



MITOS CLÁSICOS EN EL TEATRO ESPAÑOL  
CONTEMPORÁNEO. ALGUNOS ASPECTOS SOBRE LA  
CUALIDAD HUMANÍSTICA DE SUS PERSONAJES

*CLASSICAL MYTHS IN CONTEMPORARY SPANISH THEATER. THE  
HUMANISTIC QUALITY OF ITS CHARACTERS*

Miguel Gómez Jiménez

UNIR

([miguelgomezjimenez@ucm.es](mailto:miguelgomezjimenez@ucm.es))

<https://orcid.org/0000-0001-9988-5125>



10.32621/ACOTACIONES.2024.53.12

ISSN 2444-3948

**Resumen:** El presente artículo se ocupa de la caracterización de mitos de la literatura clásica procedentes del ámbito de la dramaturgia y de su recreación en el teatro español contemporáneo de los últimos años, prestando atención a su calidad humanística compartida por ellos. Los personajes de la mitología adquieren un nuevo impulso cuando tratan de desligarse de la influencia del aparato divino de la antigüedad con el ejercicio de su voluntad materializado en la escena con la fuerza de su discurso y la determinación de sus acciones que alteran las expectativas convencionales. Los mitos proporcionan una herramienta de experimentación teatral que aviva el interés paulatino por la elaboración textual que conecta con las circunstancias de la sociedad coetánea como horizonte de creación. Con este objeto, se analizan varias piezas realizadas por dramaturgos del amplio panorama escénico reciente: *Medea* (1999) de Fermín Cabal, *Feeña* (2009) de Juan Mayorga, *Aquiles y Penthesilea* (2016) de Lourdes Ortiz o *Antígona* (2018) de Itziar Pascual.

**Palabras clave:** mito, personaje, teatro español contemporáneo, cuádruple humanística

**Abstract:** This article deals with the characterization of myths of classical literature from the field of dramaturgy and their recreation in contemporary Spanish theater in recent years, paying attention to their shared humanistic quality. Characters of the mythology acquire a new impulse when they try to separate themselves from the influence of the divine apparatus of antiquity with the exercise of their will materialized on the scene with the force of their discourse and the determination of their actions that alter conventional expectations. Myths provide a tool for theatrical experimentation that fuels the gradual interest in textual elaboration that connects with the circumstances of contemporary society as a horizon of creation. With this objective, several pieces made by playwrights of the broad recent scenic panorama are analyzed: *Medea* (1999) by Fermín Cabal, *Fedra* (2009) by Juan Mayorga, *Aquiles y Penthesilea* (2016) by Lourdes Ortiz or *Antígona* (2018) by Itziar Pascual.

**Key words:** myth, character, Spanish contemporary theatre, humanistic quality.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Mitos clásicos en el teatro contemporáneo. 3. Conclusiones. 4. Obras citadas. 5. Notas

MIGUEL GÓMEZ JIMÉNEZ es licenciado en Filología Inglesa por la Universidad Autónoma y en Filología Hispánica por la Universidad Complutense, donde finalizó sus estudios de posgrado, Magíster en Traducción de Inglés y Máster en Estudios literarios. Su tesis doctoral tiene como objeto el estudio del mito de Circe en la literatura española desde la época medieval hasta la contemporaneidad, en cuyo trabajo presta un interés especial en el impacto del mito en los textos de la dramaturgia áurea. Ha formado parte de los grupos de investigación ACIS y AGLAYA dedicados al estudio de la mitocrítica cultural que relaciona las manifestaciones artísticas de los mitos con la actualidad. Actualmente, desempeña su tarea como docente en diversas universidades, Universidad Internacional de La Rioja, Universidad Nebrija y la Universidad para Mayores de la Universidad Complutense. Entre sus recientes publicaciones destacan «Del drama a la poesía y viceversa. La piedra oscura de Alberto Conejero como muestra de transmisión

generacional de valores humanos» en *Acotaciones*, 2023 y «Miguel de Cervantes, María de Zayas y Sotomayor y Leonor de Meneses, un trío de autores unidos por el mito de Circe» en la revista *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 2024.

## 1. INTRODUCCIÓN

La pervivencia del mito confirma su espíritu de resistencia ante los cambios sociales y culturales habidos a lo largo del tiempo merced a su reconocido potencial artístico y, especialmente, a la hondura humana de su carácter. La capacidad del relato mítico para la pausa y la reflexión es hoy en día más necesario que nunca ante el desempeño del individuo actual inmerso en el poder de la imagen y la inmediatez del resultado. El mito no refiere ya a historias ancestrales o primigenias que conecten con acontecimientos divinos de orden cosmogónico, sino al acontecer del mundo contemporáneo. Esta concepción más amplia del mito acoge formas de discurso características del mundo actual más abierto y múltiple en cuyo ámbito «myth is not necessarily a traditional tale, nor the product of a primitive mentality, nor the expression of a contrasting culture: no longer conceived as an attribute of the Other, myth by this new definition is very much the stuff of our modern Western/global society» (Csapo, 2005, pág. 277). En esta línea de pensamiento, Durand, en su conocido ensayo *De la mitocrítica al mitoanálisis* (2003), explica la relevancia de los mitos y de sus transformaciones teniendo en cuenta el contexto dado del autor, de la época de la obra y de las circunstancias históricas; es decir, el estudio de la mitocrítica trasciende el documento o el texto estudiado para alcanzar por encima de cuestiones meramente formales las preocupaciones de nuestra cotidianeidad. La combinación del estudio sincrónico y diacrónico literario del mito propuesto por Durand persigue aglutinar aquellas transformaciones operadas sobre los mitos en sus adaptaciones y reescrituras que concilien la validez tradicional con su efecto artístico inspirado en el mundo actual (2003, págs. 341-358).

En el caso del que se ocupa el presente trabajo, las versiones artísticas pertenecen al ámbito de la literatura dramatúrgica de los últimos años. El modo en que los dramaturgos conjugan los rasgos prosopopéyicos del mito con la sucesión de acontecimientos o grandes unidades estructurales constitutivas de la fábula, conocidas como mitemas

Lévi-Strauss (2000, págs. 229-252); Durand (2003, págs. 344-345), produce una fecunda combinación para el interés del autor dentro de un contexto histórico coincidente con la creación de la obra. Las secuencias articuladas en la escena son materia de alteración artística: se desgajan del conjunto mítico original de manera independiente, se funden, se insertan nuevos episodios que hilan el tejido dramatúrgico junto con los elementos constitutivos originales o se difuminan con la tendencia de nuevas sensibilidades. Este afán de experimentación se manifiesta en mayor o menor medida en la caracterización del personaje, cuya configuración lleva en su interior un vigoroso aliento singular portador de la energía a deslindarse de paradigmas marcados por la tradición artística.

Como indica Losada: «No hay mito sin personaje» (2017, pág. 2)<sup>1</sup>. La interacción entre los mitos del pasado se ajusta a una jerarquía genealógica, sus vínculos familiares funcionan de acuerdo con una lógica de causalidad mítica ejecutada por imperativo divino.<sup>2</sup> Sin embargo, una vez que el panteón de divinidades pierde su influencia de acuerdo con el devenir de los tiempos<sup>3</sup>, la relación de causalidad entre las decisiones y sus resultados se ve alterada, es decir, la responsabilidad recae enteramente sobre el personaje que ejerce su libre albedrío a pesar de sentir el acecho de su destino. Un ejemplo de ello ocurre con el engaño de la diosa Venus con Júpiter a espaldas de su esposo Vulcano. El Sol delata a Júpiter el adulterio de la diosa con Marte, lo que provoca la venganza de Venus dirigida por completo al linaje femenino del delator, cuya ejecución cristaliza en la maldición perpetua consistente en sufrir un ardor desmesurado de amor. Fedra, por ejemplo, constituye un eslabón en la sucesión generacional, de lo que se lamentaba en el monólogo de la pieza trágica increpando a la diosa del siguiente modo: «Venus, que aborrece la estirpe del odiado Sol, / se venga en nosotras por las cadenas de su Marte / y por las suyas propias, carga a toda la descendencia de Febo / de sacrílegas depravaciones: ninguna hija de Minos ha gozado / de un amor fácil; siempre le une una prohibición divina» (Eurípides, 2012, vv. 127-128).

El cambio se observa cuando la conducta es producto de una tara de carácter hereditario de lo que se es plenamente consciente, una degeneración manifiesta transmitida a sus descendientes que empeora su calidad de vida, tal y como ocurre en el caso de Fedra citado o en el de las mujeres emparentadas con su familia: su madre Pasífae, su tía

materna Circe, hermana de Pasífae, o su prima Medea, hija de Eetes, el rey de la Cólquide<sup>4</sup>. Cuando el héroe padecía su destino interpelaba a sus dioses a través del monólogo pidiendo explicaciones en un intento de alterar su fortuna. La diferenciación ocurre cuando el personaje es emisor y receptor al mismo tiempo del discurso de sus propias miserias, cuyo conflicto llama la atención sobre lo íntimo, lo privado y lo público que articula la vida del individuo en el marco de la sociedad (Vernant, 2003, págs. 203-223).

Sin duda, un aspecto cualitativo de los personajes reside en su pertenencia a un linaje divino que restringe su carácter perfilado por un destino implícito en su línea genealógica. La carga transmitida se mantiene en el vínculo con los antepasados de naturaleza divina y se perpetúa en la descendencia, cuyo comportamiento se ve sometido a una suerte anticipada. La progenie se halla sujeta al cumplimiento de una tradición, lo que condiciona el devenir de los personajes y de sus acciones. La literatura dramática actual extrae del mito su indiscutible valor humanístico en el proceso de caracterización dramatúrgico evitando los lugares comunes, en cuya figura convergen la emoción y la inteligencia al unísono con la facultad de la palabra y de la acción, siendo o no capaz de superar las adversidades en unas circunstancias que han de resolver siendo conscientes del gravamen recibido. El esfuerzo de las criaturas escénicas por superar las circunstancias dadas es aquello que sirve de materia de trabajo para los dramaturgos con el ánimo de establecer un debate que rebase la perspectiva puramente textual inmanente para cuestionar aspectos de nuestra modernidad, ello merced al recurso cómplice de un artificio capaz de seducir al público con la imagen maldita de figuras de la antigüedad en perenne conflicto con la sociedad.

Conviene precisar qué se entiende en este contexto por *humanismo*; si nos atenemos a la definición del término ilustrada por el Diccionario de la *Real Academia Española*, la palabra, en su cuarta y quinta acepciones, viene definida como: «doctrina o actitud vital basada en una concepción integradora de los valores humanos», y como «sistema de creencias centrado en el principio de que las necesidades de la sensibilidad y de la inteligencia humana pueden satisfacerse sin tener que aceptar la existencia de Dios y la predicación de las religiones»<sup>6</sup>. Es decir, el personaje muestra un modo de ser divergente que lo aleja de la influencia sagrada para aproximarse a la historia de unas vivencias referidas a

unas pasiones y opiniones más personales dentro del ámbito de una dimensión auténticamente humana común a todos de alcance universal, en cuya esfera de actuación, el personaje escénico trata de resolver el conflicto con la toma de conciencia particular y la singularidad de su determinación. Las criaturas teatrales incorporan el potencial humanístico en el transcurso de la representación de las adaptaciones mediante dos modos esenciales articulados en el ámbito del discurso que les ofrece el teatro: una exterior, a través de la resolución de sus acciones que determinan la organización del conjunto de los hechos; y otra interior, en la elaboración de su discurso, ya sea un monólogo interior dirigido a una instancia superior o un diálogo, en el que se deja al descubierto las dudas y las contradicciones del individuo.

Hay que señalar que la cualidad humanística aplicada depende de las características de cada período histórico, es temporal, pues lo que pueda servir de aproximación al análisis de la actividad dramatúrgica de nuestros días quizás no se ajuste a otros períodos<sup>7</sup>. Es decir, lo que uno experimenta en una pieza artística se acercaría al alcance del reconocimiento de sí mismo en ella. O dicho de otro modo, este concepto puede validarse para períodos de arte humanístico, pero carecería de sentido en la época medieval precedente o en la época moderna subsiguiente en las que la estética de la mimesis pierde su influencia. Lo que interesa es profundizar en las manifestaciones poéticas del mito en la escena actual en ausencia del soporte de las divinidades, aquellas que Eliade situaba *in illo tempore*, para disponer el foco de atención en las inquietudes circunstanciales de nuestro momento presente, de aquí y de ahora (Ortega y Gasset, 1977, págs. 11-63, que demanda la participación activa de la audiencia con determinados procedimientos de teatralización con los que enjuiciar nuestra actualidad referencial.<sup>8</sup> En este sentido, conviene averiguar cómo se adapta el personaje dramatúrgico y cómo convive con el texto actualizado de acuerdo con su potencial humanístico y, sobre todo, cuál es la utilidad y el sentido que aporta el grado de experimentación en la caracterización realizada en los siguientes textos: *Medea* (1999) de Fermín Cabal, *Fedra* (2009) de Juan Mayorga, *Aquiles y Pentesilea* (2016) de Lourdes Ortiz y *Antígona* (2018) de Itziar Pascual.

## 2. MITOS CLÁSICOS EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

Una de los dramaturgos señeros de la creación dramatúrgica contemporánea es Juan Mayorga<sup>9</sup>, su inquietud artística transita por los derroteros de los acontecimientos más recientes de la Europa moderna, aunque no pierde de vista el pasado de la antigüedad clásica para reavivar la figura de Fedra a partir del *Hipólito* de Eurípides. Mayorga amplifica el universo mental de Fedra mediante el recurso de la palabra o del silencio como herramienta del lenguaje escénico, la pugna entre los dos términos antagónicos habilita la caracterización de un personaje atormentado por la imposibilidad de colmar su déficit sentimental con su hijastro, Hipólito<sup>10</sup>. El juego teatral de estas fuerzas contrarias encuentran su espacio de conflicto en la intimidad mental de Fedra, cuya respuesta se desvela a medida que avanza el intercambio dialógico consigo misma y con su nodriza Enone. En la versión griega, Fedra, hija de Minos y de Pasífae, casada con Teseo, siente una pasión desmesurada por su hijastro Hipólito. Consumida por la situación, para la que no encuentra asideros psicológicos con los que afrontar su impulso natural, y a sabiendas de las consecuencias, permite a su nodriza que desvele el secreto al joven con la esperanza de lograr satisfacer su deseo. El resultado de su iniciativa termina con el suicidio de Fedra, aunque antes trate de embauchar a Teseo con una carta exculpatoria de su honor. Ello deriva en la decisión paterna de expulsar a Hipólito de su reino, en cuyo destierro se produce su muerte.

La temática sobre la que se construye la tragedia resulta del enfrentamiento de dos modos de sentir, la acción bascula entre el amor desmesurado contrario al orden natural de Fedra, sin vínculos regulados por la ley, y la firmeza llevada al extremo de la castidad de Hipólito. La Fedra de Eurípides había expresado su desconcierto sentimental por medio de una súplica sorda: «A los mortales malvados el tiempo los manifiesta, cuando llega el momento, colocándoles delante un espejo como a una joven doncella. ¡Que jamás se me vea a mí entre ellos!» (Eurípides, 2012, vv. 426-430). La manifestación de este deseo formulado en voz alta en el texto griego es aprovechada por Mayorga para amplificar y ahondar en la caracterización de Fedra desde el espacio privado de su alcoba, lo que se produce en la práctica totalidad de su pieza. Ante el espejo de su alcoba, presenciamos dos escenas dialogadas, una con su sirvienta Enone y otra con Hipólito, y finalmente asistimos a un monólogo

propio. El trance dialéctico no solo enfrenta a dos interlocutores, sino que divide al mismo personaje: «Tus labios dijeron lo que no puede ser dicho». Lo que importa no es la resolución de la disputa verbal, sino el valor otorgado a la palabra en un momento crítico y decisivo por el pasa Fedra: «Palabras, eso es lo que destruye las familias y los pueblos: palabras» (Mayorga, 2009, pág. 63). Pronunciar su amor ilegítimo equivaldría al cumplimiento del patrón de conducta erótica desordenada heredado de su madre Pasífae<sup>11</sup>, cuya consecuencia recae sobre Fedra cuando lo verbaliza ante Enone: «Ahora conoces mi enfermedad: un mal que no se debe nombrar» (Mayorga, 2009, pág. 48). Su silencio se rompe cuando pretende dar explicaciones a Enone, es entonces cuando lo que es considerado un secreto íntimo hasta el momento propicia el acontecer dramático que sitúa a Fedra en manos de su destino. El efecto perlocutorio del enunciado tiene consecuencias en función de la reacción que produce sobre ella misma al despertar sentimientos contradictorios de temor y de esperanza al mismo tiempo de conquistar el objeto de su amor.

La palabra pronunciada es acción, palabra-acto (en términos de Ubersfeld, págs. 93-105), desdobra al personaje de Fedra, quiebra su intimidad y desequilibra su posición familiar y pública por tratarse de la esposa de Teseo:

*(Ante el capelo) ¿Me preguntas si me reconozco? No amiga, ya no sé quién soy. ¿Dónde está Fedra?, preguntas. Quisiera saberlo. Los que dicen «Fedra ha perdido la cabeza» dicen bien, ya no mando sobre mi espíritu. ¿Tú me hablas de gobernar esta casa cuando ya no puedo gobernarme a mí misma? (Mayorga, 2009, pág. 51).*

El combate interior trae consigo el reconocimiento de su otro yo en devenir, en la antesala de su inminente proyección en el acontecer escénico: no solo la Fedra abocada a una existencia, sino aquella que persigue colmar una esencia propia de su naturaleza que la satisfaga a pesar de la repercusión de su pasado familiar. Mayorga somete a Fedra a un ejercicio de introspección implacable e inquisidor de sus propias inclinaciones anómalas, opacas o transparentes, íntimas o públicas. La palabra origina la acción que abre su camino particular buscando la simbiosis entre emoción y pensamiento a riesgo del cumplimiento de la maldición.

Mayorga sostiene la idea de que el teatro es «el arte de la palabra pronunciada. Autor y actor tienen, como el poeta, la misión de asaltar la palabra. De llevarla al límite.» (Mayorga, 2016, pág. 92). Pero también es el arte del silencio y del conflicto: «Sucede que el teatro puede pensarse y su historia relatarse atendiendo al combate entre la voz y su silencio.» (Mayorga, 2019, pág. 15). Nombrar o silenciar el discurso sería algo más que un mero acto lingüístico, la elección del monólogo introspectivo muestra la dificultad del personaje para expresar aquello que sería motivo de discusión en un diálogo abierto: no se atrevería a contar sus intimidades en voz alta por miedo a su perdición anticipada. La habitación representa el espacio privado en donde ocurre aquello que nos es desvelado y que es el núcleo del relato, en contraste con el ámbito público de las estancias del palacio de Teseo que se convierte en el espacio teatralizado donde se resuelve el desenlace. La palabra articula los resortes de la acción, equivale a la invocación de cierto poder latente de la maldición de su destino del que Fedra pretende deslindarse.

Asimismo, Mayorga incorpora una escena a la tragedia con el arrepentimiento de Fedra ante Teseo por haber difamado a Hipólito: le proporciona la posibilidad rectificar con la declaración de su contrición. Por un instante el destino de Hipólito se encuentra en manos de Fedra, de ahí el patetismo de la escena, ella y no la participación divina es la que dispone de la vida de su hijastro. Su acto implica la enmienda como alternativa que otorga el poder a la palabra elevada sobre al acto irracional. Al contrario de lo que ocurriera, por ejemplo, en la pieza francesa de Racine, en la que los celos impiden a Fedra culminar su impulso inicial de excusar a Hipólito, Mayorga ofrece la oportunidad de confesar la injuria cometida contra Hipólito, aunque sea tarde para que Teseo altere su decisión y ordene el destierro de su hijo. El final se resuelve con la muerte de Fedra e Hipólito depositando un resquicio de duda en la posibilidad de que el joven heredero se hubiera sentido atraído por su madrastra.

Medea<sup>12</sup>, al igual que su sobrina Fedra, pertenece a la descendencia familiar marcada por la venganza de Venus encauzada a través de la experiencia amorosa<sup>13</sup>. Ella pertenece a la realeza la Cólquide por ser hija del rey, pero abandona su patria, asesina a su hermano en la huida y utiliza los poderes de la magia para ayudar al griego Jasón en su expedición con los argonautas. Cuando alcanza Corinto junto con su amante, Medea concibe dos hijos, sin embargo, Jasón pretende casarse con la

hija del rey para ascender en el escalafón de poder dejando a Medea marginada. Para vengarse del agravio recibido, Medea envía un vestido nupcial a la futura esposa de regalo de bodas con el que muere abrasada y da muerte a la descendencia tenida con Jasón. Medea comparte con Fedra la huida como solución que nace de su libre albedrío hacia la que le arrastran su condición de mujer madre, amante y extranjera. En el caso del texto de Fermín Cabal, *Medea* con el subtítulo «Arrebatos y delirio de una histérica furiosa de Corinto» invita a entender la historia tradicional con el recurso a la ironía<sup>14</sup>. La suspicacia generada por el tono humorístico del título se confirma a lo largo del texto, ello conduce a la audiencia a reconsiderar el pacto teatral al tiempo que anticipa el proceso de desmitificación al que el dramaturgo somete a la figura femenina de la antigüedad canalizando la imagen personal del mundo que responda a situaciones de nuestra cotidianidad<sup>15</sup>.

El efecto artístico hace visible y eleva al rango de tema al conflicto entre el coro, que narra la situación, y Medea con respecto al universo configurado en el proscenio. El coro de Eurípides elevaba la mirada a las divinidades y clamaba no ser alcanzado por los dardos de amor de la diosa Cipris (2012, vv. 629-642). La versión de Séneca posterior destacaba el amor de Jasón por sus hijos (2012, vv. 547-549). A diferencia de ambas, la versión de Cabal varía la historia agregando una escena de violencia en la que Jasón, ante la posibilidad de verse privado de la custodia de sus hijos, decide llevar al extremo su vehemencia paternal golpeando a la madre. En cambio el grupo de mujeres de la pieza moderna interviene en la escena con un discurso contradictorio e inédito con respecto a sus precedentes. El autor rechaza a su conveniencia el comportamiento del héroe y el mensaje caprichoso de su entorno social con una cuestión de más peso, al tiempo que pone de manifiesto la ductilidad del personaje trágico sobre la que ejerce su magisterio como dramaturgo<sup>16</sup>.

La inversión mítica se concibe como un mecanismo vinculado al manejo y a la capacidad caracterizadora del lenguaje con el giro discursivo de la ironía. El mensaje ambivalente del coro se aviene con la perspectiva paradójica en la que se encara lo que es frente a lo que debería ser, en contradicción con la limitación de la literatura canónica enraizada en la armonía de su composición y de su discurso. En primera instancia, el coro denuncia la acción de Jasón cuando maltrata a Medea en una escena de violencia física y psicológica:

¡Basta, Jasón, basta!  
¡Animal, la vas a matar!  
¡Déjala ir... Suéltala ya...  
¡Canalla, cobarde, ... ¿pegas a las mujeres?  
¡Es la madre de tus hijos!  
Cabró, cabronazo, no te basta  
con humillarla, y aún la has de hacer sangre (Cabal, 1999, pág. 105).

Pero, a continuación, el coro descarga la culpabilidad de Jasón atribuyendo la responsabilidad al poder banal del amor. Interviene para juzgar el maltrato a consecuencia del exceso de amor de acuerdo con un terrible contrasentido: tanto la ama tanto la agrede; y exculpando su actuación de cualquier deuda con Medea:

Ciega es la ira y no repara dónde sus rayos  
Golpean. Ciego es también el amor y ciegamente  
propaga el mal a sus víctimas.  
Ciego Jasón, ciega Medea, combate absurdo  
Habrá librado, que a ninguno aprovecha.  
Oh, pobre Medea, aún creo que ese hombre te ama,  
Tú le importas, pues no en vano te golpea,  
Y eso quiere decir que te tiene aún presente (Cabal, 1999, pág. 105).

El conocido tópico de la ceguera del amor se torna en una escena dramática que contrasta con la perspectiva veloz y frívola del coro. El dramaturgo se sirve de ello para descender a Medea hasta la encarnación de un personaje en una escena de fuerte carga emocional que pone en evidencia las miserias humanas con la dosis de cinismo del entorno social. La imagen poética contraviene la imagen trascendente de fondo sobre la que se superpone una escena trivializada que provoca el desenfado y desapego de Medea de los asertos totalizadores del coro:

No lo dudo.  
Siempre es divertido espectáculo la desdicha ajena.  
¡Y qué sabrosas saben después las sopas!  
¡Y qué tibio refugio el del cobertor de la cama!  
¡Y si por ventura nuestro hombre,  
inflamado de repentina deseos, nos cubre,

qué insoportable dicha sobreviene!  
Es buena la desgracia ajena. Verdaderamente,  
No hay cosa que ayude más a vivir.  
¡Apartaos gentecilla,  
Agradezco vuestra compasión,  
Pero no busco ese afecto inútil,  
Sino el licor reparador de la venganza.  
¡Ya sale el sol! ¡Él me protege! (Cabal, 1999, pág. 106).

De acuerdo con la estética de la recepción de Jauss (1976), la nueva forma artística remodelada no aparece únicamente para sustituir a la antigua en una cadena sucesoria, sino que hace posible una nueva percepción variando el contenido de una experiencia que sobresale en la forma de la literatura: «La relación entre literatura y lector puede actualizarse tanto en el terreno sensorial como estímulo para la percepción estética, como también en el terreno ético como exhortación a la reflexión moral» (1976, pág. 205). En otras palabras, la obra con aspiraciones a innovar es interpretada contra el fondo de otra forma artística como ante el fondo de la experiencia cotidiana de la vida. El texto de Cabal contribuye así a plasmar una realidad más espinosa que ahonda en las contradicciones de nuestra modernidad, pone a la altura de los tiempos una problemática que se hallaban subyacente en la antigüedad y que se articulan en vivencias cívicas más inmediatas.

Además de ello interesa sobremanera la versión de este dramaturgo porque varía los rasgos prosopopéyicos de Jasón para descubrir en él la máscara de un héroe impulsivo y pusilánime que adopta actitudes abyectas, de quien no ha sido capaz de enfrentarse al carácter de Medea salvo con el uso de la violencia, cuya acción es una innovación junto con la actitud marcadamente voluble del coro, que murmura, teme al conflicto y gusta de ser testigo del conflicto del ámbito privado de otras personas (García, 2013, pág. 55). La torpeza de sus palabras y de sus acciones evidencian la debilidad de su personaje con un comportamiento vejatorio y punible de un héroe incapaz de dar un sentido a sus contradicciones y a la incontinencia de su deseo, a cuyo discurso, Medea responde con un juicio de valor con el que reviste el carácter desafecto del orden sagrado de su personaje: «No somos dioses, Jasón, / aunque nuestra soberbia lo olvide / día a día. Porque vivimos y vivir / consiste en eso: en desear el mal» (Cabal, 1999, pág. 122).

En adición a la variación caracterológica atribuida a Jasón, Cabal fusiona dos mitemas con el fin de alterar a su modo la estructura de la fábula para transformar la escena con resonancias actuales<sup>17</sup>. En la versión griega (Eurípides, 2012, vv. 663- 759), el rey Egeo se encuentra con Medea, a quien reconoce del pasado. Le cuenta que viene de consultar al oráculo de Febo cómo lograr la simiente de hijos tan deseada para prolongar su descendencia real. La ambigüedad del mensaje le obligan a dirigirse a Trecén para solicitar la ayuda del sabio Piteo. Medea aprovecha entonces la ocasión para negociar con Egeo su huida a cambio de lograr el fin de su esterilidad masculina con la ejecución de su magia. En la versión romana se descarta la intervención de Egeo, en cambio, se sustituye por un largo monólogo de ciento setenta y ocho versos (Séneca, vv. 670-848) dedicado a la invocación a los dioses infernales en su función de maga para recibir su beneplácito ante la inminente venganza. En cambio, Cabal otorga todo el protagonismo a la maga puesto que es ella misma la que maneja a Egeo atrayéndolo ante su presencia por medio de sus artimañas. Es capaz de asignar un sentido interesado al acertijo oracular a medida que el diálogo con Egeo deviene en un intercambio dialógico cómico hasta lo absurdo. Todo ello con el objeto de embauchar al rey con la facultad que le otorga su oficio para inventar un placebo brujeril estimulador de la potencia sexual inhibida del rey ateniense, al que, en realidad, ridiculiza y utiliza para escaparse de Jasón en su carro no sin antes llevar a cabo su venganza, cuya acción devuelve al mito a su molde tradicional (1999, págs. 106-109). En ambos casos, tanto en el caso de Fedra como en el de Medea, los textos plantean la dicotomía del papel del personaje femenino en dos únicas facetas humanas, como madre o como amante. La primera opción invalidaría la segunda y viceversa.

La huida forzada responde a una situación extrema, al igual que ocurre cuando el personaje se aventura en los derroteros del mundo onírico exclusivo de la cualidad humanística para refugiarse de la realidad de la vida. Esta posibilidad se da en la relación versionada por Lourdes Ortiz<sup>18</sup> para el encuentro de la amazona Pentesilea<sup>19</sup> y el griego Aquiles, ambos personajes recurren a este mecanismo de deserción de la realidad para descubrirse en ellos un modo divergente de pensar y de actuar que concuerde con su intimidad. A pesar de la célebre hostilidad al varón, las amazonas se sentían atraídas sexualmente por el sexo masculino, este hecho se justifica por el lugar ocupado en su genealogía como hijas de Marte y de Harmonía, por tanto, sobrinas descendientes de la diosa del

amor Venus<sup>20</sup>. Sus dioses eran el dios de la guerra Ares; la Magna Mater de Frigia, Cibeles y Artemisa, su religión se dirigía hacia la guerra y la fertilidad practicada mediante ritos orgiásticos dominados por su lado femenino (Blake, 2001, pág. 114). Ortiz se inspira en la obra titulada *Pentesilea* del autor del Romanticismo alemán Heinrich von Kleist, en cuya versión, tanto Aquiles como Pentesilea eran víctimas de su propia pasión exacerbada, la naturaleza de su instinto llevado al extremo coincide con la estética de la época cuando la relación atormentada acaba con sus propias vidas. La versión de Ortiz sigue a la de von Kleist, es decir, el amor surge de forma simultánea y espontánea sin intervención divina, pero antes de su último combate. Y aquí es donde se distancia del poeta romántico para poder amplificar el momento previo a la lucha su relación erótica. El conflicto se desarrolla en la psicología de los personajes con el descubrimiento de nuevas emociones que estimulan la espontaneidad de sus acciones fundadas en una relación sentimental propia, cada personaje se conoce y reconoce en el otro a medida que avanza el diálogo. Aquiles se opone a la política belicista: «Estoy cansado. Esta lucha es idiota. ... Guerra de amor me llama» (Ortiz, 2016, pág. 42). De los dos destinos que ofrece la tradición del mito de Aquiles, aquellos pronunciados por su madre Tetis y vaticinados ya desde su nacimiento (bien la gloria imperecedera que implica una vida breve gloriosa o bien una existencia larga en torno a la familia sin conocer la gloria). Ortiz aproxima el contorno de su personaje mítico a la opción más cercana a nuestro mundo actual, tratando de deshacer la ambigüedad intrínseca del mito de Aquiles, no obstante, respetando la lógica del mito antiguo que entronca con la preferencia por la vida común sin la heroicidad que le aproximaría a la esfera de los dioses. La animadversión de Aquiles hacia la guerra encuentra oposición en los intereses expansionistas de Agamenón y en la mentalidad bélica, tradicional e inmovilista de Ulyses: «Las cosas son como son y, por lo general, están bien establecidas. Mejor no modificarlas» (Ortiz, 2016, pág. 87).

La dramaturga amplifica la relación erótica dejando que sea el orden institucional el que coarte la relación entre el griego y la amazona. Pentesilea, enamorada de Aquiles, pretende instaurar otro orden sagrado enraizado en el culto a las divinidades de la tierra y de la fecundidad: «Dichoso el hombre y dichosa la hembra / Al que roza el dulce soplo de un Eros benigno / Cantemos todos del Himno de la diosa fecunda / Que manda: Poblad la tierra y multiplicaos / Amaos los unos a los otros / Y

acoplad vuestros cuerpos en el abrazo» (Ortiz, 2016, pág. 63) Se opone al interés dogmático del personaje de la Gran Sacerdotisa, cuya astucia consigue la confabulación de un Ulises anclado en la tradición.

Desde el punto de vista ritualista<sup>21</sup>, el mito contiene una naturaleza social integradora de una conciencia colectiva sistémica distinta de la conciencia de cada uno de sus miembros. La sociedad hace obligatorias las normas imponiendo un modo de ser y de actuar fundamentado en la autoridad y el vínculo con los antepasados, a este proceso lo denomina «representaciones colectivas», lo que explicaría el ritual sagrado como eje de la cohesión social de las amazonas: «It is not the contributions of individual minds that creates society and culture, but society which create the contents and capacities of individual minds» (Durkheim, citado en Csapo, 2005, pág. 135). Por el contrario, la inclinación opuesta de Pentesilea al cumplimiento de la norma ancestral favorece su caracterización más profana, desafecta del constructo comunal y sagrado contenido en la figuración paradigmática de su personaje.

La actitud humanística mostrada por ambos se acentúa en la escena quinta, cuando Pentesilea y Aquiles se encuentran en el mundo irreal del sueño producto del deseo exacerbado de la amazona, en el que ambos, separados por una barrera de cristal convertida en símbolo de su separación, de acuerdo con la acotación del texto, se desdoblan para encontrarse y reconocerse a sí mismos desatados de su naturaleza mítica. El recurso del otro yo del subconsciente onírico conlleva una enorme carga intimista, facilita la creación de una experiencia alternativa de negación del rito y de fuga del orden dispuesto hacia un universo de realización simbólica de la imaginación. La sublimación del deseo actúa como mecanismo amortiguador y nivelador de las fuerzas de pulsión y de represión ejercidas (Durand, 1968, pág. 124 y ss.). La tensión opuesta entre el gobierno colectivo frente al arranque de la conciencia individual contribuye a generar situaciones dignas de revisión mediante la transgresión de modelos de conducta procedentes de la tradición cultural. Las imágenes normativas difundidas de manera reiterada llegan a conformar un estado de conciencia común cohesivo cuya fuerza de atracción mantenía unido el eje social en épocas precedentes (Molas, 2013, pág. 562). La réplica ejercida mediante la fascinación del sueño, fuera del influjo tribal, avivado por la novedad de su relación insinúa la posibilidad de un modelo de cultura y, aún mejor, de un modelo renovado de vida.

La maternidad con el acontecimiento del parto de forma natural sin la intervención divina, como mitema, ocupa un lugar nuclear en la pieza de Ortiz desarrollado en la escena tres de las seis que integran el texto. Incorpora al personaje de la amazona Parturienta bajo el control de la Partera Vieja con las que establece una nueva red de relaciones, de tal forma que Pentesilea se redefine en función de ellas: es decir, en función de Aquiles se aprecia su faceta de amante, pero, con respecto a la amazona, Pentesilea se reinventa como madre al mismo tiempo, las dos figuras se aproximan para dibujar un relieve más moderno de mujer con aspectos complementarios, sin la sujeción a ningún ritual específico. La aportación de la parturienta suma una línea de exploración del mito discordante y plausible al mismo tiempo con respecto al asunto tradicional<sup>22</sup>.

La amazona trata de adaptarse al sistema modificándolo sin ofrecer una oposición frontal contraria a la institución religiosa, aunque validando la inclinación humanística de su discurso sobre el establecimiento de aquellas divinidades que hacen de la necesidad una obligación. El texto descubre una visión de la historia y pone en juego el conjunto de toda una tradición sin desdeñar aspectos que atañen a la mejora y bienestar general, la amazona Pentesilea no vacila en cambiar el estatus convencional cuando su relación con Aquiles condiciona el grado de convicción de lo que hasta el momento eran consideradas certidumbres vitales. En este marco dramático, en la escena tercera Pentesilea reclama a la sacerdotisa los tres hijos varones de los que fue despojada en el momento del parto la debida obediencia a las costumbres rituales, lo que plantea una de las preguntas que suscita el drama: *¿debe el dictamen institucional intervenir en el curso natural del amor, en la decisión de tener o no descendencia, incluso en el control de natalidad con el objeto de concebir futuros soldados?* Finalmente, el pacto de Ulises con la sacerdotisa culmina con el rapto de Aquiles en la noche de bodas con Pentesilea, su lugar lo ocupa un cuerpo decapitado, al despertar, Pentesilea pierde el control y se suicida.

Siguiendo el trazado humanístico como tentativa experimental, la dramaturga Itziar Pascual introduce un nuevo talante al mito de Antígona<sup>23</sup>, anunciado ya por Tiresias en la escena XIX: «Pero para cambiar los finales debemos cambiar los orígenes. Y los orígenes siempre están en las familias» (Pascual, 2018, pág. 79). De forma paradójica, el adivino de la epopeya trata de buscar en los acontecimientos familiares del

pasado la fortuna venidera en lugar de la celebración de rituales sacrificiales, para establecer una relación de causalidad entre los conflictos familiares en su origen con la otra cara del ejercicio de poder. La reflexión de Tiresias subraya el factor familiar como la causa y el principio moral de las cosas y, al mismo tiempo y como consecuencia lógica de ello, como la solución plausible de la interrupción del mal generacional, a diferencia de la enunciación del coro de la tragedia clásica, ocurrido tras el encuentro de Ismene y Antígona frente a Creonte, en la que se señala como el motivo principal de la condena familiar la perenne maldición del poder divino ejercido de forma sucesiva hasta la extinción del linaje de los descendientes de Lábdaco: «Bienaventurados aquellos cuya vida está exenta de calamidades de algo, pues a aquellos cuya morada sea sacudida por el dios no les falta desastre alguno, sino que les persigue durante un sinsín de generaciones» (2018, pág. 543).

Pascual no elude la materia de discusión de la tragedia antigua, es decir, no se trata exclusivamente de la oposición entre la ley humana y la ley divina de fondo, en cambio, desplaza la tensión para incidir en el valor y en la vigilancia de la educación recibida en el seno familiar que proponga otro final partiendo desde la raíz del conflicto intergeneracional. Se hace así deudora de una idea subyacente en la tragedia clásica que aflora en el drama remodelado, el peligro de que una enseñanza al margen de parámetros humanos y humanistas derive en totalitarismos. El adoctrinamiento temprano, insertado como mitema, cuestiona el designio de la tradición y hasta qué punto la carga del pasado familiar ha de influir en las siguientes generaciones.

La línea argumental sigue la acción de las escenas clásicas con el encuentro de Antígona e Ismene, el edicto de Creonte, el enfrentamiento de Antígona con Creonte, la intervención de Ismene en favor de Antígona y el encierro de las dos hermanas, la petición de Hemón a Creonte. No obstante, el manejo innovador de los personajes da pie a la autora para alterar el potencial dramatúrgico de la Ismene de la tragedia cuando, junto a Antígona, evoca momentos de su infancia en un estado de la mente producido entre el desvelo y la ensoñación. Ismene, en la escena III «El origen de la imposibilidad» desde el pasado en su variante de niña y entre sueños, descubre la diferencia de caracteres que ya existía entre sus dos hermanos y el trato desigual recibido, lo que se acrecienta siendo adultos. Su relación fraternal ya anticipaba la tragedia en ciernes sobre la que Ismene interrogaba a su madre refiriéndose a la maldición

de Edipo que aún pende sobre familia: «Mamá, ¿tú crees en la maldición? / ¿Tú crees que un padre puede maldecir a un hijo?» (Pascual, 2018, pág. 35).

Resulta especialmente relevante la participación de las criaturas que hacen de difuntos de la contienda civil como un personaje colectivo conformando un coro despersonalizado, a diferencia del coro de la ciudad, algo que ya se evocaba en la tragedia de Sófocles con la omnipresencia de Polinices y Eteocles que dan origen a la composición. Pascual trabaja con el grado de representación teatral de los hermanos tebanos cuando hace patente su presencia (llegan a encarnarse en actores que entran en el espacio escenográfico), aunque sin intervenir en el acontecer dramático. Son vistos por el público, pero invisibles a los personajes, que únicamente los presienten en un espacio contiguo al acontecer dramático, a diferencia de su grado de representación ausente del acontecer de la tragedia clásica<sup>24</sup>. La solución sobrenatural destaca por la presencia vivificada de Polinices y Eteocles sentida por Ismene en la oscuridad del encierro con Antígona dictaminado por Creonte que se prolonga durante las escenas VIII y IX. Recuperan su voz en el tiempo de la fábula para revivir momentos de su infancia. El diálogo entre ambos persigue la reconciliación irresoluble que hubiera sido necesaria para alterar el curso de su destino fraterno, en el tránscurso del intercambio dialógico se advierte en las palabras de Polinices la necesidad de perdón en el tiempo de la familia que detenga el influjo de la maldición y modifique el paradigma de comportamiento: «Nuestra familia entera es huérfana de clemencia. / Y las familias sin perdón se extinguén pronto y se hacen memorables» (2018, pág. 50).

Los dos personajes comparten la escena en igualdad de condiciones, lo que elimina el trato desigual del texto griego, en el que Creonte impedía la sepultura a uno de sus sobrinos y en cuyo contexto se articulaba el argumento de la tragedia. Se equilibran así sus fuerzas de acuerdo con su vínculo filial, sin traspasar los límites, sino simplemente instalándose en la frontera en calidad de observadores de la situación, suprimiendo la posibilidad de intervención en la escena principal. El contacto entre las dos dimensiones en un espacio híbrido nos situaría en la clave del imaginario sagrado del mito de la antigüedad.

La interacción de Polinices y Eteocles con el resto del elenco se traduce por una intención crítica con carácter espectral que brota del fondo de la obra clásica precedente en el presente dramático. Ello con el objeto

posiblemente de alcanzar desde la literatura respuestas acerca de aspectos que atañen no solo a las grandes familias aristocráticas del universo mitológico llevadas a escena como ejercicio de imitación, sino a una mayoría común que alcance el grueso de la sociedad. Tal y como ocurre cuando los hermanos tebanos acompañan a Hemón hacia Tiresias, cuya escena es un apuesta innovadora de Pascual, para tratar de convencer a Antígona de su fuga, quien defiende su obstinación por mantener su lucha en favor del lado humano del conflicto. El monólogo de Antígona tras ser condenada al cautiverio, desvela su sentimiento interior de incertidumbre acerca de cuestiones universales en torno a la familia y a su papel en la construcción de su identidad individual y social. Sus pensamientos profundizan en la hondura del personaje en busca de respuestas que actualicen la tradición mediante la exposición de una caudal de interrogaciones retóricas de talante humanístico que, además de vigorizar la expresión poética del monólogo, justifican las dudas y potencian la caracterización del personaje femenino remodelado acerca de cuestiones universales para las que no recibe respuesta:

*Antígona* (Eurípides, 2012, vv. 892-929)

ANTÍGONA: ¡Oh túmulo, oh cámara nupcial, oh excavado habitáculo que me aguardó por siempre, a donde avanzo junto a los míos, infinito número de los cuales, acabados de mala manera ha recibido en el mundo de los muertos Perséfone, la última de las cuáles yo, y de la peor manera con mucho, bajo allá antes de que me haya agotado mi plazo de vida! Sin embargo, me recreo vivamente en la esperanza de que, cuando llegue allí, mi presencia será grata a mi padre, y más que grata para ti, madre, y grata a ti, hermano. Y esto porque, cuando moristeis, os lavé y preparé vuestra mortaja y sobre vuestro sepulcro ofrecí libaciones, todo con mis propias manos. Pero ahora, Polinices, por recubrir tu cadáver mira lo que consigo (...) Bien se ve que con mis buenas consideraciones lo que gané fueron estas amargas desconsideraciones. Sin embargo, si se confirma que las medidas tomadas contra mí son bien vistas por los dioses, una vez que sufra el castigo impuesto podría reconocer que he faltado, pero si los que faltan son estos, entonces ¡que no lleguen a sufrir un daño mayor que el que me afligen fuera de toda razón!

*Antígona* (Pascual, 2018, págs. 60-61)

Antígona: *¿Quién soy yo? ¿Quién me quiere? ¿Quién me olvidará cuando no queda nada, cuando todo esté perdido? ¿Me recordará alguien? ¿Alguien recordará lo que pasó en aquellos días lúgubres? ¿Qué es una familia? ¿Lo que he tenido yo, es en verdad, una familia? ¿Fui realmente hija de mi madre, que a su vez fue madre de mi padre? ¿Fui alguna vez la hermana de Etéocles, de Polinices, de Ismene? ¿Fui alguna vez hermana? ¿Qué quiere decir madre? ¿Qué quiere decir padre? ¿Qué es un hermano? ¿Nacer del mismo padre y de la misma madre obliga a amar a otro que nace de la misma unión? (...) ¿Quién me esperará cuando cruce el umbral de las heridas? ¿Quién estará ahí, al otro lado de la vida, cuando comience a acariciarme la muerte? ¿Habrá valido la pena todo el dolor, todo el sufrimiento? ¿Habrá algo más que esta soledad infinita?*

### 3. CONCLUSIONES

Los mitos que protagonizan los textos pretéritos habitan en los modernos de acuerdo con una serie de modificaciones a la luz de la configuración humanística adaptada a nuestra sociedad coetánea. La disposición de los mitemas sufre alteraciones de acuerdo con la intención experimental de la creatividad del dramaturgo: se desplazan, reciben nuevas combinaciones, se suprimen o se reinventan. El modo en que se reorganiza la composición facilita la remodelación del personaje a partir de sus motivaciones y en consecuencia de sus acciones derivadas. Ello contribuye a transformar el aspecto cualitativo del personaje, que contiene en sí mismo valores humanísticos que el teatro descubre en la escena desprendiendo la máscara que representaba un tipo heroico del auténtico rostro humano. La actualidad teatral traduce la «conciencia trágica» (Vernant y Vidal-Naquet, 1987) por una conciencia humanística que se desliga de lo sagrado, crítica y vigilante ante las circunstancias de nuestro presente.

El pacto escénico nos sitúa en las proximidades del teatro clásico no en cuanto a al espejismo de la representación o a la adscripción a una u otra opción de fe, sino en cuanto a la evidencia de las cosas y a su aplicación práctica de acuerdo con el espíritu de la época; o dicho de otro modo: «sobre pensamientos nuevos hagamos versos antiguos» en lugar de «nuevos ropajes para cubrir viejos temas» (Durand, 2003, pág.

345). En este sentido, la voz simétrica de la tradición se multiplica por disímiles subjetividades aparejadas a experiencias en las que el personaje actualizado celebra una mayor autonomía con la mirada puesta en un horizonte renovado, en lugar de ofrecer una mirada vertical dirigida hacia la esfera celeste para restaurar la aceptación divina. No sorprende que el teatro contemporáneo impulsado por el ejercicio escénico del mito cifre sus esperanzas altas en cohesionar los elementos inseparables de cultura y sociedad para transcender la escena y, en definitiva, iluminar la realidad con otros matices.

Las obras seleccionadas dentro del marco teatral de la cultura clásica comparten personajes dinámicos que sufren cambios en su caracterización en relación con los demás y con el mundo les rodea en cuanto a sus opiniones y en cuanto al cauce de sus acciones afines a su modo propio de sentir. Sus contradicciones revelan una antinomia entre el paradigma y la espontaneidad que justifica su caracterización humanística, lo que aporta una nueva energía a su carácter renovado a lo largo de la pieza hasta su compleción. La entereza del personaje así reforzado en la escena manifiesta la posibilidad de observar las cosas desde una nueva perspectiva que se situaría, siguiendo la senda sugerida por Jauss (1976, págs. 204-205), entre el horizonte de expectativas de la práctica dramatúrgica tradicional y la práctica de la vida, no solo porque se perciban experiencias artísticas ya realizadas, sino por el impulso que reciben los perfiles modelados para una nueva época que logren cubrir aspiraciones y ofrezcan soluciones irrealizadas hasta el momento.

#### 4. OBRAS CITADAS

ARISTÓTELES (1974). *Poética*. Gredos.

BALLART, PERE (1994). *Eironcia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderns Crema.

BLAKE TYRRELL, WILLIAM (2001). *Las amazonas. Un estudio de los mitos atenienses*. Fondo de Cultura Económica

BLOCK, J.H. (1995). *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, E.J. Brill.

CABAL, FERMÍN (1999). *Electra, Medea*. Editorial Fundamentos.

- Campbell, Joseph (1993). *The Hero with a Thousand Faces*. London: Harper Collins Publishers.
- CSAPO, ERIC (2005). *Theories of Mythology*. Blackwell Publishing.
- DOMÉNECH, FERNANDO (coord.). (2024). «Semblanzas. Juan Mayorga» *Acotaciones*.
- DURAND, GILBERT (1968). *La imaginación simbólica*. Amorrortu Editores.
- (2003). *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Editorial Anthropos.
- EURÍPIDES (2012). Fedra. Antígona. Hipólito. En *Obras completas*. Cátedra.
- GALLARDO, CARMEN (2014) El teatro español de las últimas décadas y el mito clásico. *Aletria*, 1, 24, 13-26.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, RAFAEL (2013). Medea de Fermín Cabal. Estudio de sus fuentes clásicas. *Florentia liberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 35-64.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (2007). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Editorial Síntesis.
- GÓMEZ JIMÉNEZ, MIGUEL (2012) Humanización e ironía de Circe en el relato de Lourdes Ortiz. *Analecta malacitana*, 35, 1-2, 99-118.
- JAUSS, HANS ROBERT (1976). *La literatura como provocación*. Ediciones Península.
- MOLAS FONT, MARIA DOLORS (2013). Alteridad y género en el mito de las amazonas. *Debita verba* (II), 551-565.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (2000). *Antropología estructural*. Paidós Ibérica.
- LÓPEZ, AURORA y POCIÑA, ANDRÉS (coords.) (2007). *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Universidad de Granada.
- LOSADA, JOSÉ MANUEL (2011). Fedra y los dioses (Eurípides, Racine, Unamuno). *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 217-224.
- (2017). Sin personaje no hay mito. *Entre mitos. Libros de artista*. Biblioteca Marqués de Valdecilla, 1-25.
- (2022). *Mitocrítica cultural. Una definición de mito*. Akal.
- Mayorga, Juan (2009). *Fedra*. KRK Ediciones.
- (2016). *Elipsis*. La uÑa RoTa
- (2019). *Silencio*. Real Academia Española.
- NIEVA DE LA PAZ, PILAR (2005). Las transformaciones de un antiprototípico femenino: Medea en el teatro contemporáneo. En María Francisca Vilches de Frutos, *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo* (págs. 31-42). Editions Rodopi B.V.

- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1977). *Idea del teatro*. Revista de Occidente.
- ORTIZ, LOURDES (2016). *Aquiles y Pentesilea*. Ediciones Antígona.
- PACO SERRANO, DIANA M. DE. (2005). Mitos clásicos y teatro español contemporáneo. Identidad y distanciamiento. En María Francisca Vilches de Frutos, *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo* (págs. 23-29). Editions Rodopi B.V.
- PASCUAL, ITZIAR (2018). *Antígona*. Ediciones Antígona.
- POCIÑA PÉREZ, ANDRÉS y AURORA LÓPEZ LÓPEZ (2008). *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Universidad de Granada.
- (2007). *Otras Medeas* (2007). *Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*. Universidad de Granada.
- RUIZ DE ELVIRA, ANTONIO (2015). *Mitología clásica*. Cátedra.
- Séneca (2012). Hipólito. Medea. En *Obras completas*. Cátedra.
- UBERSFELD, ANNE (2004). *El diálogo teatral*. Galerna.
- Vernant, Jean-Pierre (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Paidós.
- (2003). *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Siglo XXI.
- Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre (1987). *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Paidós.
- VILCHES DE FRUTOS, MARÍA FRANCISCA (2005). Identidad y mito en la escena española actual. Casandra como paradigma. En María Francisca Vilches de Frutos, *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo* (págs. 43-53). Editions Rodopi B.V.
- VON KLEIST, HEINRICH (1973). *Pentesilea, El cántaro roto, El príncipe de Hamburgo*. Editorial Labor.

## 5. NOTAS

- <sup>1</sup> Define el personaje en relación con el mito como la «encarnación narrativa, bajo la forma de seres humanos (masculinos o femeninos, históricos o de ficción), capaces de dar cuerpo a instancias o fuerzas generadoras de conflictos y/o aventuras». A partir de ello, clarifica el término de personaje mítico por excelencia como prosopomito, teniendo en cuenta la figura retórica denominada prosopopeya, que, ya desde Quintiliano, consiste en atribuir a los seres inanimados o abstractos propias de los seres animados, cuestión en la que profundiza en su reciente y amplio estudio denominado *Mitocrítica cultural. Una definición de mito*, en el que analiza diferentes Antígonas del ámbito europeo (2022, págs. 353 y ss.). Para adecuar el término mitológico al sujeto teatral, se recurrirá al concepto de «personaje dramatúrgico», merced al análisis de García Barrientos, que da cabida a los mitos en la escena (2007, págs. 153-191).
- <sup>2</sup> Aristóteles, en su obra *Poética* (1453b), señalaba como uno de los recursos característicos y principales de la fábula aquel en el que el poeta había de tratar los padecimientos implicados en las tramas que afectaran a personajes vinculados mediante lazos de parentesco por tratarse de acciones que suscitaban compasión.
- <sup>3</sup> El devenir y consolidación del pensamiento cristiano fue sincretizando el panteón de divinidades paganas a una única figura, este hecho coincidió con la consideración de un modo distinto de entender nuestra relación trascendente con la divinidad. Como sustenta Losada (2011, pág. 219), con posterioridad al humanismo cristiano fermenta un nuevo concepto de libertad humana que se aprecia con Segismundo, el personaje de *La vida es sueño*, cuando la voluntad del joven príncipe no es anulada, sino que es puesta a prueba: es capaz de alzarse con el poder que había sido negado por la fe que el rey, su padre, había depositado en el destino anticipado por los astros. La conciencia del siglo XIX, a juicio de Durand (2003, págs. 247-270), atravesía por un momento intelectual paradójico determinado por la conjunción de elementos antagónicos, es decir, del progreso de la ciencia surge la nostalgia por la materia mitológica. La consolidación de la ciencia, como sustenta Campbell en «The Hero Today» (1993, págs. 381-391), ya desde el periodo positivista, ha ido ocupando el lugar de la espiritualidad del mito disminuyendo su cuota de credibilidad, a lo que habría que añadir la celeridad de la tecnología en la creación y el acceso cotidiano a múltiples mundos virtuales; el mito ha perdido el terreno que sería deseable recuperar para

iniciar la senda que conecte la conciencia con nuestra imaginación simbólica.

- <sup>4</sup> De los diferentes manuales que establecen las filiaciones divinas, remito al estudio de Ruiz de Elvira (2011) para realizar el seguimiento de la ascendencia y descendencia familiar de los mitos grecolatinos referidos, en lo que me detendrá solamente para contextualizar la obra en cuestión.
- <sup>5</sup> Se entiende por carácter el conjunto de atributos que constituyen la forma de ser del personaje, el cual, se define en términos aristotélicos (citado en García Barrientos, 2007: págs. 164-166) como: «aquellos según los cuales decimos que los que actúan son tales o cuales». Es decir, el carácter de un personaje dramático es la suma de los rasgos que se le atribuyen en su caracterización como entidad que hay que construir de acuerdo con su calidad moral, psicológica o social.
- <sup>6</sup> Las tres acepciones restantes se definen del siguiente modo: «1. Cultivo o conocimiento de las letras humanas; 2. Movimiento renacentista que proponía el retorno a la cultura grecolatina como medio de restaurar los valores humanos; 3. Interés por los estudios filológicos y clásicos».
- <sup>7</sup> Este razonamiento de Jauss (1976, págs. 184: 188) acota el concepto humanístico en el horizonte artístico de expectativas con respecto a la historia de la influencia de la literatura, lo que lo enmarca dentro del concepto de lo clásico como la conciliación del arte del pasado con el tiempo presente y al hecho de que la tradición presupone una relación dialógica de lo actual con respecto a la antigüedad, de cuya experiencia el observador del presente obtiene respuestas a las preguntas que hacen salir las obras su contexto original.
- <sup>8</sup> Los mitos proporcionan inspiración para reelaborar el argumento, sirven de motivo argumental en el que convergen la preocupación por la experimentación formal con la mirada atenta a los cambios del mundo actual. Facilitan la práctica de variaciones sobre el mismo tema con estructuras más complejas, existen estudios que recogen formas diferentes de tratar la misma materia: la combinación, el aislamiento o la elisión de mitemas o incluso la inserción de otros que innovan la trama; el manejo del tiempo del recuerdo para calibrar el presente; la exploración onírica del mundo interior del personaje como forma simbólica de huida de la realidad; la fusión o contaminación de rasgos de varios personajes en uno remodelado; el argumento no se construye sobre la base de un desenlace progresivo al modo aristotélico de inicio, nudo, desenlace, sino con variaciones en su planteamiento; el desdoble del héroe en dos personajes que se corresponden con dos tiempos, el

del mito y el presente; travestismo; o la invención de piezas con diálogos y coordenadas anacrónicas (Gallardo, 2014; Pérez-Rasilla, 2011; Paco, 2005, Vilches, 2003; 2005; Nieva 1998; 2005).

- <sup>9</sup> El volumen «Semblanzas» (2023) (en proceso de edición) de la revista *Acotaciones*, coordinado por Doménech, reúne un exhaustivo conjunto de estudios recientes, bibliografía actualizada y estrenos, todo ello vinculado a la trayectoria de Juan Mayorga. Además del mito de Fedra, su producción dramatúrgica dedicada a los mitos, se amplía a la versión de Hécuba de Eurípides, ambas estrenadas en el teatro de Mérida en 2007 y 2013 bajo la dirección de José Carlos Plaza.
- <sup>10</sup> Pociña y López (2008) realizan un exhaustivo trabajo multidisciplinar de las representaciones de Fedra en diferentes ramas artísticas; más allá de su incansable labor a la hora de reunir el interés común por la heroína en el teatro, también rastrean su imagen en la poesía, en la narrativa y el cine.
- <sup>11</sup> A diferencia de la heroína de Eurípides, la de Mayorga es consciente tanto de su maldición familiar como de su sentimiento de culpabilidad: «¿Por qué en las de mi sangre al amor se une siempre la vergüenza?» (Mayorga, 2009, pág. 49); en este aspecto se asemeja a la *Fedra* de Racine, que siente la herencia de su «sangre miserable» y el desprecio por sí misma por sus sentimientos impuros hacia Hipólito (Losada, 2011, pág. 219).
- <sup>12</sup> Nieva (2005) analiza el asunto de Medea en las piezas contemporáneas de Alfonso Zurro (*A solas con Marylin*, 1998), Luis Riaza (*Medea*, 1981) y Diana de Paco Serrano (*Polifónia*, 2001), que se ocupan por dar cabida a la recreación de perfiles transgresores del tipo de mujer.
- <sup>13</sup> Otra de las ilustres mujeres de este linaje maldito por el amor es la maga Circe, la amante de Ulises en la *Odisea* que convirtió a sus hombres en cerdos; el episodio fue llevado a escena por la compañía Teatro Yeses formado por un conjunto de presas del recinto penitenciario de Madrid, la pieza fue estrenada en el año 2000 en el teatro La Latina con el nombre *La balada de la cárcel de Circe*, la dramaturgia y la ejecución en escena fue a cargo de Elena Cánovas. La modernización de la temática se resolvió con la puesta en escena de Circe en el ámbito de la prostitución a la que muchas mujeres se ven forzadas a ejercer y al encierro impuesto en cumplimiento de su pena.
- <sup>14</sup> El asunto de Medea, según Pociña y López (2007), quizá sea uno de los temas clásicos de mayor pervivencia en a lo largo del tiempo y que más probabilidad haya recibido mayor atención por parte de la literatura.
- <sup>15</sup> De acuerdo con el estudio acerca de la ironía en el discurso literario moderno de Ballart (1994, págs. 445-457), existe un pacto tácito con el texto literario

sin el cual no habría comunicación posible: «Sin embargo, la cosa cambia cuando la obra misma se encarga, a través de la ironía, de poner de manifiesto que ese mundo fiable del texto puede también, como la vida, albergar contradicciones e incoherencias. Por un lado, el lector siente que el ironista bromea con el crédito atribuido y se complace en señalar y dar evidencia a un contrato interpretativo que los textos no irónicos nunca mencionan, cómodamente instalados en la ficción-entendida-como-realidad. Y nota asimismo el lector que, por el solo hecho de ser desvelado momentáneamente, en ese guiño del ironista, el contacto que une a ambos, la comunicación se vuelve más sólida.» Es decir, el texto, continúa Ballart, no termina en la letra escrita, sino que late otra conciencia que alerta al lector sobre el carácter ilusorio del mismo, pero, al mismo tiempo, busca el contraste con los estereotipos y convenciones, se explica por ello que el recurso de la ironía comprenda temas morales e ideológicos. La ironía problematiza las ideas que le sirven de pretexto, reclamando un atención renovada para aquellos pensamientos con los que texto se ha puesto en juego.

<sup>16</sup> Este cambio ha sido señalado por García (2013, pág. 46) como el reflejo de la imposición tradicional de la hegemonía masculina, Morenilla (citado en García, 2013, pág. 46), en cambio, considera la escena incoherente y a Jasón como un maltratador.

<sup>17</sup> Cabal (1999, pág. 8), citando la *Poética* de Aristóteles en el apartado introductorio a la versión de su texto, se mantiene en línea con las afirmaciones del filósofo griego en cuanto a la importancia de la composición de la fábula mítica. Con ello justifica su intencionalidad de articular las piezas argumentales y dar forma al carácter remodelado de su *Medea*, más próximo a las inquietudes actuales.

<sup>18</sup> El rasgo humanístico aplicado a los mitos también se observa en el relatos de Ortiz dedicados a los mitos clásicos y bíblicos, interesa especialmente el que se ocupa de Circe de la *Odisea* (Gómez, 2012).

<sup>19</sup> La versión más antigua escrita se remonta a Eurípides en su tragedia *Héracles* (c. 417 a. C.) y la amazona Andrómaca, relacionada con el noveno trabajo del héroe. El mito de Pentesilea aparece más elaborado en las *Posthoméricas* de Quinto de Esmirna (IV a. C.), en donde se observan tres mitemas: la llegada a la batalla y la descripción de la belleza de la amazona, la muerte de Pentesilea a manos de Aquiles, quien, se enamora de la amazona después de su muerte y da muerte a Tersites por burlarse de su amor por la joven.

<sup>20</sup> En tiempos de la Atenas clásica la sociedad era patriarcal, su sistema social se organizaba en según criterios de asimetría sexual. El varón adulto se

dedicaba a la guerra y después a la paternidad, las mujeres dependían del imperativo de ser esposas en primera instancia y madres, la relación de amor no estaba contemplada. La génesis del mito amazónico es la inversión de tal imperativo: las amazonas van a la guerra y se niegan a ser madres de varones (Blake, 2001, pág. 14). El nacimiento de un varón implicaba su sacrificio inmediato. Su tribu suponía un peligro para la sociedad avanzada de los héroes civilizadores como Heracles o como Teseo (Blake, 2001, pág. 155; Block, 1995). Como explica Blake, «las amazonas comparten los afanes masculinos por parte de Artemisa, pero no su virginidad. Como Afrodita, encantan a los hombres pero no comparte su anuencia a volverse esposas y madres para ellos. No tienen lugar en el matrimonio. Su erotismo, presente en las hermosas cejas y el bello rostro de Pentesilea, es peligroso fuera del matrimonio y, por tanto, se le elimina. Los argivos anhelan una esposa como Pentesilea, y Aquiles *la desea por esposa después de que ha muerto*» (Blake, 2001, pág. 155).

- <sup>21</sup> Csapo compendia la teoría ritualista de Émile Durkheim, junto con la de otros teóricos como Bronislaw Malinowski, Jane Harrison o Walter Burkert, coincidente en cuanto al componente social y supraindividual del rito que gobierna las voluntades de los miembros del grupo (2005, págs. 132-180).
- <sup>22</sup> El estudio diacrónico de Molas (2013) llama la atención acerca de las construcciones simbólicos y jurídicas del mito de las amazonas como elementos de contraste utilizado por la sociedad griega, que incorporó su figura como fórmula de adoctrinamiento sobre el control del cuerpo femenino en términos de legalidad ciudadana y de propiedad privada.
- <sup>23</sup> El mito de Antígona ha sido ampliamente revisado por la literatura occidental y comentado por numerosos estudios entre los que existen el volumen compilatorio coordinado por Aurora López y Andrés Pociña (2007) y más recientemente Losada (2022, págs. 379-391).
- <sup>24</sup> García Barrientos (2007, pág. 162) distingue el grado de representación de acuerdo con la dicotomía ausente/presente y visible/invisible y sus correspondencias en tres grandes entidades teatrales referidas a los personajes: ausentes, latentes, patentes.