

¿QUÉ HAY DE HEROICO EN TODO ESTO? LA *ILÍADA* DE *LA JOVEN COMPAÑÍA*

Oliver Baldwin

King's College London
<oliver.o.baldwin@kcl.ac.uk>

Artículo recibido: 2 de junio de 2018
Artículo aceptado: 30 de julio de 2018

RESUMEN

La *Iliada* de Homero es uno de los textos fundacionales de la literatura occidental. En la historia de nuestra cultura, Ilión se alza como el campo de batalla por excelencia, como instrumento de análisis privilegiado, en el que revivir los desastres, el horror y la deshumanización de todas las guerras. Baste con recordar la conexión propuesta por Gilbert Murray (1905) entre *Las Troyanas* de Eurípides (415 a. C.) y el relato de lo acontecido en el Desastre de Melos (416 a. C.), narrado por Tucídides en su *Historia de la Guerra del Peloponeso* (V, 84-116). Más recientemente, la Guerra en Siria ha reavivado el interés por el conflicto bélico que enfrentó a griegos y a troyano, como demuestra la puesta en escena en Londres de *Queens of Syria* (2016), versión de *Las Troyanas* de Eurípides, cuyas actrices fueron refugiadas sirias.

El presente artículo pretende explorar dicha reflexión y crítica antibelicista en una reelaboración reciente de tema troyano: *Iliada*, escrita por Guillem Clua y producida en Madrid por *La Joven Compañía*, dentro de su *Proyecto Homero* (2016), junto a *Odisea* de Alberto Conejero. Mediante referencias al texto, la puesta en escena, fuentes antiguas o recepciones posteriores, se explorará cómo *Iliada* de Clua disecciona los horrores de la guerra en cuatro líneas temáticas: el contra-heroísmo, el lamento, la muerte y la eternidad de la guerra. La escenografía, el uso de pañuelos palestinos y ropas negras, las proyecciones de un bombardeo y las palabras de dolor y horror de sus protagonistas, ayudarán a entender de qué manera *Iliada* de Guillem Clua y *La Joven Compañía* responde a la pregunta de Héctor al final de la obra: «¿Qué hay de heroico en todo eso?».

PALABRAS CLAVE: Troya. *Iliada*. Teatro. Recepción. Anti-belicismo. España.

KEYWORDS: Troy. *Iliad*. Theatre. Reception. Anti-war. Spain..

A orillas del Escamandro, se erige nuestro primer gran escenario bélico en la literatura occidental. Es el relato de la Guerra de Troya, la *Iliada*, el primer exponente de nuestro canon literario, un relato y un espacio visitado en multitud de ocasiones. Sus aspectos antibelicistas y los de su séquito de reinterpretaciones posteriores son de importancia capital, por mucho que la exaltación del heroísmo y la gloria de la guerra se encuentren también presentes en el texto homérico y su posterior recepción. En Troya, se ha batallado y sufrido en guerras pasadas y presentes desde Homero mismo. De ahí que Gilbert Murray en la introducción a su traducción de *Las Troyanas* de Eurípides en 1905 se plantease, con cierta lógica intelectual, la posibilidad de que *Las Troyanas* (415 a. C.), «el llanto de uno de los grandes males del mundo forjado en música», según el helenista británico, pudiera responder, si no directamente al desastre de Melos (416 a. C.), sí, al clima que su saqueo dejó en la población ateniense.¹ Diría Murray en su libro *Euripides and his age* (1913) sobre *Las Troyanas* lo siguiente:

Lenta, reflexivamente, sin el menor arrebato bélico, se nos lleva a contemplar la gloriosa hazaña de tal suerte que se desvanece su gloria, y sólo vemos ya vergüenza y ceguera y un mundo envuelto en tinieblas. Desde el comienzo encontramos a los dioses cavilando respecto a la destrucción de Troya, como sin duda debieron de cavilar ante la destrucción de aquella isla egea de Melos, cuyos muros no eran menos antiguos de los de la misma Troya.²

Pero las palabras de Murray también son reflejo de su propia crítica contra los campos de concentración de mujeres durante la Guerra de los Boer (1899-1902).³ Se evidencia así cómo el tema troyano sirve no sólo para exponer los horrores de la Guerra de Troya, sino también de subsecuentes guerras y del dolor y la desolación que todo conflicto bélico trae en su seno. Los ejemplos de este uso de lo que podríamos llamar «la desolación troyana» han sido múltiples desde que Murray escribiese su prefacio. Su propia traducción de *Las Troyanas* fue puesta en escena en 1915 por el Partido de las Mujeres por la Paz, quienes hicieron suya la interpretación de Murray.⁴ Desde entonces encontramos abundantes ejemplos, como la película de Michalis Cacoyannis, *Troyanas* de 1971, con obvios ecos del conflicto en Vietnam, poemas como *War Music* de Christopher Logue, ensayos como *L'Iliade ou le poème de la*

¹ Traducido al castellano por el autor de este artículo, según Murray (1905: 6-7).

² Murray (2014: 102).

³ Véase Hall (2010: 268) y Hall y Macintosh (2005: 508-511).

⁴ Perris (2010: 426).

forcé de Simone Weil o puestas en escena como *Queens of Syria*, versión de las *Troyanas* dirigida por Zoe Lafferty y protagonizada por refugiadas sirias que tuvo lugar en julio del 2016 en el teatro Young Vic de Londres. Ilión es, al parecer, el campo de batalla donde se libra una y otra vez, aunque de maneras distintas y cambiantes, la guerra contra todas las guerras.

España también ha participado recientemente en esta perenne batalla. En abril del 2016, *La Joven Compañía* estrenó en Madrid *Iliada*, en versión dramática de Guillem Clua, junto a *Odisea*, versionada por Alberto Conejero, ambas dirigidas por José Luis Arellano, como parte de un proyecto de diálogo escénico con los textos homéricos, el *Proyecto Homero* (Imagen 1). Esta puesta en escena y adaptación de la *Iliada*, cuya relación con el texto original no voy a analizar aquí, está preñada de un fuerte pesimismo y anti-belicismo cuyo hilo conductor es una desolación que, a pesar de no ser aún palpable, es sin duda inminente e ineludible.

Imagen 1. Reparto de *Iliada*



Producción de *La Joven Compañía*. 2016. Fotografía por Javier Naval.

En el presente artículo pretendo explorar brevemente cómo esta versión se evidencia como un eslabón más en la genealogía anti-belicista de tema troiano. Para ello, prestaré atención a cuatro conceptos que recorren el texto y su puesta en escena: el contra-heroísmo, el lamento, la muerte y la eternidad de la guerra. De esta manera, conseguiremos desvelar cómo en la desolación

troyana, en la batalla perenne, esta *Iliada* pretende responder, de la manera más rotundamente negativa posible, a la pregunta que se formula Héctor en su final: «¿Qué hay de heroico en todo esto?»⁵

1. CONTRA-HEROÍSMO

Una de las principales características de *Iliada* de Guillem Clua y de *La Joven Compañía* es la casi total ausencia de heroísmo. La minuciosa extirpación del factor heroico y glorificador homérico crea un tono no ya anti-heroico, es decir, de oposición al heroísmo épico, sino contra-heroico, de completa subversión de dicho heroísmo. Este es quizá su aspecto más definitorio y lo que provoca que el montaje mantenga un tono sombrío, gris, incluso pesimista. Adopta así un tono parejo al llanto de *Las Troyanas*, pero antes de que la desolación y la caída lleguen, presagiando el porvenir, demostrando que no hay gloria en la guerra, sino una siembra de muertes que florecerán en la tierra yerma del post-conflicto.

Uno de los recursos utilizados para conseguir este tono contra-heroico es la eliminación de la intermediación divina. Así, las acciones de los individuos tienen razones y consecuencias humanas. Se traslada la responsabilidad de la muerte, de la masacre y destrucción del otro a la *psyché* del guerrero, resaltando así los aspectos más oscuros del propio ser humano. Es la agencia humana, y no la divina, la que impulsa la guerra y su desolación:

ACTRIZ 3. Si te fijas, toda esta guerra se reduce a eso. A un puñado de hombres prisioneros de sus decisiones.⁶

Pero la semi-divinidad de los héroes homéricos tampoco es condición legitimadora en la Troya de *La Joven Compañía*. La condición de héroe no dignifica al que la tiene. Los protagonistas están despojados de cualquier valor añadido a su condición de guerrero, de combatiente. Queda el resonar de sus nombres sin duda, pero como un eco lejano, hueco de sentido. Esto se plantea desde el propio inicio de la obra. La *Iliada* homérica comienza con la ira de Aquiles, reacción, se entiende, comprensible ante el ataque al honor del héroe semi-divino. En cambio, *Iliada* de Guillem Clua abre no con la ira, sino con el lamento de Aquiles. Así, Aquiles en las primeras líneas aparece no como el heraldo del heroísmo, sino del contra-heroísmo, como si declamando un

⁵ Clua (2016: 103).

⁶ Clua (2016: 74).

dantesco «Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate» (Dante Alighieri, *Divina Comedia*, III. 9). «Su tono no tiene nada de heroico» reza la acotación de Clua antes de las palabras de Aquiles:

AQUILES- (Al público) La verdad.
La verdad es la primera víctima de cualquier guerra.
Y es la que más duele.
La sangre que mancha mis manos, los cuerpos que cubren el campo de batalla, los seres queridos que la lucha me ha arrebatado... todo eso es resultado de aquella primera muerte.
Del día que murió la verdad. [...]
Cientos de muertos, miles de muertos. Todos caídos por el honor de Menelao.
O por la pasión de dos enamorados.
O por un concurso de belleza.
¿Fueron esas las verdaderas razones o quizás todo fue una mala excusa para obtener el control comercial del Mar Egeo? [...]
Hace tiempo que el mundo ha olvidado lo que ocurrió en realidad.
Porque con la verdad no se moviliza un ejército.
Con la verdad no consigues que un hombre le corte el cuello a otro.
Con la verdad no rezas por la destrucción de países enteros.
Por eso lo primero que hace cualquier guerra es acabar con ella.
Y la sustituye por algo mucho más efectivo.
El mito.⁷

Al no existir legitimidad divina ni heroica, desaparece cualquier trazo de jerarquía entre los bandos. Aquiles también elimina cualquier trazo de justicia terrenal de las razones de la Guerra de Troya al no alegar un crimen claro que ha de ser castigado, desapareciendo así también la distinción entre los ajusticiadores y los ajusticiados. Esta ambigüedad en la jerarquía moral y legitimadora entre los bandos existe ya en Homero. Uno de los aspectos más excepcionales de la *Iliada* homérica es la ambigüedad en la distinción *civilizado/bárbaro*. Esta ambigüedad, incluso a modo de subversión, es continuada en futuras reelaboraciones de la desolación troyana, como cuando Andrómaca misma apela a los griegos en *Las Troyanas*: «ὦ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἕλληνας κακά (Eur. *Tro.* 764)» (¡Oh griegos urdidores de bárbaros males!).⁸ Leamos las palabras de Príamo a su hijo en la obra de *La Joven Compañía*:

⁷ Clua (2016: 13-15).

⁸ La cita griega proviene de Eurípides (1999: 90). Traducido al castellano por el autor de este artículo.

PRÍAMO Llevamos nueve años cometiendo errores. La guerra es eso, hijo. Una equivocación constante a la que tenemos que aprender a sobreponernos. Y no permitiré que eso me manche las manos con la sangre de mi propio hijo. Yo no soy Agamenón.⁹

Dado que no existe legitimidad divina ni heroica, y ni siquiera una intención de imponer justicia, la razón última por la que la guerra tiene lugar es simplemente inexistente. Aun así, no por ello cesa de haber guerra. Esta se fundamenta en una inercia y apatencia del conflicto ya comenzado, que sólo puede ir *in crescendo* hasta la destrucción total. Esto es notable incluso en la *Iliada* homérica. Según Besimaloff en su ensayo *De l'Iliade* (1943), en la *Iliada*: «la fuerza aparece al mismo tiempo como la suprema realidad y la suprema ilusión de la vida [...] es detestable, tanto en cuanto contiene [...] un empuje ciego que siempre lo está empujando en cuanto a los mismos valores que genera».¹⁰ La única resolución de este empuje ciego es la rendición o aniquilación absoluta del enemigo. Hace tiempo que el punto de no retorno se sobrepasó. Y es esta inercia la que mueve a los protagonistas en la versión de Clua a seguir con la desolación, como si la muerte fuese ya una forma de vida:

ULISES [...] Hemos ido demasiado lejos ya. No podemos volver atrás. No está en nuestra mano decidir nada, ¿no lo veis? Es la guerra quien lo hace por nosotros. Llevamos demasiado tiempo siendo guerreros para plantearnos ser otra cosa. Así que... o derrumbamos esas murallas o morimos a sus pies.¹¹

2. LAMENTOS

Este empuje ciego, según Besimaloff, encuentra sus cadencias en el texto de Clua en cinco lamentos, que sirven tanto de pausas en la intensidad del conflicto como reflexiones sobre el mismo. Así pues, Aquiles lamenta la pérdida de la verdad, Helena la del amor, Agamenón la del futuro, Patroclo la de la lealtad y Casandra la del heroísmo:

CASANDRA (A público) El heroísmo.
El heroísmo es la primera víctima de cualquier guerra.
En tiempos de paz, un héroe es aquél que salva la vida a otro, aquél que evita un abuso, aquél que defiende al más débil. Pero en cuanto se despliegan los es-

⁹ Clua (2016: 68).

¹⁰ Traducido al castellano por el autor de este artículo según cita en Schein (2016: 217).

¹¹ Clua (2016:32).

tandartes de la guerra sólo obtienen medallas aquellos que hacen lo contrario: los asesinos, los injustos, los tiranos.
Cuando las bestias nos defienden, les ponemos collares de oro. [...]
En tiempos de guerra, lo más heroico es la piedad.
La misma piedad que Aquiles siente por Príamo.
La que redime sus actos salvajes en un abrazo compasivo.
La que le convierte, en ese momento y no en otro, en el verdadero héroe de la guerra de Troya.
Sé que no durará mucho.
El combate volverá a embriagar a los hombres y apagará ese gesto como quien sopla una vela.¹²

La verdad, el amor, el futuro, la lealtad y el heroísmo son las víctimas abstractas de todo conflicto, sacrificadas en la Troya de *La Joven Compañía*. Sobrevuelan el campo de batalla, deshechas por el empuje bélico. Hasta los conceptos más nobles de la humanidad son despojados de su condición. Esta erosión de la humanidad es la causa, motor y resultado de la guerra en *Ilíada*:

AGAMENÓN. (A público) El futuro.
El futuro es la primera víctima de cualquier guerra.
Cuando un soldado da su vida por un rey, por su patria, por su bandera, los años que tiene por delante se desvanecen. Su retorno a casa, las personas que amaría, los hijos que tendría, todo aquello que construiría para hacer el mundo un lugar mejor nunca ocurrirán.
La guerra roba el futuro de los muertos, sí, pero también el de los que sobreviven.¹³
Clua parece coincidir en su planteamiento con Simone Weil, cuando en su *L'Iliade ou le poème de la force* (1947) define la fuerza, el empuje inherente a la *Ilíada* homérica, como «esa x que convierte a todo aquel que es sometido a ella en una cosa».¹⁴ La guerra despoja a sus combatientes y víctimas, no sólo de su vida, sino también de su propia humanidad:

HELENA (A público) Sus hombres afilan sus espadas y atizan su rabia, disfrazan sus miedos con arengas floridas y estandartes de colores, se despiden de sus familias y olvidan quienes son antes de convertirse en muchedumbre, una masa amorfa con un solo fin: la destrucción del otro.¹⁵

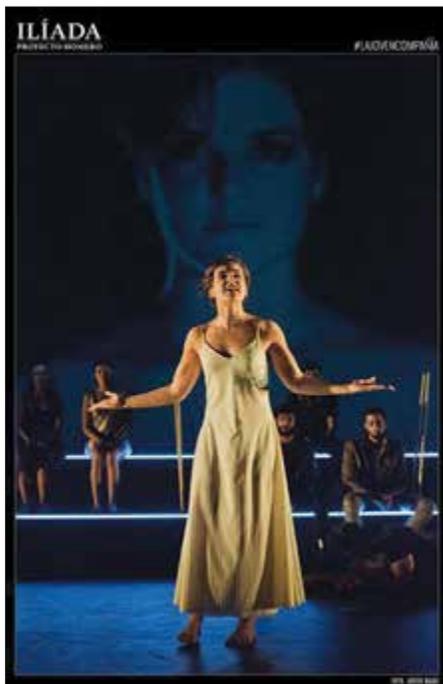
¹² Clua (2016: 100-101).

¹³ Clua (2016: 51).

¹⁴ Traducido al castellano por el autor de este artículo según cita en Schein (2016: 214).

¹⁵ Clua (2016: 35).

Imagen 2. María Romero como Helena



Iliada. Producción de *La Joven Compañía*. 2016. Fotografía por Javier Naval.

3. MUERTES SACRIFICIALES

Pero, a pesar de tener sus cadencias en los lamentos, es la muerte el elemento que sirve de corte en la evolución de la trama. Dos se encuentran en el centro de *Iliada* de Guillem Clua, la muerte de Patroclo y la de Héctor, que son expuestas como el sacrificio del amor y de la resistencia, respectivamente.

Una de las aportaciones de *Iliada* de Clua y *La Joven Compañía* es la abierta e incuestionable relación homosexual entre Patroclo y Aquiles (Imagen 3). Esta relación es marcadamente amorosa, incluso romántica. La muerte de Patroclo es el arrebatamiento forzoso y violento del ser amado de Aquiles. El amor ya aparece, con cierta lógica, como víctima abstracta en labios de Helena, torturada entre su amor pasado y su amor presente.¹⁶ Pero es Patroclo

¹⁶ Clua (2016: 33-34).

la víctima sacrificial en la aniquilación del amor, es su mártir, su ejemplo. La venganza de Aquiles se convierte, por tanto, en algo más que la venganza por un compañero, por un honor ultrajado. Aquiles venga en Héctor la muerte de su amor, un amor que él mismo ha despreciado en favor de su vacío honor heroico, como le recuerda el fantasma de Patroclo:

PATROCLO ¿Acaso hace Aquiles algo que no sea por Aquiles? Su orgullo, su honor, su ira, su leyenda. ¿Qué nos queda a los demás?

AQUILES Mi amor siempre ha sido tuyo.

PATROCLO ¿Y qué sentido tiene si todo lo que tocamos se transforma en muerte?

AQUILES ¿Para eso has venido? ¿Para atormentarme con tus reproches?

PATROCLO No te reprocho nada. Ambos elegimos la gloria por encima del amor. Es justo que paguemos su precio. Yo ya lo he hecho. Y tú no tardarás en seguirme.¹⁷

Imagen 3. Javier Ariano como Patroclo y Álvaro Quintana como Aquiles



Iliada. Producción de *La Joven Compañía*. 2016. Fotografía por Javier Naval.

¹⁷ Clua (2016: 94-95).

La otra víctima ejemplar en esta *Iliada* es Héctor. Héctor es el defensor de Troya. Ha de defender a su familia y comunidad ante la agresión. Ha de luchar por los suyos. Pero se muestra tan sanguinario como el resto, tan imbuido en ese empuje ciego de la guerra como los demás. Su muerte supone la muerte de Troya, supone la futilidad de la resistencia en confrontación directa con el enemigo. La guerra acabará con todo, incluyendo la resistencia, incluyendo a Héctor, incluyendo a Troya:

HÉCTOR Patroclo murió como un héroe.

AQUILES Y tú morirás como un perro. Tu padre no volverá a ver tu rostro. Tu esposa no volverá a besar tus labios. Tu carne será pasto de las aves de rapiña y tu alma jamás hallará descanso.

HÉCTOR Aquiles, por favor –

AQUILES (A público) Aquiles mata a Héctor.

Y la oscuridad cubre Troya entera.¹⁸

El campo desolador de Troya y de todas las guerras se encuentra regado de cuerpos, de cadáveres, de cosas, como las califica Simone Weil. Esto se evidencia en *Iliada* con la larga lista de muertes, enunciada directamente al público por personajes externos a la trama que sirven a modo de coro. La lista ocupa cuatro páginas de la edición del texto de 2016.¹⁹ Los nombres de los muertos resuenan como una mortuoria versión del catálogo de las naves del canto II de la *Iliada* de Homero. En Homero se marca los nombres de quienes llegan a Troya. En la versión de Clua se marca los nombres de quienes se marchan. Todas estas muertes en el catálogo son respondidas al final de la lista con «Y la oscuridad cubre sus ojos», al estilo de una fórmula homérica, repetida a lo largo de la obra. Esta lista se asemeja a una representación, incluso a una lectura, de los muchos monumentos a los caídos en combate de cualquier guerra, bando y tiempo:

ACTOR 9 (A público) Héctor mata a Treco.

ACTOR 4 (A público) Antíloco mata a Ablero.

ACTOR 3 (A público) Ulises mata a Pidites.

ACTOR 6 (A público) Leito mata a Fílico.

ACTRIZ 1 (A público) Eurípilo mata a Melantio.

ACTOR 9 (A público) Héctor mata a Orestes.

ACTOR 2 (A público) Y la oscuridad cubre sus ojos.²⁰

¹⁸ Clua (2016: 92).

¹⁹ Clua (2016: 55-58).

²⁰ Clua (2016: 58).

Esta lista de nombres, ya sólo nombres, sólo cosas, será engrosada por los propios héroes de Troya, como se nos recuerda al final de esta *Iliada*. Así pues, el destino de las guerras es uno y el mismo, como las dos víctimas sacrificiales nos recuerdan:

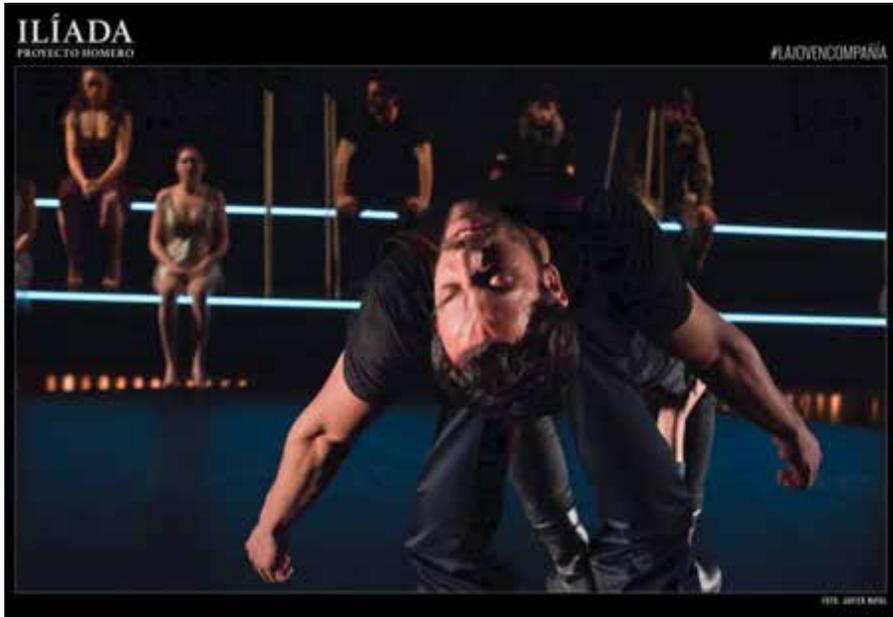
PATROCLO (Al público.) Muertos.

HÉCTOR (Al público.) Muertos.

PATROCLO (Al público.) Todos muertos.

HÉCTOR (Al público.) ¿Qué hay de heroico en todo esto?²¹

Imagen 4. Juan Frensa como Menelao



Iliada. Producción de *La Joven Compañía*. 2016. Fotografía por Javier Naval.

4. UNA GUERRA ETERNA

Hemos podido comprobar brevemente que la Guerra de Troya sirve en *Iliada* de Guillem Clua y *La Joven Compañía*, como sirvió anteriormente, como campo de batalla para exponer el horror de todas las guerras y para

²¹ Clua (2016: 103).

librar una guerra contra la guerra. Esta atemporalidad eterna de la desolación troyana se demuestra también en el espacio limpio e irreconocible de la puesta en escena, y en su vestuario, que mezcla elementos de uniformes de la primera mitad del siglo XX con ropas negras y pañuelos palestinos y vestidos con toques de los años cincuenta, apareciendo estas como inferencias, pero no alusiones abiertas. La proyección de un bombardeo sobre Alepo, en blanco y negro, en el que sólo se atisban edificios de manera inexacta, también podría ser el bombardeo de cualquier ciudad en cualquier guerra. Mediante estas referencias bélicas inexactas, la puesta en escena plantea un contexto que es todas las guerras y ninguna, que es a la vez la orilla del Escamandro, los campos de Babilonia, Alepo, Dresden, las selvas vietnamitas, el Amazonas guerrillero o las orillas del Jarama. Todo es oscuro, todo es guerra.

Imagen 5. Reparto de *Iliada*



Producción de *La Joven Compañía*. 2016. Fotografía por Javier Naval.

Y esta atemporalidad eterna de la desolación de la guerra se repetirá en cada siglo, siglo tras siglo. Como nos recuerda *Iliada* de Guillem Clua y de *La Joven Compañía*, hay un trazo de destrucción humana que navega sobre el

empuje ciego de la guerra, desde Troya hasta nuestros días, y no acabará en nosotros, pero acabará con todo, dejando sólo lamentos y muertes:

HELENA (A público) Y pasarán los años.
TERSITES (A público) Los siglos.
PATROCLO (A público) Los milenios.
PRÍAMO (A público) Y habrá más guerras.
PARIS (A público) Y habrá más hazañas.
MENELAO (A público) Y más muertes.
HÉCTOR (A público) Y más ira.
AQUILES (A público) Y menos verdad.
HELENA (A público) Y menos amor.
AGAMENÓN (A público) Y menos futuro.
PATROCLO (A público) Y menos lealtad.
CASANDRA (A público) Y menos heroísmo.
ULISES (A público) Hasta que la oscuridad lo cubra todo.
*Y la oscuridad lo cubre todo.*²²

La producción de *La Joven Compañía* de la *Iliada* en versión de Guillem Clua, plantea una batalla frontal contra la guerra. Despoja a la guerra de todo signo de heroísmo, evidencia su falta de justificación, expone sus víctimas morales y personales, ejemplifica el empuje ciego de la guerra que desgaja la humanidad de aquel que lo sufre, convertido en cosa, desamparada de humanidad. Además, *Iliada* de Guillem Clua y *La Joven Compañía* traslada el campo de esta batalla desde Troya a toda la historia del conflicto entre humanos. Hace de la Guerra de Troya una desolación atemporal, donde la oscuridad lo cubre todo. Tras transitar esta obra, el espectador sólo puede tener una sola respuesta a la pregunta que Héctor plantea, «¿Qué hay de heroico en todo esto?» Absolutamente nada.

BIBLIOGRAFÍA

- Clua, G. y Conejero, A. (2016) *Proyecto Homero: Iliada. Odisea*. Antígona-Madrid.
- Eurípides. (1999) *Trojan Women. Iphigenia among the Taurians. Ion*. David Kovacs (ed. y trad.). Loeb Classical Library. Harvard University Press-Cambridge, MA.

²² Clua (2016: 104-105).

- Hall, E. (2010) *Greek tragedy: suffering under the sun*. Oxford University Press-Oxford, New York.
- Hall, E. y Macintosh, F. (2005) *Greek tragedy and the British Theatre, 1660-1914*. Oxford University Press- Oxford, New York.
- L. Hardwick «Singing across the Faultlines: Cultural Shifts in Twentieth-Century Receptions of Homer» en B. Graziosi and E. Greenwood, *Homer in the Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon*, Oxford University Press-Oxford, 2007, pp.47-72.
- Murray, G. «Introductory note» en Eurípides, *The Trojan Women*. Gilbert Murray (trad.). G. Allen-London, 1905, pp. 5-7.
- Murray, G. (2014) *Eurípides y su tiempo*. Alfonso Reyes (trad.) Fondo de Cultura Económica-México.
- S. L. Schein «‘War, What Is It Good For?’ in Homer’s Iliad and Four Receptions» en V. Caston y S.M. Weineck (eds.), *Our ancient wars: rethinking war through the classics*, University of Michigan Press-Ann Arbor, 2016, pp. 211-228.
- S. Perris «‘The Kingdom of Heaven within Us’: Inner (World) Peace in Gilbert Murray’s ‘Trojan Women’» en *Comparative Drama* Vol. 44/45, Vol. 44, no. 4/Vol. 45, no. 1: Translation, Performance, and Reception of Greek Drama, 1900-1960: International Dialogues (Winter 2010/Spring 2011), pp. 423-440.