más que en la alabanza del muerto y al negar valor a la muerte por la comunidad ⁸. Por otra parte, N. Loraux señala dos de los principios fundamentales de la oración fúnebre: la prohibición de llorar a tan valerosos muertos y la creencia en la perennidad de la ciudad ⁹, requisitos que, obviamente, no se cumplen en el llanto por Astianacte. Pero, aun así, en la oración trágica de Hécuba no están tan claros los límites entre lamento y oración fúnebre o, dicho de otra manera, hay ecos de ambos. Porque las primeras palabras que dirige la reina directamente a Astianacte, antes de comenzar el *treno* con los elementos más típicos y de carácter íntimo arriba señalados, son de otro orden:

ᾠ φίλταθ', ὥς σοι θάνατος ἦλθε δυστυχῆς.
 Εἰ μὲν γάρ ἔθανες πρὸ πόλεως, ἦβης τυχῶν
 γάμων τε καὶ τῆς ἰσοθέου τυραννίδος,
 μακάριος ἦσθ' ἄν, εἴ τι τῶνδε μακάριον. (v. 1167-1170.)

Queridísimo, ¡qué desdichada muerte te ha llegado! Si hubieras muerto por tu ciudad, una vez alcanzados juventud, matrimonio y la tiranía ¹⁰ que nos iguala a los dioses, habrías sido dichoso – si es que algo de esto hace feliz.

Lamenta la reina que el hijo de Héctor no haya podido morir por la ciudad y el poeta emplea en esta ocasión, en ese verso 1168, una expresión que ha pasado desapercibida, creemos, a la crítica. No es sólo el patriótico *pro patria mori*, sino el más específico ἦβης τυχῶν. Puede compararse esta queja de Hécuba con las órdenes que la propia diosa Atenea les da a los hijos de los guerreros muertos a las puertas de Tebas en las *Suplicantes* también Eurípides, v. 1214-1215:

Πορθήσεθ' ἠβήσαντες Ἴσμηνοῦ πόλιν,
 πατέρων θανόντων ἐκδικάζοντες φόνον.

Cuando alcancéis la juventud destruiréis la ciudad de Ismeno y vengaréis la muerte de vuestros padres.

7. Éste es el esquema que sigue, en el breve comentario que le dedica, C. DUÉ (2006, p. 147), siguiendo la propuesta formal de M. ALEXIOU (1974, p. 133). Al análisis de los tópicos y de la estructura métrica del lamento también se dedica el artículo de A. SUTER (2003). Vid. también M. DYSON, K. H. LEE (2000).

8. G. HOLST-WARHAFT (1993, p. 3).

9. N. LORAUX (1975, p. 16).

10. A. BURNETT (1977), considera esta alusión a la tiranía como un ejemplo más de la crítica al poder corrupto y excesivo de Troya que reaparece en fragmentos de *Alejandro*, pieza de la misma trilogía.

Mientras Hécuba se queja de esta manera por la gloria de la que Astianacte se ha visto privado, dedica a su vez un epigrama muy poco heroico a los griegos (esos inventores de suplicios bárbaros, en palabras de Andrómaca, v. 764: ὦ βάββαρ' ἐξευρόντες Ἑλληνες κακά): « ¿Qué escribiría un poeta sobre tu tumba? » se pregunta Hécuba dirigiéndose a Astianacte;

Τὸν παῖδα τόνδ' ἔκτειναν Ἀργεῖοί ποτε
δεΐσαντες; αἰσχρὸν τοῦπίγραμμά γ' Ἑλλάδι. (v. 1190-1191.)

A este niño lo mataron los argivos porque lo temían.
¡Vergonzoso epigrama para la Hélade!

Si un lugar común de la elocuencia oficial, del discurso fúnebre, es que el llanto del enemigo vencido constituya un himno al valor del ciudadano-soldado ateniense, el llanto de Hécuba es, al contrario, testimonio del comportamiento indigno del vencedor, y si el lamento de la reina se mueve entre el llanto y el elogio, lo que está claro es que esta vez no esconde ese poder subversivo que se ha descubierto en el duelo de las mujeres ¹¹, ya que está celebrando, precisamente, los funerales de quien debería convertirse en el futuro vengador de la ciudad. Los griegos han arrojado de las murallas a Astianacte por miedo, *para no dejar crecer al hijo de un hombre excelente* (v. 723) y con su muerte parece muerta también toda esperanza para Troya.

Morir por la ciudad o sacrificarse por ella

Astianacte no ha muerto por Troya, así se lamenta, Hécuba. Tampoco ha sido sacrificado por la ciudad, un papel más adecuado para las doncellas, como nos recuerdan, sin alejarnos de Eurípides, las hijas de Erecteo o Macaria. En algunos casos este episodio de *Troyanas* ha sido descrito como una parodia de ese tipo de sacrificios ¹²; en otros, se ha rechazado esa posibilidad argumentando que no hay en la obra un contexto sacrificial ni referencias al mismo ¹³.

La muerte de Astianacte no se adapta apenas a las convenciones de esos episodios mencionados, los de las muchachas sacrificadas por la salvación de la ciudad, aunque creemos que sí resulta bastante claro el contexto sacrificial y las referencias a la impiedad – ya hemos recordado las pala-

11. N. LORAUX (1990) y A. IRIARTE & M. GONZÁLEZ (2008, p. 229-258).

12. N. T. CROALLY (1994, p. 76).

13. M. DYSON, K. H. LEE (2000, p. 32) y V. ANDÒ (2009, p. 263). En ambos trabajos se alude al empleo de σφάγιον por parte de Andrómaca para referirse al niño, pero se le niega a este término, en un contexto, dicen, no sacrificial, su valor específico de « víctima de sacrificio ». En cambio, J. CASABONA (1966, p. 187-188), en referencia a este pasaje en concreto, insiste en que se trata de un término técnico cuyo valor específico no se puede obviar.

bras de Posidón al inicio de la pieza, acerca de los templos y las tumbas, la alusión a la muerte de Príamo sobre el altar de Zeus, el ultraje sufrido por la sacerdotisa de Apolo que es Casandra, el sacrificio de Polixena¹⁴ – así como los ecos de las citadas escenas, por ejemplo, el hecho de que Hécuba mencione las ropas de boda con las que va a enterrar al niño¹⁵, algo, en general, adecuado para los jóvenes muertos antes del matrimonio, pero que aquí hace pensar en las doncellas sacrificadas por la ciudad¹⁶. Por otra parte, el carácter impío de esta muerte, y no sólo su crueldad, es algo que, como veremos en el epígrafe final, reflejan las imágenes de la cerámica de una manera particular.

En una obra como *Troyanas* en la que los discursos de las mujeres se suceden sin consecuencia alguna, donde las palabras que se intercambian entre ellas no generan actuaciones de ninguna clase y las que dirigen a los pocos varones que intervienen son enteramente ignoradas o encomendadas al viento¹⁷, donde, en definitiva, la acción no se materializa de manera lineal¹⁸, quizá no esté fuera de lugar cerrar la pieza en anillo y volver al principio, a las palabras de Casandra. Será ella la destinada a morir por la ciudad, a vengar la destrucción de Troya¹⁹. La princesa, como Astianacte, no morirá combatiendo, en sentido estricto, pero tampoco se acomodará al papel de doncella sacrificada: στέφανος οὐκ αἰσχρὸς πόλει καλῶς ὀλέσθαι, v. 401-402, esas son sus palabras. Como Astianacte, irá a la muerte vestida con ropas de boda, pero con su matrimonio se tomará la venganza de la que el niño, muerto antes de tiempo, se vio privado²⁰.

El asunto del sacrificio por la ciudad nos alejaría del tema de estas páginas, que sólo pretenden reflexionar sobre la denuncia de impiedad en *Troyanas*, pero hay que recordar que Eurípides ha dejado interesantes versos en torno a este motivo, especialmente en los fragmentos de *Erecteo*,

14. La muerte de Polixena, en concreto, es relatada en *Troyanas* por Andrómaca en términos estrictamente sacrificiales muy pocos versos antes de referirse ella misma a su hijo como σφάγιον. Así dice Andrómaca: τέθνηκέ σοι παῖς πρὸς τάφῳ Πολυξένη / σφαγεῖσ' Ἀχιλλέως, δῶρον ἀψύχῳ νεκρῶι, v. 623-623; palabras a las que Hécuba responde con un lamento igualmente expresivo referido a ese sacrificio impío, αἰαί, τέκνον, σῶν ἀνοσίων προσφραγμάτων, v. 628.

15. v. 1218-1220.

16. Cf. Ifigenia en *Ifigenia en Aúlida*, 1087.

17. v. 418.

18. Afirmación que no implica estar de acuerdo con los reproches que de manera frecuente ha recibido la pieza por su supuesta falta de acción.

19. Sobre esta « Casandra bélica », vid. los trabajos de A. IRIARTE (1999), (2006) y, sobre todo, A. IRIARTE & M. GONZÁLEZ (2008, p. 259-286).

20. A. BURNETT (1977, p. 315), que está entre quienes entienden que la muerte de Astianacte es una parodia de las tradicionales escenas de sacrificio por la ciudad, ya apunta que la victoria de Casandra constituye la verdadera culminación de esa parodia.

en los que se expresa acerca de las afinidades y diferencias entre doncellas y efebos en cuanto a su papel en estos episodios ²¹. Casandra al comienzo de la obra y Astianacte al final, protagonizan escenas en las que son objeto de impía violencia por parte de los vencedores aqueos; así mismo, ambos personajes presentan afinidades – y claras divergencias también – con las doncellas y efebos que en otros episodios míticos mueren o se sacrifican por su ciudad ²².

Testimonios iconográficos

La obra de teatro que se cierra con este lamento por Astianacte hacía mención al inicio, decíamos, a la muerte de Príamo, v. 16-17, en el altar mismo de Zeus protector del hogar: πρὸς δὲ κρηπίδων βάθοις πέπτωκε Πρίαμος Ζηνὸς ἔρκειον θανών. Se trata de dos escenas independientes, pero que la iconografía une sistemáticamente presentándonos a un guerrero, interpretado como Neoptólemo, que arroja a un niño – Astianacte – contra un viejo – Príamo – acogido a un altar. Se ha escrito mucho sobre esa disparidad entre literatura e imagen ²³ y una de las interpretaciones más convincentes es la ofrecida por David Bouvier ²⁴, que ha llegado a precisar los términos de ese contraste: la contraposición se da entre una tradición poética dominante que *se olvida* de los crímenes de Neoptólemo, y un *corpus* de imágenes que, habitualmente sin nombrarlo, sí sugieren su protagonismo en las muertes de Astianacte y Príamo. Los vasos que, a mediados del siglo VI a.C., representan al hijo de Aquiles arrojando violentamente a Astianacte sobre Príamo sentado en un altar, dicen lo que los textos, en un momento en el que la poesía homérica cristaliza, no se atrevían a contar. La ideología de la *Iliada*, con un Aquiles respetuoso con Príamo en el episodio final, no admitiría la sugerencia de un Neoptólemo tan brutal e indiferente a la memoria y ejemplo de su padre ²⁵. De hecho, como Bouvier señala, en la segunda mitad del s. V a.C. tiene lugar una

21. Vid, por ejemplo, E. KEARNS (1990).

22. L. BRUIT-ZAIDMAN (1996) insiste en la frecuencia de este tema en Eurípides en un artículo que destaca también cómo los efebos y doncellas, asociados en las fiestas y celebraciones de la ciudad, son reclamados así mismo en las situaciones de urgencia, cuando la supervivencia de la comunidad se ve amenazada. Si lo habitual en esos casos es que se establezca una equivalencia entre el sacrificio de las muchachas y la vocación guerrera de los jóvenes (paralelismo que expresa con claridad Praxitea en uno de los fragmentos conservados de *Erecteo*), el planteamiento de *Troyanas* revela una mayor complejidad.

23. M. I. WIENCKE (1954) estudia la pervivencia del ciclo épico en la cerámica y, en concreto, se fija en la contaminación, a la hora de representar la ejecución de Astianacte, con elementos procedentes de la tradición sobre la muerte de Troilo.

24. D. BOUVIER (2000/2001).

25. Sobre esa ideología, de nuevo D. BOUVIER (2002).

verdadera rehabilitación de la figura de Neoptólemo, de la que es ejemplo *Troyanas*, donde es Ulises el señalado como responsable de la muerte del niño y donde Posidón denuncia la muerte de Príamo sin mencionar a Neoptólemo.

Las explicaciones de Bouvier permiten entender un poco mejor la serie de imágenes que asocian de manera constante la muerte de Príamo y la de Astianacte. En términos más generales, no hay que insistir en que literatura e iconografía disponen de lenguajes diferentes: el juego de palabras que subyace en la idea de que quien es *protector de la ciudad* muera arrojado desde *los muros defensivos de la ciudad* puede recogerse en los textos pero no en la pintura²⁶. Y, sobre todo, quienes ilustran las vasijas no disponen del espacio físico que les permita relatar los sucesivos episodios de una determinada historia mítica y recurren, por tanto, a imágenes que sintetizan esos episodios. La cerámica anuncia en una única escena el fin de Troya asociando la muerte del rey Príamo y la del hijo de Héctor.

Finalmente, desde la perspectiva que aquí nos ha interesado, la ὀσέβεια de la muerte trágica (e iconográfica) de Astianacte, el heredero del trono de Troya, el hecho de que el rey esté acogido a un altar y que el cadáver de un niño sea empleado como arma arrojadiza, son elementos también claves a la hora de insistir en la impiedad característica de toda la *Ilioupersis* y que, desde luego, ayudan a devolverle a Astianacte con toda propiedad la denominación de σφάγιον con la que Andrómaca se refería a él. La impiedad se potencia en casos como el de la hidria del pintor de Cleofrades, donde la escena de la muerte de Astianacte está acompañada por la de Casandra arrancada por Áyax del altar de Atenea²⁷.

Estos excesos, que algunos autores entienden impropios del comportamiento griego, ajenos a los principios que rigen su civilización, y que admitirían mejor en un guerrero ebrio de sangre, un tirano o un bárbaro²⁸, recibirán un castigo a la medida de su impiedad: la muerte en el mar de gran parte de esos guerreros en su vuelta a casa. Sin sepultura, sin honras fúnebres, alcanzarán la suerte del náufrago que, como nos recuerdan tantos epitafios a lo largo de los siglos, era especialmente temida por los griegos.

26. A.-F. LAURENS (1985, p. 58): « il ne peut s'exprimer par le jeu de mot, littéraire et étymologique, qui fait s'écrasser au pied des remparts de la ville le Protecteur de la Cité; il est rendu manifeste dans l'image lamentable de la mort conjointe du petit prince Astyanax, dernier rejeton, et du viellard Priam, roi dépossédé de sa puissance et de sa descendance [...] une image dont la violence va bien au-delà du pathétique, de la souffrance affective et physique du petit-fils et du grand-père, pour dire l'éradication d'un génos ».

27. LIMC, Astyanax I, 19. Sobre esta pieza en concreto, cf. L. CERCHIAI (2006) y sobre el pintor de Cleofrades, J. BOARDMANN (1976).

28. A.-F. LAURENS (1985, p. 62).

Ese fue el castigo meditado por Atenea y Posidón tan pronto como dio comienzo el saqueo de Troya.

Marta GONZÁLEZ
Universidad de Málaga

Bibliografía

- M. ALEXIOU (1974): *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge.
- V. ANDÒ (2009): « Un bambino buttato giù dalle torri. La morte di Astianatte nelle *Troiane* di Euripide », *Annali Online di Ferrara-Lettere* 1.
- J. BOARDMANN (1976): « The Kleophrades Painter at Troy », *Antike Kunst* 1, p. 3-18.
- D. BOUVIER (2000/2001): « Morts de Priam et d'Astyanax : deux scènes interdites dans les poèmes homériques. Réflexions sur la tradition épique homérique et la circulation des images en Grèce antique », *Classica* 13-14, p. 35-57.
- D. BOUVIER (2002): *Le sceptre et la lyre. L'Iliade ou les héros de la mémoire*, Grenoble.
- L. BRUIT-ZAIDMAN (1996): « Le temps des jeunes filles dans la cité grecque : Nausicaa, Phrasikleia, Timareta et les autres », *Clio* 4, p. 35-53.
- P. BURIAN (2003): « Voce di donna: *Le Troiane* nella guerra del Peloponneso », en A. CASANOVA & P. DESIDERI (eds.), *Evento, Racconto, Scrittura nell'Antichità classica*, Florencia, p. 35-53.
- A. BURNETT (1977): « *Trojan Women* and the Ganymede Ode », *Yale Classical Studies* 25, p. 291-316.
- S. BYL (2000): « *Les Troyennes* d'Euripide : contexte historique et message moral », *Les Études Classiques* 68, p. 47-53.
- J. CASABONA (1966): *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en grec*, Aix-en-Provence.
- L. CERCHIAI (2006): « *L'hydria* Vivencio di Nola », en F. GIUDICE & R. PANVINI (a cura de), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica*, Roma, p. 39-45.
- N. T. CROALLY (1994): *Euripidean Polemic. The Trojan Women and the Function of Tragedy*, Cambridge.
- E. DELEBECQUE (1951): *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris.
- P. DUCREY (1999 [1968]): « Aspects juridiques de la victoire et du traitement des vaincus », en J.-P. VERNANT (ed.), *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris, p. 303-319.
- C. DUÉ (2006): *The Captive Woman's Lament in Greek Tragedy*, University of Texas Press.
- M. DYSON, K. H. LEE (2000): « The Funeral of Astyanax in Euripides' *Troades* », *Journal of Hellenic Studies* 120, p. 17-33.
- M. GONZÁLEZ (2010): « Lamento por Troya en la escena ateniense », en J. BARTOLOMÉ (dir.), *Los desastres de la guerra: mirada, palabra e imagen*, Madrid, p. 39-51.
- R. GOOSSENS (1962): *Euripide et Athènes*, Bruxelles.
- P. GREEN (1999): « War and Morality in Fifth-Century Athens: the Case of Euripides' *Trojan Women* », *Ancient History Bulletin* 13, p. 97-110.
- G. HOLST-WARHAFT (1993): *Dangerous Voices. Women's Laments and Greek Literature*, London - New York.

- A. IRIARTE (1999): « Le chant interdit de la clairvoyance », en M. GOUDOT (ed.), *Cassandre*, Paris, p. 42-64.
- A. IRIARTE (2006): « La guerra, Casandra trágica y Christa Wolf », en J. V. BAÑULS, F. DE MARTINO, C. MORENILLA (eds.), *El teatro greco-latino y su recepción en la tradición occidental*, Bari, p. 257-268.
- A. IRIARTE & M. GONZÁLEZ (2008): *Entre Ares y Afrodita. Violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia Antigua*, Madrid.
- E. KEARNS (1990): « Saving the City », en O. MURRAY & S. PRICE (eds.), *The Greek City. From Homer to Alexander*, Oxford, p. 323-344.
- A.-F. LAURENS (1985): « Modalités iconographiques des meurtres d'enfants dans la céramique grecque. Variations iconiques sur le corps mutilé. Astyanax et Priam à Troie d'après la céramique attique », *CGITA*, p. 57-63.
- N. LORAUX (1975): « Ἡβῆ et ἀνδρεία: deux versions de la mort du combattant athénien », *Ancient Society* 6, p. 1-31.
- N. LORAUX (2004 [1990]): *Madres en duelo*, trad. cast., Madrid.
- C. A. E. LUSCHNIG (1971): « Euripides' *Trojan Women*. All ist vanity », *CW* 65.1, p. 8-12.
- P. MAXWELL-STUART (1973): « The Dramatic Poets and the Expedition to Sicily », *Historia* 22, p. 397-404.
- A. POOLE (1976): « Total Disaster: Euripides' *The Trojan Women* », *Arion* n.s. 3.3, p. 257-287.
- L. SÉCHAN (1967²): *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris.
- A. SUTER (2003): « Lament in Euripides' *Trojan Women* », *Mnemosyne* 56.1, p. 1-28.
- H. WESTLAKE (1953): « Euripides *Troades*: 205-229 », *Mnemosyne* 6, p. 181-191.
- M. I. WIENCKE (1954): « An Epic Theme in Greek Art », *American Journal of Archaeology* 58.4, p. 385-306.