

## “As far south as south goes”: iconografía amazónica, alteridad femenina y etnicidad en *Juego de Tronos*

*"As far south as south goes": Amazonian iconography, female alterity and ethnicity in Game of Thrones*

Lidia García García  
Universidad de Murcia  
[lidia.garciagi@um.es](mailto:lidia.garciagi@um.es)

**Resumen:** Si la cosmovisión clásica encontró en el mito de las amazonas una figura simbólica idónea para referir la otredad tanto sexual (en tanto que mujeres guerreras alejadas del ideal femenino patriarcal) como étnica (su condición foránea las demarcaba del modelo griego), en la cultura contemporánea abundan las relecturas del mito que parecen transitar esa misma vía. En este artículo se analiza el caso de la serie televisiva “Juego de Tronos”, donde la presencia de iconografía amazónica en la representación de los personajes conocidos como las Serpientes de Arena opera, junto con otros lugares comunes de la diferencia como el orientalismo o el mito de Carmen, como una herramienta de realce de su alteridad étnico-sexual respecto al sujeto central del discurso: el varón blanco.

**Palabras clave:** iconografía amazónica, *Juego de Tronos*, orientalismo, alteridad

---

**Abstract:** If the classical cosmology found in the myth of the Amazons a suitable symbolical figure to refer to the otherness both sexual (as women warriors away from the patriarchal feminine ideal) as ethnical (their foreign condition demarcated them from the Greek model), in contemporary culture the re-readings of the myth seem to transit that same way. In this article we analyze the case of the television series "Game of Thrones" where the presence of amazonian iconography in the representation of the characters known as the Sand Snakes operates, along with other common places of difference such as Orientalism or the Myth of Carmen, as a tool of enhancement of its ethnic-sexual otherness with respect to the central subject of discourse: the white male.

**Keywords:** amazonian iconography, *Game of Thrones*, orientalism, otherness

## 1. Introducción

Fiereza, exotismo, sensualidad, peligrosidad; buena parte de las constantes del mito amazónico se dan cita en la representación de las Serpientes de Arena (*Sand Snakes*), mujeres guerreras que aparecen en *Juego de Tronos* (*Game of Thrones*, 2011-presente), serie de televisión creada por David Benioff y D. B. Weiss que adapta la saga de novelas *Canción de hielo y fuego* (*A Song of Ice and Fire*, 1996-presente) de George R.R. Martin. Este parentesco apunta a la reelaboración del mito clásico en un tratamiento iconográfico altamente estereotipado en el que se reactualiza la potencialidad simbólica de las Amazonas como proyección de la alteridad absoluta respecto a la masculinidad occidental hegemónica, sujeto privilegiado del discurso tanto en la cosmovisión griega como en la mayoría de los productos culturales contemporáneos.

Deudora de la pervivencia de la iconografía amazónica en la cultura occidental (desde la cerámica ática al cine de serie B pasando por los grabados renacentistas) la representación de las Serpientes de Arena es susceptible de ser leída como una reelaboración contemporánea del mito de raigambre clásica en la que además se imbrican otros mecanismos de representación de la otredad sexual y étnico-cultural como es el caso del Orientalismo, el mito romántico de España y el arquetipo de Carmen. El recurso a estos *topos* refuerza la doble otredad de las Serpientes de Arena en tanto que pertenecientes a una cultura distinta a la dominante y mujeres guerreras que se alejan del ideal femenino patriarcal. Así la imagen iconográfica e iconológica de estos personajes se inserta en la larga tradición de representación del “otro” bajo la dualidad atracción/amenaza desvelada por la utilización de una serie de dispositivos culturales que denotan su alteridad.

En este artículo nos proponemos abordar la representación de estos personajes mediante el análisis de las escenas en las que aparecen en la serie tanto desde un punto de vista meramente iconográfico, en tanto que su parentesco visual con el arquetipo clásico de las Amazonas, como desde una perspectiva iconológica dado que el uso de esta iconografía en particular parece inscribirse en la larga tradición de imágenes de la mujer que arrastran concepciones ideológicas sobre la otredad femenina. En la línea metodológica de Nochlin (1991) respecto a las formas en que las representaciones de mujeres en la cultura visual sirven para reproducir discursos de diferencia de género, analizaremos la construcción iconológica de estos personajes en tanto que encarnaciones del “otro” femenino.

## 2. La iconografía amazónica: de la cerámica ática a la cultura de masas

Las Amazonas (Ἀμαζόνες), que ocupaban un espacio privilegiado en la mitología griega que las alumbró, conformaban una legendaria nación exclusivamente femenina de mujeres guerreras. Es bien sabido que, a diferencia de otras culturas donde existió una casta sacerdotal dedicada en buena medida a fijar los cánones de cada mito, los relatos míticos de la antigüedad griega eran susceptibles de un elevado grado de maleabilidad tanto en los acontecimientos recogidos en los mismos como en los atributos iconográficos asociados a los personajes implicados. Las Amazonas, cuyo mito se reflejó en diversos soportes del arte clásico griego (predominantemente

cerámica pero también en relieves de monumentos públicos) no fueron ajenas a esta ductilidad (Sánchez Sanz, 2014: 17), a pesar de la cual podemos distinguir unas constantes en la configuración helénica del mito amazónico que podrán rastrearse en las reelaboraciones posteriores del mismo. En este sentido destacaremos tres características que acompañan invariablemente a las amazonas: dedicación a la guerra, oposición a lo masculino y asociación con la barbarie.

Su consagración a las labores bélicas es una constante del mito hasta el punto de que, a principios de la Edad Moderna, el término sufrió una resemantización de carácter metonímico al pasar de referirse a un pueblo mítico concreto de la antigüedad a cualquier mujer de apariencia guerrera en general (Corominas, 1987: 47). De hecho la propia denominación de amazona derivaría, al menos según la etimología popular griega, de la unión del prefijo privativo “a” a “mazos” (pecho), en alusión a una costumbre atribuida a este pueblo mítico relacionada con el ejercicio de las armas: la de vendarse o amputarse el pecho derecho para optimizar el uso del arco.

La condición de enemigas de los hombres de las amazonas es explícita tanto en las menciones literarias a las mismas como en las representaciones plásticas<sup>1</sup>. Pero su resistencia a los varones va mucho más allá del campo de batalla, dado que su modo de vida se presenta como antagónico al patriarcado griego: además de ir a la guerra gobiernan su propia sociedad en que los hombres solo tienen el papel de esclavos o proveedores de descendencia<sup>2</sup>. En la versión más extendida del mito las amazonas tienen encuentros sexuales (generalmente anuales) con hombres de poblaciones cercanas fruto de los cuales nacen bebés que en el caso de ser varones son sacrificados o enviados a vivir con los padres y en el caso de ser mujeres pasan a formar parte de la comunidad amazónica.

Por último su condición de bárbaras se configura sobre dos nociones: la ya enunciada extrañeza de sus costumbres respecto a las griegas y su constantemente señalada lejanía espacial. Si bien en el mito griego se ofrecen varios emplazamientos para el Reino de las Amazonas todos ellos las ubican invariablemente fuera de Grecia; en palabras de Tyrrell (1989: 114) “hasta en el mito, la inversión del cosmos-es decir- la inversión del patriarcado que imbuje las costumbres amazónicas- no es admitida en la patria”. Ya sea en Jonia, Frigia, el Caúcaso o Libia, las amazonas quedan en los límites del mundo conocido, que en la cosmovisión griega es literal y metafóricamente la frontera entre la civilización y el salvajismo.

En el aspecto iconográfico las amazonas son representadas como guerreras, frecuentemente en plena batalla y en cuanto a la indumentaria solían aparecer, en el

---

<sup>1</sup> Homero alude a ellas bajo el epíteto de *antianeira*, oponentes/combatientes de hombres (Riedemann, 2010: 10), y Heródoto las llama *oiorpata*, en escita “matadoras de hombres (Tyrrell, 1989: 46) al tiempo que la amazonomaquia o lucha entre amazonas y hombres griegos constituye en sí misma un destacado *topos* en el arte antiguo

<sup>2</sup> Como señala Iriarte (2002) las amazonas representan una plasmación del miedo a la subversión del patriarcado griego, evidenciado en el debate sobre la “cuestión femenina”, ampliamente discutida en la Antigüedad Griega y plasmado en obras como *Asamblea de Mujeres* de Aristófanes, donde se parodia la posibilidad de que las mujeres tuvieran acceso al poder.

período arcaico y particularmente en la pintura de vasos de figuras negras, armadas como hoplitas, con lanzas, cascos áticos y escudos, vistiendo el peplos griego o bien una exómide, la prenda griega más primitiva que solo portaban los hombres (Riedemann, 2010: 11), lo que serviría para reforzar su carácter primitivo y antifemenino (Sánchez Sanz, 2014: 27). Sin embargo esta representación con ropas griegas cambia en la pintura de figuras rojas en el periodo clásico temprano, cuando comienzan a aparecer vestidas a la manera oriental, con pantalones y mangas bajo el vestido, a la vez que están armadas con arcos y flechas en lugar de lanzas. Este cambio de indumentaria va parejo a un viraje narratológico: si en las representaciones arcaicas se representaban expediciones heroicas de personajes como Heracles o Teseo a la tierra de las Amazonas, las de la época clásica presentan una nueva versión del mito: las Amazonas atacando Atenas. Esto se debe al intento de reflejar mediante el mito amazónico un acontecimiento de la época: la invasión persa de Grecia a manos de Jerjes. De esta manera el mito adquiere funciones propagandísticas y políticas al articularse como alegoría de la victoria griega (más concretamente ateniense) contra el enemigo oriental, lo que queda patente, por ejemplo, en el programa iconográfico del Partenón<sup>3</sup>.

La asimilación con el enemigo extranjero, unida a su condición de mujeres opuestas al ideal femenino griego, hace que el mito amazónico opere a nivel simbólico como la representación antitética del ciudadano ateniense. En su doble alteridad de mujeres y extranjeras las Amazonas constituyen una inversión del orden establecido de la polis, un reflejo especular del rígido patriarcado griego y una potente imagen del “otro” para la “mirada ateniense”, lugar de enunciación de los ciudadanos (varones atenienses libres) cuyo ejercicio de poder se basaba fundamentalmente en el dominio sobre los “otros”: mujeres, esclavos, extranjeros<sup>4</sup>.

Es justamente la virtualidad simbólica del mito amazónico en cuanto a plasmación de “lo otro” lo que explica su prolífica operatividad y pervivencia en la cultura occidental hasta la actualidad, existiendo épocas en las que ha cobrado particular protagonismo. Aunque en el Medievo gozó de cierta continuidad fue en el Descubrimiento de América cuando el mito volvió a adquirir gran importancia. El encuentro con la realidad americana, momento en que la interacción con el “otro” se convirtió en uno de los temas más acuciantes para Occidente (Todorov, 2010), propició un proceso mediante el cual los conquistadores, en un intento de comprender el para ellos insólito Nuevo Mundo, recurrieron a la superposición del imaginario clásico sobre la realidad americana llevando a cabo una verdadera “invención de América”, de acuerdo con la expresión de O’Gorman (1999). Así el mito amazónico, gracias a su ya comentada operatividad para representar al “otro”, ocupará un lugar privilegiado en la construcción mental de lo americano en los primeros años de la Conquista. Como señala Mataix, precisamente a partir de la difusión de los primeros descubrimientos

---

<sup>3</sup> Stewart (1995) plantea, por otra parte, la posibilidad de que las Amazonas de las metopas del Partenón hagan referencia no tanto a las Guerras Médicas como a una nueva ley impulsada por Pericles que restringiría la ciudadanía ateniense a aquellos varones cuyos padres fueran ciudadanos de modo que las Amazonas representarían la amenaza de las mujeres extranjeras residentes en la polis.

<sup>4</sup> Lisarrague (2000) emplea la denominación “mirada ateniense” para referir el punto de vista inequívocamente masculino y en permanente tensión con las representaciones del “otro” (no-varón, no-ateniense) que se desprende del arte griego.

Revista Comunicación, Nº16, Vol.1, año 2018, pp. 101-117

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/Comunicación.2018.i16.06>

colombinos se da una revitalización del mito, que adquiere “nuevos atributos y matices semánticos” que derivarán en una caracterización de América “como una antípoda femenina de Occidente dentro de la lógica binaria del discurso colonial: nosotros/otros, civilizados/salvajes, cultura/naturaleza, masculino/femenino” (2010: 119).

En los relatos de los cronistas las alusiones a la existencia de una supuesta sociedad amazónica en América fueron frecuentes desde el diario del primer viaje de Colón<sup>5</sup>, discurso literario que tuvo su correlato plástico en el asentamiento de una iconografía según la cual se representaba la alegoría del continente americano como una amazona desnuda con atributos guerreros en contraste con la vestida y “civilizada” Europa.

De esta manera el imaginario colonial potenciará la tradicional alteridad simbólica de la amazona, cuya codificación de la otredad cuenta con un destacado componente erótico en la línea de la reconocible dinámica que alterna atracción y rechazo en la manera de pensar al “otro”. Este aspecto, que en la iconografía clásica era apenas insinuado<sup>6</sup>, será una de las piedras angulares de la relectura del mito amazónico en la cultura contemporánea. En la cultura de masas del s. XX encontramos un repunte del arquetipo amazónico en cómics, películas y series televisivas que plantean personajes de guerreras femeninas de acuerdo a una relectura contemporánea del mito en la que, si bien se conserva su alteridad respecto a la masculinidad de la cultura occidental dominante, su carácter transgresivo coexiste con la creciente sexualización de que son objeto estos personajes, concebidos en ocasiones como meros objetos de deseo para deleite de la masculinidad hegemónica. Una de las más tempranas configuraciones de la iconografía amazónica en la cultura *mainstream* la encontramos en el mundo del cómic, cuya primera heroína femenina, Wonder Woman (reflejo del ambiente bélico de los años cuarenta que propició una mayor participación femenina en la vida pública), presenta explícitas referencias narrativas e iconográficas con el mito clásico de las Amazonas (Sanjuán, 2004). La heroína creada por el Dr. William Moulton en 1941, cuyo nombre de pila es Diana, es hija de Hipólita, reina de las Amazonas, y sobrina de Antíope y aparece caracterizada como una mujer guerrera en concomitancia con sus orígenes amazónicos. La primera versión audiovisual del personaje tomó forma en una serie televisiva de los años setenta protagonizada por Lynda Carter que a su vez participó de una cierta corriente de la época junto a otras producciones que, si bien no abordaban tan explícitamente la iconografía amazónica, sí plateaban, como Agente 99 (Barbara Feldon), Los Ángeles de Charlie (Kate Jackson, Farrah Fawcett Majors, and Jacqueline Smith), la Mujer Biónica (Lindsey Wagner) o Batgirl (Yvonne Craig), representaciones de mujeres guerreras que usaban y controlaban la violencia con distintos fines.

---

<sup>5</sup> Mataix recoge en su artículo uno de los pasajes del diario del primer viaje de Colón donde da noticia de una supuesta isla “adonde no avía sino solas mujeres» que «cierto tiempo del año venían los hombres a ellas de la isla de Carib (...), y si parían niño enbíavlo a la isla de los hombres, y si niña, dexávanla consigo” (2010: 112)

<sup>6</sup> Para Ashmole (1972) el “intento de mostrar el blanco de los cuerpos de las Amazonas frente al tono moreno de las figuras griegas, buscando los griegos ofrecer cierto tono picante a la representación habría contribuido a su éxito en cuanto a lo numeroso de sus apariciones en el arte” (Citado en Sánchez Sanz, 2014: 36).

Pero la imagen estereotipada de las Amazonas que ha venido reproduciéndose con más asiduidad en el discurso audiovisual de masas es la que asentó el cine de serie B de la segunda mitad del siglo XX. Particularmente en las décadas de 1970 y 1980 encontramos varios ejemplos de películas de bajo presupuesto que ofrecen relecturas del mito amazónico desde una perspectiva erótica más o menos emparentada con el subgénero de los *sexploitation films*. *Las Amazonas (Le guerriere dal seno nudo*, Terence Young, 1973), *Las Amazonas contra los Supermen (Superuomini, superdonne, superbotte*, Alfonso Brescia, 1975), *Kilma, reina de las Amazonas*. (Miguel Iglesias, 1975), *Las Amazonas del templo de oro (Les amazones du temple d'or*, Alain Payet, Jess Franco, 1986) o *Amazonas* (Alejandro Sessa, 1986) son algunos de los ejemplos más destacados<sup>7</sup>.

En ellas se ofrece una imagen estereotipada de las Amazonas cuya concreción iconográfica conforma un discurso estético *kitsch* en el que abundan los desnudos totales o parciales y las vestimentas de inspiración tribal o “étnica” que dejan, ajenas a toda funcionalidad bélica, al descubierto gran parte de la anatomía femenina. Pese a su predominio en el discurso visual en tanto que objetos del “placer visual” de la masculinidad dominante<sup>8</sup>, en lo referente a la acción las Amazonas suelen tener un papel secundario, sirviendo de contrapunto a un héroe masculino prototípico a manos del que generalmente son derrotadas (Hevia, Linares y Fueyo, 2014).

Frente a esta construcción sexualizada, la Amazona del mito ático ha sido objeto de reapropiación por parte de un postfeminismo que, reconociendo estas representaciones monstruosas y/o hipererotizadas de lo femenino como parte de una estrategia cultural para deslegitimar la participación de las mujeres en el espacio público, aprovecha el poder subversivo de las mismas para erigirlas en iconos de una nueva feminidad antihegemónica (Beteta Martín, 2014). Y a medio camino entre la reivindicación explícita de las Amazonas como reverso del ideal femenino de la cultura patriarcal occidental y las configuraciones eróticas del cine de serie B encontramos a toda una serie de heroínas femeninas presentes en la cultura de masas de las últimas décadas, cuyo carácter ambivalente ha sido frecuentemente señalado (Nelson, 1997), en ocasiones a colación de narraciones televisivas tan claramente vinculadas al mito amazónico como es el caso de *Xena: Warrior Princess (Xena, la princesa guerrera*, Schulian y Tapert, 1995-2001). La figura de Xena se incardina en toda una corriente del audiovisual de los años noventa de mujeres guerreras empoderadas que emplean la violencia para obtener justicia como Buffy, Nikita o Seven of Nine. La representación de Xena, quien se aproxima a las Amazonas tanto por su explícita vinculación con la antigüedad clásica como por su acusado orientalismo, difiere notablemente de configuraciones anteriores de las Amazonas en el audiovisual por varios motivos que van desde su papel central en la trama y su condición de heroína justiciera (frente a la tradicional condición de enemigas de los hombres heroicos) hasta la complejidad con la que se construye el personaje (en buena medida en torno a sus esfuerzos por

---

<sup>7</sup> *Tarzan and the Amazons* (Kurt Neumann, 1945), *Love Slaves of the Amazons* (Curt Siodmak, 1957) o *La regina delle Amazzoni* (Vittorio Sala, 1960) son interesantes antecedentes de este tipo de películas.

<sup>8</sup> Empleamos el término en el sentido que le otorgara Laura Mulvey (1992) en su ya clásico estudio sobre la estructuración de la forma fílmica por parte del inconsciente patriarcal.

redimirse de un pasado oscuro). También destaca en este sentido la usencia de una autoridad masculina que constriña su agencia, ya sean jefes como sucedía en Los Ángeles de Charlie o Agente 66 ya sea a través de una relación amorosa heterosexual, como sucedía con la versión televisiva de Wonder Woman en la que de alguna manera renunciaba a su identidad para proteger al héroe masculino del que se enamoraba (Early y Kennedy eds, 2003, 6). En el caso de Xena esto es particularmente claro gracias al subtexto lésbico de su relación con Gabrielle (insinuado en la serie, central en el *fan fiction*).

Toda esta ambivalente herencia de representación de las guerreras femeninas inspirada en el arquetipo amazónico atraviesa la construcción de los personajes de las Serpientes de Arena de *Juego de Tronos*, que participa tanto de la iconografía orientalizante de las Amazonas del periodo clásico como del proceso de sexualización de las mismas en la cultura de masas.

### 3. Amazonas en *Juego de Tronos*: las “Serpientes de Arena”

De género épico-fantástico y ambientada en un mundo ficticio medieval el argumento de *Juego de Tronos* se centra en la lucha de varias familias de nobles por alcanzar el Trono de Hierro del ficticio continente de Poniente (*Westeros*) y se caracteriza por la diversidad de tramas, la proliferación de complejos personajes, las intrigas políticas y la representación gráfica del sexo y la violencia. Pese a que, lejos del estereotipo asociado al género de la fantasía épica medieval, la serie, devenida en verdadero fenómeno de masas, dista mucho de ser consumida por un público netamente masculino<sup>9</sup>, lo cierto es que el tratamiento de la mujer en ella ha sido uno de los debates recientes más candentes de la cultura popular ya que provoca opiniones particularmente polarizadas (Frankel, 2014: 21). No en vano alterna la existencia de un importante espectro de personajes femeninos fuertes y complejos (Brienne, Cersei, Daenerys, Arya...) con escenas sensacionalistas con desnudos femeninos ornamentales, prostitución y violencia sexual<sup>10</sup>.

De hecho el tema de la representación de la mujer en la serie ha sido un debate abierto tanto en la sociedad en general como en la literatura académica sobre la serie: ejemplo de ello son obras que específicamente abordan el análisis de la serie desde la perspectiva de género como *Women in Game of Thrones. Power, Conformity and Resistance* (Frankel, 2014) y *Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements*. (Gjelsvik y Shubart, eds, 2016), probablemente los trabajos más completos al respecto, así como artículos como “Arquetipos femeninos en *Juego de Tronos*: tipología y roles de género” (López y García, 2013) o “A Game of Genders: Comparing Depictions of Empowered Women between A Game of Thrones Novel and Television Series” (Jones, 2012).

---

<sup>9</sup> Alrededor de un 42% de la audiencia es femenina mientras que el 50% de las conversaciones online sobre la serie son sostenidas por mujeres (Frankel, 2014: 3).

<sup>10</sup> Particularmente polémica ha sido la violencia sexual de las escenas de la noche de bodas de Daenerys y Khal Drogo y de Jamie y Cersei Lanister frente al cadáver de su hijo, claramente consensuadas en el libro pero representadas como violaciones en la serie (Ferreday, 2015).

Además de la cuestión del género a la recepción de la serie se suma la polémica de la etnicidad, en la que numerosas voces han planteado que las diferencias étnicas de la ficción se representan de una manera problemáticamente esencialista, reproduciendo los tópicos de la vieja dialéctica entre civilización y barbarie tan asentada en el etnocéntrico imaginario occidental (Laurie, 2015). Si bien la plasmación del mundo “europeo” (Poniente) dista mucho de ser complaciente, es cierto que se constituye en el epicentro temático de la serie, lugar de origen de los principales protagonistas y referente de civilización, mientras que los territorios periféricos (pueblo libre al norte, hordas dothraki y ciudades libres al este) se representan como un “otro” rayano en lo salvaje y altamente estereotipado (Saladin, 2012).

Precisamente en los personajes que hemos elegido para nuestro análisis convergen estas dos problemáticas cuestiones: género y raza. Las Serpientes de Arena son las hijas ilegítimas de Oberyn Martell (Pedro Pascal), hermano de Doran Martell (Alexander Siddig), príncipe de Dorne. La trama de la familia Martell aparece de forma tardía tanto en la serie (en la tercera temporada, 2013) como en los libros de George R.R. Martin (en el tercer libro de la saga). El primer miembro de la misma en aparecer en la serie es Oberyn, quien acude a la capital de los siete reinos a vengar la violación y asesinato de su hermana, ejecutados por Sir Gregor Clegane (Hafþór Júlíus Björnsson) pero instigados por Tywin Lannister (Charles Dance). Sin embargo muere durante un impresionante juicio por combate lo que desata la ira de su amante Ellaria (Indira Varma) y sus hijas, las “Serpientes de Arena”, quienes, ante la negativa del príncipe reinante de declarar la guerra a los Lannister, deciden provocarla matando a la joven Myrcella Baratheon (Nell Tiger Free), nieta de Tywin Lannister que vive en la corte dorniense al estar prometida al príncipe heredero Trystane Martell (Toby Sebastian).

El apodo colectivo de las hijas de Oberyn se debe a la combinación del sobrenombre de su padre (*Víbora Roja/Red Viper*) con el apellido que reciben los bastardos en Dorne: *Arena/Sand*. En el libro se hace mención a ocho (Obara, Nymeria, Tyene, Sarella, Elia, Obella, Dorea y Loreza) mientras que en la serie solo aparecen las tres mayores: Obara (Keisha Castle-Hughes), Nymeria (Jessica Henwick) y Tyene (Rosabell Laurenti Sellers)<sup>11</sup>.

Como decíamos, su motivación en la serie es vengar la muerte de su padre conspirando para asesinar a la princesa Myrcella. Precisamente para evitarlo Jamie Lannister (Nikolaj Coster-Waldau), tío y padre de la joven, parte a Dorne en compañía del mercenario Bronn (Jerome Flynn) para rescatarla y llevarla de vuelta a la capital. Por lo tanto, la configuración narrativa de la trama dorniense, en tanto que se nos introduce y presenta a través de su mirada exógena y labor de rescate, responde a la estructura del mitema clásico de misión del héroe en tierras “exóticas”. En ella las “Serpientes de Arena” actúan como antagonistas del héroe (varón, blanco), lo que supone una primera concomitancia con la representación clásica de las Amazonas en relatos heroicos como los de Hércules y Teseo mientras que Dorne actúa como escenario exótico de la misión

---

<sup>11</sup> Este es solo uno de los muchos cambios de la trama dorniense televisiva con respecto a las novelas, donde Ellaria tiene mucha menos importancia, el príncipe Doran tiene un papel más activo en la venganza de la muerte de su hermana y el plan de las Serpientes de Arena en ningún momento incluye la muerte de Myrcella ni Doran.



del héroe, tierra en los confines de la civilización que se dibuja como peligrosa y misteriosa, y las “Serpientes de Arena” como antagonistas cuya condición de mujeres guerreras de una cultura distinta a la dominante conforma su caracterización, fuertemente orientalizante y sexualizada, como amazonas.

### 3.1. Orientalismo y otredad: Dorne como frontera

*Bronn: Return from where?  
Jamie: As far south as south goes*

“*The House of Black and White*”, 5x02

Como es propio de su género las tramas de *Juego de Tronos* tienen lugar en un mundo inventado que toma la forma de una elaborada geografía que, pese a su carácter ficcional presenta, al igual que la trama<sup>12</sup>, evidentes concomitancias con el mundo real, como queda claramente sugerido en los nombres de los dos grandes continentes de la ecúmene de la serie: Poniente y Essos. El lugar central de la trama, así como el núcleo de poder más destacado del mundo de *Juego de Tronos*, es Poniente, una península conformada por Siete Reinos unificados que limita al norte con los Hielos Permanentes (de la que los separa El Muro) y al Este con el Mar Angosto, que la separa del vasto continente de Essos. La mayoría de los reinos de Poniente, pese a que cada uno cuenta con una idiosincrasia particular, son caracterizados como portadores de una cultura claramente inspirada en la europea<sup>13</sup>. A partir de este continente, que se erige como centro de poder cultural y político, se articula la noción de civilización, de modo que los territorios periféricos se presentan como un “otro” extraño y cuasi bárbaro y tienden a ser la fuente de algún tipo de amenaza<sup>14</sup>. Pese a que Dorne se sitúa dentro de los Siete Reinos su inclusión en los mismos es representada como periférica, lo que se plasma en su singularidad geográfica (es la zona más meridional del continente, aislada de él por una gran cadena montañosa), paisajística (es la zona más rocosa, calurosa y árida, con el único desierto del continente) y, sobre todo, cultural.

El propio George R.R. Martin ha reconocido en numerosas ocasiones haberse inspirado en la España musulmana medieval para la creación del Dorne literario, idea que en la adaptación televisiva se refuerza con la elección de localizaciones como el Alcázar de Sevilla, que hace las veces de los Jardines del Agua dornienses o la Alcazaba de Almería, que hace lo propio para la capital de Dorne, Lanza del Sol. Además de la adopción de la arquitectura andalusí la idiosincrasia de Dorne establece distintos

---

<sup>12</sup> Algunos acontecimientos históricos, principalmente de la historia inglesa, que inspiran el libro son la Guerra de las Dos Rosas entre los Lancaster y los York en el s.XIV, cuyo trasunto serían los Lannister y los Stark, el muro de Adriano, en el que se basa en muro del Norte o el personaje de Margarita de Anjou, con cuyo carácter entroncaría el de Cersei Lannister.

<sup>13</sup> Las latitudes más septentrionales de Poniente se identifican con las culturas anglo-célticas mientras que el cinturón central de la masa terrestre parece más parecido a la Europa continental.

<sup>14</sup> Esto es particularmente claro en el caso de los territorios norteños más allá del muro, poblados por humanos salvajes y muertos vivientes a los que se denomina “caminantes blancos”.

paralelismos con el sur de España: desde su economía sustentada en la producción de cítricos y aceitunas a la fama de sus caballos, los corceles de arena, parangoneables a los pura sangre españoles. También los dornienses son más morenos que el resto de los habitantes de Poniente, lo que se debe, además de a su meridionalidad, al legado genético de sus antepasados Rhoynar, quienes inmigraron en masa a Dorne en el pasado y cuya herencia mantienen en situación de hibridez con la tradición cultural Ándala común al resto del continente, lo que recuerda a la idiosincrasia española, cuya singularidad en el contexto europeo se ha explicado a menudo por la prolongada presencia musulmana. Además Dorne fue el único reino que mantuvo su independencia durante la Guerra de la Conquista de Aegon Targaryen gracias a una estrategia bélica singular: el ataque en emboscadas y redadas rápidas seguidas de posteriores huidas al desierto y a los pasos montañosos, estrategia que emparenta con la guerra de guerrillas, modalidad tan unida a la historia de España que de hecho la palabra castellana “guerrilla” se emplea universalmente para referir esta forma de combate propia de guerras asimétricas y que caracterizó la resistencia española en la Guerra de la Independencia contra las tropas napoleónicas (Esdaile, 2006).

El trasunto de la España andalusí que supone el Dorne de *Juego de Tronos* se construye sobre un estereotipo bien asentado en el imaginario colectivo occidental como el mito romántico de España, imbuido a su vez de una suerte de peculiar orientalismo que refiere la naturaleza liminar de un territorio europeo periférico europeo cuya singularidad sureña se asocia en buena medida a la herencia musulmana<sup>15</sup>.

Como señala Hardy (2015) en su estudio sobre el sesgo orientalista de la representación de Essos, los territorios orientales del mundo de *Juego de Tronos* aparecen caracterizados por tópicos que incluyen crueldad, inmoralidad, esclavitud, violencia y atraso, tropos orientalistas que refuerzan su planteamiento como un “otro cultural” que contrasta con la identidad occidental de los personajes centrales (destaca en este sentido la representación de Danaerys como “salvadora blanca”). Otro tanto sucede en Dorne, cuyos habitantes, tal y como la mirada romántica europea imaginó a los españoles en el s.XIX, se caracterizan por la tendencia a la pasión, la irracionalidad y la promiscuidad, además de representarse visualmente con todos los clichés orientalistas del traje árabe (vestidos de seda y raso, dorados y piedras preciosas, abundantes brocados, mangas fluidas, babuchas...).

De esta manera los tópicos orientalizantes y románticos de España sirven como subtexto para la representación de un Dorne en una posición de alteridad respecto a la identidad hegemónica de Poniente, inspirada en la cultura anglosajona, lo que hace

---

<sup>15</sup> La ya clásica noción de orientalismo enunciada por Edward Said (2002) según la cual la mirada occidental sobre oriente fue construida desde una posición de dominación cultural y supuesta superioridad, configurada a su vez desde una visión romántica (que cobró especial fuerza en el s.XIX) de lo extraño y lo exótico conforma un discurso etnocéntrico y parcial que piensa oriente en torno a una serie de tópicos que incluyen desiertos, oasis, bazares, princesas, velos, esclavitud, violencia y crueldad. Por su parte el mito romántico de España comienza a construirse en el s.XIX de la mano de los viajeros que comenzaron a transitarla en buena medida atraídos precisamente por la manera en que los españoles habían resistido la invasión napoleónica si bien fue una novela corta escrita por Prosper Merimee en 1847, *Carmen*, la que fijó definitivamente el tópico de una España de bandoleros, gitanas y pasiones desmedidas; bárbara, orientalizada y exótica, ajena al continente europeo (2003).

que el binomio civilización/barbarie resulte particularmente activo en su representación. Es precisamente en ese ámbito dialéctico en el que consideramos que se inserta la representación iconográfica de las Serpientes de Arenas como Amazonas, figura mítica que, como hemos visto, ha servido históricamente como epítome de la alteridad femenina y étnica (particularmente oriental, como muestra su ya comentada identificación con los persas) y por lo tanto se revela como idónea para condensar la otredad de la mujeres dornienses. Además la condición periférica y fronteriza de Dorne encaja con las ubicaciones míticas de las Amazonas que, como es frecuente en las representaciones monstruosas griegas, solían ubicarse en espacios alejados del centro cultural civilizatorio<sup>16</sup>.

La caracterización tanto física como psicológica de las Serpientes de Arena, mujeres guerreras que generalmente luchan contra hombres, abunda en el mito amazónico que refuerza sus diferencias con la cultura anglosajona dominante. En el plano iconográfico su vestimenta con pantalones debajo de la falda recuerda a las representaciones griegas que representaban a las Amazonas como persas, así como a los comentados tópicos orientalistas (babuchas, turbantes, cuero ricamente trabajado...) y a su referente más cercano, las Amazonas en el cine de serie B: escotes pronunciados, espaldas al descubierto, etc.

Sin embargo los atributos iconográficos más ricos de la representación de las Serpientes de Arena son las armas, con las que aparecen caracterizadas individualmente desde la escena de su presentación (“Hijos de la Arpía”/“*Sons of the Harpy*”, 5x04), que significativamente tiene lugar en el desierto. En ella Ellaria se encuentra con las tres hermanas con la intención de exponerles su plan de provocar una guerra con los Lannister para vengar la muerte de Oberyn. En un ámbito de naturaleza salvaje las Serpientes de Arena conspiran subrepticamente, en claro paralelismo al animal (cargado de connotaciones negativas en la cultura occidental) que les da nombre, para lograr sus propósitos de venganza. En esta escena cada una de ellas aparece con el arma que la caracteriza: Obara con la lanza, Tyene con las dos dagas y Nymeria con el látigo. Mientras que Tyene lleva las dagas ceñidas a la cintura, sus hermanas hacen un uso activo de sus armas desde la primera escena: cuando Ellaria les propone participar en el asesinato de Myrcella como medio de provocar la guerra, Nymeria golpea con su látigo un barril bajo el que se ocultaba la cabeza de un hombre enterrado hasta el cuello en la arena. Se trata del contrabandista que ha ayudado a Jamie Lannister a entrar ilegalmente en Dorne: una vez que las tres hermanas confirman su intención de llevar a cabo el plan de Ellaria, y por tanto luchar contra Jamie, Obara arroja su lanza contra su cabeza, matándolo al instante. El discurso orientalista se plasma en esta escena en la unión de la crueldad del trato al contrabandista con la iconografía salvaje y exótica: escorpiones en primer plano, ubicación en el desierto y constantes referencias a la serpiente, que se reproduce en

---

<sup>16</sup> Las Amazonas, por su carácter híbrido entre lo humano y lo monstruoso, habitan el espacio mítico de la frontera que, como lugar maravilloso de *concordia oppositorium*, se presenta en la mitología poblada de criaturas tanto subhumanas como superhumanas (Esteban Santos, 2013) (Moreno y Cabrera, 2013)

cada arma: en la punta de la lanza de Obara, la empuñadura de las dagas dobles de Tyene y el látigo de Nymeria, que recuerda en su morfología al animal.

Desde la configuración ática del mito, cuando se comienza a dar una identificación entre amazonas y persas, las armas con las que las guerreras míticas eran representadas pasaron a convertirse en códigos de oposición cargados de valor (Tyrrell, 1989: 104). Como código del lenguaje del mito las armas de las amazonas eran una inversión de las armas griegas, siendo la más frecuente, junto con el hacha y la lanza, el arco, que en la cosmovisión griega solía asociarse a la cobardía por implicar un ataque del enemigo desde la distancia (1989: 106). Un mecanismo similar se da en la serie, donde las armas de las Serpientes de Arena contrastan con las de los oponentes, habitualmente varones blancos que luchan con espadas al modo europeo medieval. Lo particular de sus armas define su singular modo de lucha que se retrata como exótico y da lugar a escenas de enfrentamientos marcadamente coreográficos que se alejan del realismo habitual de la serie, como es el caso de la escena de la lucha en “Nunca doblegado, nunca roto”/“*Unbowed, Unbent, Unbroken*”, 5x06.

También en la representación de las Serpientes de Arena como guerreras es posible rastrear las acusaciones de cobardía que subyacían en el discurso griego de las amazonas como persas a colación del uso del arco. De hecho en aquellas ocasiones en que resultan vencedoras las hijas ilegítimas de Oberyn distan mucho de respetar los códigos de lucha de la cultura dominante. Lejos de ello son asociadas con la traición, propia del tópico orientalista, como evidencian las escenas en que matan por la espalda al heredero Trystane o participan del asesinato de príncipe Doran, que por su condición física difícilmente podía defenderse (“La mujer roja”/ “*The Red Woman*”, 6x01). En definitiva son caracterizadas como guerreras de técnica sibilina y traicionera, únicamente motivadas por la venganza, lo que de nuevo las hace entroncar con el estereotipo de los orientales como traicioneros, taimados y vengativos, características también presentes en ciertas configuraciones tópicas de lo español<sup>17</sup>.

### 3.2. Entre la atracción y el miedo: la sexualización del “otro”

*Tyene to Bronn: You want a good girl but you  
need a bad pussy*

“*Mother’s Merci*”, 5x10

Una constante en el mito amazónico es la representación de la sexualidad de estas mujeres guerreras como voraz e insaciable, lo que entronca con todo un rosario de

---

<sup>17</sup> Los españoles han sido frecuentemente caracterizados tópicamente como vengativos, crueles, arrogantes, orgullosos y traidores por el discurso antiespañol anglosajón del s. XVII, (especialmente presente en el teatro inglés del s. XVII, momento de mayor tensión entre ambas coronas, que se disputaban el dominio del mundo). Esta imagen penetró ampliamente en el imaginario anglosajón de la mano de la “Leyenda Negra”, constituyendo todo un corpus de tópicos sobre lo español que vendrían a complementarse con la construcción del ya mencionado mito romántico sobre España en el s. XIX (Martín Ruiz, 2014).

representaciones monstruosas de la sexualidad de la mujer (brujas, gorgonas, sirenas...) inventadas por el imaginario patriarcal para exorcizar la amenaza de la alteridad femenina. Como señala Blok a colación de las relecturas decimonónicas del mito la sexualidad de las Amazonas suponía la encarnación de un deseo al que se daba rienda suelta fuera de la ley patriarcal Europea; al funcionar como mujeres autónomas no sujetas al contrato matrimonial su sexualidad sin restricciones, que en ese sentido evocaba a la masculina, suponía una alternativa aterradora para el imaginario patriarcal (1994, 68)

La plasmación de la sexualidad del “otro” como peligrosa queda patente en la descripción de las Amazonas en el discurso colonial, que las presenta como belicosas mujeres desnudas siempre dispuestas a entregarse a la lujuria (Mataix, 2010: 124).

Esta visión de la sexualidad amazónica como salvaje y homicida, con un comportamiento sexual similar al de la mantis religiosa (susceptible de innumerables lecturas psicoanalíticas), ha sido transmitida a los arquetipos contemporáneos del mito, donde se ha explotado con frecuencia. Dos ejemplos de ello son las tramas de *Love Slaves of the Amazons* (Curt Siodmak, 1957) y del capítulo de *Futurama* “Amazonas con ganas” (“*Amazon Women in the Modd*”, 3x01, Matt Groening y David X. Cohen, 2001), probablemente inspirado en la primera. En ambas sendos grupos de exploradores son capturados por una tribu de mujeres revestidas de toda la iconografía amazónica que pretenden utilizarlos como esclavos sexuales. Esta sexualidad amenazante de las Amazonas reproduce la frecuente alternancia entre atracción y rechazo presente desde los orígenes del proceso de fetichización del salvaje en la cultura europea. Si bien la configuración de las Serpientes de Arenas como Amazonas no se recrea en apetitos tan extremos e indefectiblemente ligados a la barbarie, sí participa de esta dialéctica mediante la representación de su sexualidad como amenazadora e irresistible.

La escena más explícita en este sentido tiene lugar en “Nunca doblegado, nunca roto” 5x06, cuando las tres Serpientes de Arena permanecen retenidas en un calabozo contiguo a Bronn, el acompañante de Jamie Lannister, tras haber luchado contra ambos. La más joven de las hermanas, Tyene, entabla una conversación con el reo de Poniente que, de una aparente preocupación inicial por una herida en el brazo que ella misma le infligió deviene en una atmósfera erótica en la que Tyene acaba mostrando a Bronn su cuerpo desnudo a través de los barrotes que los separan. En el clímax de la escena Bronn comienza a sangrar por la nariz y la joven le confiesa que las dagas con las que lo hirió estaban envenenadas. Finalmente, ella accede a darle el antídoto a cambio de que él reconozca que ella es la mujer más hermosa que ha visto nunca.

La escena aúna todos los ingredientes de la plasmación de la seducción amenazante, donde se funden la pulsión sexual y la proximidad la muerte. Si, como decíamos, las características generales del dorniense se configuran sobre tópicos asociados al mito romántico de España, no resulta extraño que a la hora de representar la sexualidad se recurra al mismo entorno de lugares comunes. De hecho uno de los elementos más persistente de la mirada orientalista es la tradicional fantasía sexual que se ha venido desarrollando en las representaciones occidentales de Oriente, descrito como un lugar de habitantes propensos al libertinaje donde buscar experiencias sexuales imposibles de obtener en Europa (Hardy, 2015) Así los dornienses se muestran más proclives a

aceptar la diversidad sexual que el resto de Poniente (como revela la abierta bisexualidad de Oberyn) y son retratados como ardientes y pasionales. En este sentido consideramos que para la representación de la sexualidad amazónica de Tyene se recurre como subtexto a un tópico íntimamente ligado al ya referido mito Romántico de España: el de Carmen la cigarrera, personaje en el que se ha querido ver la encarnación de la pasión, inseparablemente vinculada a la muerte y que “pertenece, como una personificación de lo típico español, a la herencia cultural común a toda Europa” (Bosse, 1995: 31). Al igual que las Serpientes de Arena Carmen pertenece a un pueblo, el gitano, objeto habitual de las proyecciones fantasiosas de occidente. En la novela de Merimée que alumbró el mito<sup>18</sup>, la gitana representa de hecho, con su conocimiento de la hechicería y la farmacopea, “la tradición oriental, frente a la que se contraponen la tradición cristiana occidental, encarnada por el protagonista masculino, don José” (Arnal Gély, 2005: 42).

Así las representaciones de Tyene y Carmen comparten un espectro simbólico común de alteridad femenina y étnica que incluye concomitancias iconográficas concretas como el uso de armas similares (la navaja y la daga), la simbología de la serpiente, animal del régimen nocturno vinculado al inframundo, y, asociada a ella, el uso del veneno, arma nefanda usualmente considerada femenina y relacionada con una larga estirpe de mujeres fatales desde Circe a Medea<sup>19</sup>.

El mito de la seducción de Carmen, que pone en escena las tensiones culturales norte/sur y masculino/femenino, es atribuido por las culturas del norte a las del sur, probablemente como una proyección de “la actitud depredadora de esas culturas hacia sus próximas, en la línea de conquistarlas, dominarlas”, como hace Carmen con los hombres (Morgado Giraldo, 2011: 10). Como sucede con el mito romántico de España y el Orientalismo, se trata de relatos tópicos y míticos atribuidos desde el exterior a una cultura que la central considera como “otra”, por lo que no es extraño que el mito amazónico (epítome de la alteridad) se solape en *Juego de Tronos* con estos otros relatos culturales que sirven como aproximaciones al “otro”.

## 4. Conclusiones

La representación de las Serpientes de Arena dentro del relato épico-fantástico de la serie de la HBO *Juego de Tronos* bebe de tópicos bien asentados en el imaginario occidental relacionados con la imagen del “otro”. En la iconografía que caracteriza a las tres hermanas hemos encontrado elementos que las relacionan claramente con los atributos amazónicos presentes en la cerámica ática de época clásica como la indumentaria orientalizante (pantalones bajo el vestido al estilo persa, turbantes, babuchas...) y las armas “exóticas” (lanza, dagas envenenadas y látigo) que contrastan

---

<sup>18</sup> Si bien el mito de Carmen nace con la novela de Merimée (1845) se asienta definitivamente con la versión operística de Bizet (1875) cuyo argumento sería llevado en numerosas ocasiones a la gran pantalla con versiones como las de Cecil B. DeMille de 1915, Josef Von Sternberg en 1935, Carlos Saura en 1983 o Vicente Aranda en 2003.

<sup>19</sup> También la cárcel, donde Don José es retenido por no haber apresado a Carmen, es un escenario recurrente en el mito: en ella precisamente tienen lugar varias escenas de seducción icónicas, presentes tanto en la novela de Merimée como en la ópera de Bizet.

con las de sus oponentes masculinos y occidentales, al tiempo que la sexualización de que son objeto apunta a una continuidad con la imagen de las Amazonas en el cine de serie B.

En el aspecto narrativo también encontramos coincidencias con el mito de las Amazonas que comienzan con el propio modo de introducir la trama dorniense como una misión de rescate del héroe blanco (Jamie) en tierras exóticas donde precisamente las Serpientes de Arena serán sus antagonistas, como sucedía con las Amazonas en los relatos míticos de Teseo o Heracles.

La condición periférica de Dorne, retratado desde una mirada tópicamente orientalista en la que se intuyen también algunos de los estereotipos asociados al mito romántico de España, coinciden con las ubicaciones fronterizas de las Amazonas en el mito. En la misma línea el arquetipo de la seductora Carmen, configuración decimonónica de la mujer fatal, sirve como subtexto a la sexualidad amenazante de estos personajes, dentro de la tradicional dinámica que alterna atracción y rechazo en la representación del “otro”.

En definitiva, la construcción de las “Serpientes de Arena” como mujeres guerreras de una cultura que se presenta como distinta a la central se configura en torno a varios tópicos culturales como la iconografía amazónica, el orientalismo, el mito romántico de España o arquetipo de Carmen. La representación de estos personajes en tanto que Amazonas supone por tanto una amalgama de las distintas tradiciones iconográficas de las Amazonas a lo largo de la historia que se imbrican entre sí dando lugar a un discurso que refiere constantemente su posición alteritaria como mujeres no-blancas/ono-europeas respecto a la identidad hegemónica: masculina y occidental.

## REFERENCIAS

- ARNAL GÉLY, Anne-Marie (2005): Mérimée: en busca de Carmen y su mito, *Transitions. Journal of Franco-Iberian studies*, nº 1, pp. 35-48.
- BETETA MARTÍN, Yolanda (2014): La sexualidad de las brujas. La deconstrucción y subversión de las representaciones artísticas de la brujería, la perversidad y la castración femenina en el arte feminista del siglo XX. *Dossiers Feministes*, nº 18, pp. 293-307.
- BLOK, Josine (1994): *The Early Amazons: Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*. Nueva York: Brill.
- BOSSE, Monika (1995): *La invención de Carmen o los estereotipos burlados*. Romanticismo: actas del V Congreso: (Nápoles, 1-3 de Abril de 1993): La sonrisa romántica: (sobre lo lúdico del Romanticismo hispánico), pp. 31-42.
- COROMINAS, Joan (1987): *Breve diccionario etimológico de las Lengua Castellana*. Madrid: Gredos.
- EARLY, Frances H., KENNEDY, Kathleen (Eds.) (2003): *Athena's Daughters: Television's New Women Warriors*. Nueva York: Syracuse University Press.

- ESDAILE MATARRANZ, Charles (2006): *España contra Napoleón: guerrillas, bandoleros y el mito del pueblo en armas (1808-1814)*, En, Girón Garrote, José, Laspra Rodríguez, Alicia: Mito y realidad de la guerrilla en la Guerra de la Independencia, pp. 95-110, Barcelona: Edhasa.
- ESTEBAN SANTOS, Alicia (2013): *Iconografía de la mitología griega. Monstruos. Los terroríficos enemigos del héroe (monstruos, híbridos y otros seres fantásticos)*, Madrid: Dhyana Arte.
- FERREDAY, Debra (2015): Game of Thrones, Rape Culture and Feminist Fandom, *Australian Feminist Studies*, nº 30: 83, pp. 21-36.
- FRANKEL, Valerie Estelle (2014): *Women in Game of Thrones. Power, Conformity and Resistance*. Londres: Mcfarland & Co Inc.
- Game of Thrones* (2011). Creada por David Benioff and D.B. Weiss. Estados Unidos: HBO.
- GJELSVIK, Anne, SHUBART, Rikke (2016): Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements. New York: Bloomsbury.
- HARDY, Mat (2015): Game of Tropes: the Orientalist tradition in the Works of G.R.R. Martin, *International Journal of Arts & Sciences*, nº 8.1, 409-420.
- HEVIA ARTIME, Isabel, LINARES CARDOSO, Covadonga, FUEYO GUTIÉRREZ, Aquilina (2014): Las amazonas en el cine de serie B: ni fueron felices, ni comieron perdices. *Abaco: Revista de cultura y ciencias sociales*, nº 79 pp. 67-74.
- IRIARTE, Ana (2002): *De amazonas a ciudadanos: pretexto gineocrático y patriarcado en la Grecia antigua*. Madrid: Akal.
- JONES, Rebecca (2012): A Game of Genders: Comparing Depictions of Empowered Women between A Game of Thrones Novel and Television Series. *Journal of Student Research*, Vol.1, Issue 3, pp. 14-21.
- LAURIE, Timothy (2015): Serialising Gender, Breeding Race: Biopolitics in Game of Thrones, *Trans/Forming Feminisms: Media, Technology, Identity*, November 23-25.
- LISARRAGUE, François (2000): *Una mirada ateniense*. En, Duby, G. Perrot, M. (eds.) *Historia de las mujeres*. Tomo I. La Antigüedad, pp. 207-266. Madrid: Taurus.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier, GARCÍA, Juan A. (2013): *Arquetipos femeninos en Juego de Tronos: tipología y roles de género*. En, Lozano Delmar, Javier, Raya Bravo, Irene, López Rodríguez, Francisco J. (coord.) *Reyes, espadas, cuervos y dragones: Estudio del fenómeno televisivo Juego de Tronos*. pp. 201-228, Madrid: Fragua .
- MARTÍN RUIZ, Ricardo (2014): Heteroimagen, autoimagen y poder en la visión inglesa de España durante los siglos XVI y XVII. En Gregorio Godeo, Eduardo, Mateos Aparicio, Ángel (coords.), *Constructing Selves: Issues in Gender, Age, Ethnicity and Nation*. pp. 55-64, Ciudad Real: Ediciones de Castilla-La Mancha.
- MATAIX, Remedios (2010): Androcentrismo, eurocentrismo, retórica colonial: Amazonas en América, *América sin nombre*, nº 15, pp.118-136.



- MERIMÉE, Prosper (2003): Carmen. Madrid: Cátedra.
- MORENO CONDE, Margarita, CABRERA BONET, Paloma (2014): Entre Amazonas y Grifos. Viaje por las imágenes de frontera en el siglo IV a. C. *Archivo español de arqueología*, Vol. 87, 2014, pp. 41-58.
- MORGADO GIRALDO, Ricardo (2011): “El mito de la seducción continua”. *Gazeta de Antropología*, n<sup>o</sup> 27. Disponible en: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/150000> (Última consulta: 03/12/2016).
- MULVEY, Laura (1992): *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, En Mast, G. Cohen, M, Braudy, L. (eds.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, pp 746-757. Oxford: Oxford University Press.
- NELSON, Rhonda (1997): The Female Hero, Duality of Gender, and Postmodern Feminism in *Xena: Warrior Princess, Whoosh!* Online Edition, no. 13: Octubre 1997. Disponible en: <http://www.thirdstory.com/issue1/pusateri.html>, (Última consulta: 11/12/2016).
- NOCHLIN, Linda (1991): *Women, Art, and Power*. En Bryson, N. Holly, M. A. y Moxey, K. (eds.) *Visual Theory. Painting and Interpretations*, pp. 14-15, Nueva York: Harper-Collins.
- O’GORMAN, Edmundo (1999): *La invención de América*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RIEDEMANN, Valeria (2010): Amazonomaquia: Mito y visualidad en el periodo clásico. *Historias del Orbis Terrarum*, n<sup>o</sup> 5, pp. 10-19.
- SAID, Edward (2002): *Orientalismo*. Barcelona: Debate.
- SALADIN, Ahmed (2012): Is ‘Game of Thrones’ too white? Disponible en: [https://www.salon.com/2012/04/01/is\\_game\\_of\\_thrones\\_too\\_white/](https://www.salon.com/2012/04/01/is_game_of_thrones_too_white/). (Última consulta: 03/12/2016).
- SÁNCHEZ SANZ, Arturo (2014): Aproximación al mito amazónico en la iconografía griega arcaica y clásica. *Historias del Orbis Terrarum*, N<sup>o</sup>. 12, pp.15-42.
- SANJUÁN IGLESIAS, Eva M<sup>a</sup> (2004): Amazonas en el s.XX: Wonder Woman, actualización de un mito. *MINIUS XII*, pp. 25-40.
- STEWART, Andrew (1995): Imag(in)ing the Other: Amazons and Ethnicity in Fifth-Century Athens, *Poetics Today*, 16(4), pp. 571-597.
- TODOROV, Tzvetan (2010): *La conquista de América. El problema del otro*. Madrid: Siglo XXI.
- TYRRELL, William Blake (1989): *Las Amazonas: Un estudio de los mitos atenienses*. México: Fondo de Cultura Económica.

Recibido: 12 de abril de 2018

Aceptado con modificaciones: 11 de octubre de 2018

Aceptado: 20 de noviembre de 2018