

LAS HEROÍNAS GRIEGAS: TRASVASE CULTURAL

Aurelia RUIZ SOLA
Universidad de Burgos

Dentro de estas Jornadas sobre *La mujer en la cultura griega y latina* propuse tratar de las heroínas griegas, considerando que con anterioridad me había ocupado de otras figuras femeninas griegas dentro de la tradición clásica¹. Es cierto que dicho tema ha sido últimamente objeto de interés como lo demuestra la publicación de libros como los de Jennifer Larson, *Greek heroine cults*, o el de Deborah Lyons, *Gender and Immortality: heroines in Ancient Greek Myth and cult*², entre otros, y es que los tiempos mandan y el interés de determinados sectores por lo femenino y la llamada literatura de género ha dado pie para que también en los estudios de la Antigüedad la presencia del mundo de la mujer sea tratado con más extensión que en otros momentos históricos desde todos los puntos de vista, también en el de sus

¹ Así, A. Ruiz Sola, "El mito antiguo y su proyección dramática", en *Estudios de religión y mito en Grecia y Roma* (coord. J. M^a. Nieto Ibáñez), León, Universidad, 1995, 172-192. También, "El mito como argumento trágico: García Lorca y Buero Vallejo", en *Teatro y ciudad* (actas de las V jornadas de Teatro de la Universidad de Burgos), Burgos, Aldecoa, 1996, 87-97.

² El primero, en Madison, The University of Madison Press, 1995. El segundo en Princeton, University Press, 1997, libro que tuvo su origen en una tesis titulada: "Heroic configurations of the Feminine in Greek Myth. and Cult", Princeton University, 1989. Sobre este tema resultan interesantes los trabajos de Pierre Brulé, *La fille d'Athènes: La religion des filles à Athènes à l'époque classique*, París, 1987; Christiane Sourvinou-Inwood, *Studies in Girls' Transitions*, Athens, 1988; Ken Dowden, *Death and the Maiden: Girl's Initiation Rites in Greek Mythologie*, London, 1989 o el editado por V. Pirenne-Delforge y E. Suárez de la Torre, *Héros et Héroïnes dans les Mythes et les Cultes grecs*, Lieja, 2000.

valores heroicos³. Así también, dentro de nuestro país en esta línea de investigación se instalan varias publicaciones⁴.

Hay autores que recalcan que la concepción jerárquica del género no está aislada en el mito griego, sino que es incluso una expresión más, aunque muy esencial, de esa preocupación y se señala que lo que podríamos llamar el buen orden del género, una parte sustancial del buen orden social, viene presidido por el postulado de la dominación masculina que se infiltra en dos tipos de argumentos. El primero, alude a la mujer como carencia, como ser al que le falta algo de lo que no carece el varón, racionalidad, medida, equilibrio. El segundo, alude a la concepción de ésta, como un ser intrínsecamente peligroso, que desea permanentemente asumir el rol de dominante y victimizar al hombre, poniéndole en un lugar de ella o en uno aún inferior, como es el caso de las Amazonas por ejemplo⁵. En otros trabajos se encuentra un acercamiento metodológico interesante, basado en la interrelación e intercambio entre las categorías masculinas y femeninas, donde la voz femenina en el pensamiento griego no se limita al silencio en el interior del *oikos*, sino que se deja oír, aunque de forma enigmática⁶. Otros trabajos insisten en aspectos concretos de la mujer como diosa, adivina, sacerdotisa, sexualidad o esclavitud⁷. Todas estas son referencias, que me han servido de punto de partida para este análisis.

³ AA. VV., *La mujer en el mundo antiguo*, Universidad Autónoma de Madrid, 1986. C. Mossé, *La mujer en la Grecia Clásica*, Madrid, Narcea, 1990. E. Cantarella, *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*, Madrid, 1991. G. Duby (dir.), *Historia de las mujeres. I. La Antigüedad*, Madrid, Taurus, 1991. A. Lardinois, L. McClure (eds.), *Making silence speak. Women's voice in Greek Literature and Society*, London, 2001.

⁴ Puede verse en, F. Wulff Alonso, *La fortaleza asediada, diosas, héroes y mujeres poderosas en el mito griego*, Salamanca, Universidad, 1997, p. 316 ss. Cf. de la Universidad de Málaga, en el marco de la Asociación de Estudios históricos sobre la mujer, la publicación coordinada por Inés Calero, *Debilidad aparente, fortaleza en realidad. La mujer como modelo en la literatura Griega antigua y su proyección en el mundo actual*, Málaga, 1997.

⁵ Aunque hay investigaciones que quieren hallar en este mito la evidencia de un matriarcado, los estudios del género han señalado que se trataba de un mito, precisamente construido para alertar de los peligros de una mujer en papeles masculinos. Interpretación aplicable, también, a determinadas acciones de las heroínas griegas.

⁶ Así, en Ana Iriarte, *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*, Madrid, 1990. Refiriéndose a este libro dice R. Cortés, con ocasión de la mesa redonda sobre: *La mujer en la Antigüedad*, en el IX Congreso Español de Estudios Clásicos, Madrid, 1995, que su sugerente título se ajusta muy bien al contenido: "la mujer en la historia queda en el anonimato, pero es posible descubrir la función que se le atribuía, estudiando el pensamiento e imaginario griegos, y así, a través de los héroes y heroínas de la Mitología, Ana Iriarte va destejendo una red espesa y difícil".

⁷ Es el caso del libro de S. Pomeroy, *Diosas, ramerías, esposas y esclavas: mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid, Akal, 1987, o el de I. Calero Secall, *Consejeras, confidentes, cómplices: La servidumbre femenina en la literatura griega antigua*, Madrid, 1999, o C. Downing, *La diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino* (trad. M.P. Pigem), Barcelona, 1999.

Voy a tratar de hacer una aproximación al tema propuesto, que dividiré en dos partes. La primera parte constará de unas breves reflexiones sobre el interés, acotaciones metodológicas, definición y fuentes principales. La segunda parte tratará de ejemplificar en la tradición la pervivencia de ciertas heroínas griegas en uno de nuestros grandes poetas.

Por un lado, a la heroína la percibo como una categoría diferente, religiosa y mítica, que no ha recibido, creo, atención adecuada de forma independiente y al prestársele en los últimos años cierta dedicación, quizás se contribuya a cambiar las tradicionales definiciones sobre el héroe, que han sido elaboradas sin casi referencia al de las heroínas.

Por otro lado, las heroínas parecen tener una relación con la inmortalidad diferente en cierto grado de la de los héroes. Así, la integración de las heroínas, desde nuestro punto de vista, en el mito heroico griego y culto, va a requerir un nuevo modelo de la dicotomía divino/mortal, basada tanto en una reciprocidad como en el antagonismo hombre/mujer, antropológica y socialmente hablando. Nos parece necesaria, pues, una revisión sobre este aspecto.

Ciertamente, hablar de héroes o heroínas griegas, como si se tratasen de objetos sustantivamente físicos, como las piedras, los astros, no sería posible. Ahora bien, estos conceptos si se pueden tratar como objetos históricos y, dado que la historia, según Cicerón en *De oratore* (II, 36), es “la vida de la memoria” y el concepto de heroicidad, tanto masculina como femenina, una creación histórico cultural, en esta dimensión resultaría justificado su estudio. Heródoto consideraba a los mitos guardianes precisamente, de la memoria, la memoria de los hechos heroicos. Por obra y gracia de esos relatos han pasado a la memoria colectiva, como ha escrito M. Detienne: “Los mitos viven en el país de la memoria”, y se han catalogado en el capítulo de invención o imaginación mítica y a juzgar por la tradición escrita, en ese río profundo y largo que arrastra el tiempo han logrado sobrevivir al olvido. Así pues, dentro de ese marco mítico aparecerán las primeras heroínas, que acompañará la historia y será refrendado por la literatura. Confluyen, en efecto, las heroínas míticas y las históricas en un marco concreto de actuación.

Prosigo mi exposición haciendo algunas consideraciones metodológicas. Se supone que un héroe o una heroína adquiere el *status* de tal, aparte de otras consideraciones, en virtud de ciertas acciones calificadas de heroicas. Estas acciones heroicas no pueden ser tratadas como simples hechos objetivos, sino como parte importante de los aspectos simbólicos de la narración. Sólo así será posible establecer acotaciones objetivas con respecto a los hechos heroicos femeninos.

Es evidente que la asociación obtenida al presentar imágenes llamativas relacionadas con el mito resulta diferente de la conseguida con imágenes materiales

como pueden ser lápidas, estatuas o medallas por ejemplo. Este tema será entendido en su justo sentido aplicando tal reducción.

Se distingue, asimismo, entre las explicaciones de las acciones heroicas, motivadas por la construcción de una identidad social y cultural, que se funde en lo literario, y las razones derivadas de una construcción mítica originaria, muchas veces fragmentada y limitada en su contexto.

Se hace necesario considerar, por otra parte, que en la transmisión de dichos relatos sobre acciones heroicas existe una especie de esquema. En este punto surge la pregunta de por qué algunos seres son más mitogénicos que otros. La respuesta podría ser la de que se da una coincidencia entre estas figuras y un estereotipo de héroe o villano que cautivaría la imaginación de la gente. Estereotipos que en su desarrollo sufren, eso sí, mecanismos de distorsión. Los psicólogos sociales, que los han estudiado, hablan de mecanismos de nivelación, intensificación, condensación y desplazamiento⁸. Este planteamiento sirve igualmente de pauta en este tema en la segunda parte de mi exposición.

Por último, explicar el proceso de creación de héroes o heroínas en la tradición atendiendo a estos aspectos no resultaría suficiente. En efecto, las diferentes sociedades pueden tener opiniones divergentes sobre lo que merece la pena recordarse.

Tras estas sucintas observaciones introductorias sobre el interés del tema y ciertos aspectos metodológicos paso ahora a tratar de definir el término de heroína y su concepto.

En el diccionario aparecen dos breves acepciones. Una, mujer célebre por sus actos heroicos. Dos, protagonista de un drama o novela. Es decir, una heroína resulta ser en la historia de la tradición una mujer de extraordinarias cualidades o bien, la mujer protagonista de un trabajo de ficción o un drama. En otras definiciones se conjugan las dos acepciones: "Las heroínas son figuras femeninas del mito, convertidas a través de la literatura en heroínas con unas cualidades dignas de admiración y veneración, si no religiosa si de carácter universal"⁹. Ante la pregunta de cuáles son en el mito los actos heroicos de las mujeres célebres se muestran otras asociaciones más amplias del concepto en el mundo helénico y, así, una heroína es, no sólo un ser poderoso para ser invocado y propiciado más allá de su muerte en la tumba, es decir, una mujer heroicizada que recibe honor y culto heroico como los héroes, sino también una frágil criatura rescatada por un héroe, figuraciones femeninas que se encuentran en la épica, en el mito y en el culto.

Si nos detenemos en esta última connotación la heroína puede ser una receptora de culto, que según sus devotos fue antes una mujer mortal. De esta última

⁸ En P. Burke, *Formas de historia cultural*, Madrid, Alianza, 1999.

⁹ De I. Calero, *o.c.*, p. 59.

definición quedarían excluidas figuras mitológicas sin culto atestiguado, como pueden serlo: Progne, Filomela o Antígona. Estas serían heroínas de ficción, literarias, convertidas en personajes tópicos. Dentro de esta clasificación estarían incluidas, Penélope, Fedra, Medea, etc., que responden a la segunda acepción del término. El culto de heroínas está atestiguado desde Homero hasta el siglo III a.C., aproximadamente, donde la palabra héroe y heroína se usaron con más amplitud, pues son consideradas tales reyes, reinas y cortesanas. En el Atica fuentes epigráficas testimonian la existencia de cultos de heroínas, como el de las Jóvenes Hiperbóreas, de las que habla Heródoto, como el de Alejandra, Casandra. Existen heroínas con culto, fuera y dentro de un contexto familiar. Ahora bien, la diversidad de las pruebas y su relativa oscuridad, si se comparan con las que existen para los héroes, han sido impedimento para este tipo de trabajos. Así lo expresó Farnell y, también Brelich¹⁰. La proporción, según dichos autores, es de 1 a 6. Volviendo a las acciones heroicas, con respecto a las heroínas se destaca más en conjunto las cualidades, actitudes y caracteres. La mujer no hace, padece, no rescata, es rescatada. Su papel es un papel pasivo en general.

Si nos fijamos ahora en la aparición del término y su significado, comprobamos que el de heroína no es usado hasta Píndaro, (*Pyth.*11.7). Es evidente que el concepto es más antiguo, como prueban algunas fuentes. Por ejemplo, en concreto, la existencia de los altares de Pélope e Hipodamia en Olimpia con relieves arcaicos sobre parejas heroicas y una dedicación temprana a Helena, así como algunos cultos antiguos, como los antes citados. Algunos trabajos han señalado que la presencia femenina en el conjunto ritual y cultural de Olimpia es notable, apuntando algunos cultos femeninos de notable antigüedad, como es el caso del de Ilitía, protectora de los partos o el de Afrodita Urania¹¹. En el caso de Helena se trataría de una diosa convertida más tarde en una mujer, paralelo al caso de Prometeo. Cuando se compara en la literatura dos descripciones de apoteosis heroica, como lo es en la *Odisea* la de Heracles (11, 601-4), y la de Ino-Leucotea (5, 333-5), nos llaman la atención por su similitud lo que parece corroborar la existencia de una tradición antigua también para algún tipo de mujeres conectadas con la divinidad.

Algunos estudiosos han sugerido, incluso, que la palabra diosa era equivalente de heroína. La explicación que se da a esta equivalencia tiene un cierto tinte misógino, al decir que, como ninguna mujer podía naturalmente llegar a ser heroína, por ello, todas las heroínas deben haber sido originalmente diosas¹². Tesis que no se sostiene, porque en periodo histórico, las mujeres si fueron heroicizadas. Al

¹⁰ Cf. Lewis R. Farnell, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford, 1962; A. Brelich, *Gli eroi greci*, Rome, 1968.

¹¹ Así, en E. Suárez de la Torre, "La experiencia religiosa del atleta olímpico", en *Revista de Occidente*, 4 (1992), pp. 21-43, especialmente, p. 30.

¹² Lo comenta Lyons, o.c. p. 78.

contrario que los héroes, muchas heroínas pasaron a diosas. Así, Sémele, Ino y algunas menos conocidas como Molpadia y Philonoe. Entre los dioses únicamente lo fueron Hércules, Dioniso y Prometeo. Hércules el héroe dios y Dioniso el dios héroe, se ha dicho. Son excepciones. Ningún dios es un héroe y ningún héroe es dios¹³. Pero, aun siendo en efecto difícil el paso de mortal a inmortal, quedaba normalmente limitada la mediación de la mayoría de las heroínas entre lo humano y lo divino, mortal e inmortal, a dar a luz hijos mortales, si heroicos, de padres divinos, el mito arcaico fue capaz de tender puentes o más bien, una escalera de por la que algunos seres subían a la inmortalidad y otros descendían a la condición de mortal. El hecho de que algunas heroínas asciendan sería una prueba irrefutable en nuestra opinión de que constituían una categoría distinta religiosa, por más que este paso sea excepcional, pero eso sí más frecuente en el caso de las heroínas que en el de los héroes, como dije, a tenor de los ejemplos míticos conocidos. Conviene señalar que en este aspecto las heroínas con culto, que podrían ser consideradas como intermediarias, curiosamente, no suelen aparecer asociadas a la apoteosis heroica de la inmortalidad.

En otros casos, al considerarse que la palabra *aristos* es usada funcionalmente igual que el término héroe, probablemente también sean heroínas las llamadas *aristai*, mujeres o hija de los *aristoi*. Por otro lado, teniendo en cuenta que las mujeres que aparecen en el *Catálogo* de Hesíodo y las citadas por Homero, designadas como esposa, hija o madre de un héroe son diferenciadas claramente de las denominadas diosas y de las otras mujeres, parece evidente que dichas mujeres pueden ser incluidas en otra categoría, la de heroínas.

En conclusión todo lo anterior son datos que nos ayudan a distinguir tal categoría en las fuentes que paso a citar a continuación, de donde son extraídos algunos aspectos de su contenido sobre este tema.

Las fuentes literarias que, fundamentalmente, nos sirven para su estudio son los catálogos poéticos, Hesíodo, especialmente, practicó un género épico genealógico, como en *El catálogo de las Heroínas, las Eeas*; el género dramático, épico y lírico y Pausanias, en concreto¹⁴. En todas ellas los relatos míticos, como es sabido, enfatizaban la clase de experiencias y problemas que muchas mujeres de antes tenían. Así, resulta que en el mito aparecen reflejados dos tipos de existencia femenina. Por un lado, el celibato. Lo vemos valorado en diosas como Atenea, Artemis, Hestia y Hécate, si bien algunos ven en esto la neutralización de un peligro posible en su descendencia. Por otro lado, su relación con los hombres, lo que

¹³ Es la postura estricta de Emily Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley, 1979, que recuerda que una de las ficciones arcaicas era que el golfo entre hombres y dioses no podía ser atravesado y cita a Píndaro, (Pyth. 10, 27): "El cielo de bronce no puede ser alcanzado", p. 127.

¹⁴ Cf. al respecto, S. Larson, "The Peisistratids and the Odysseys Catalogue of Heroines", *GRBS* 41, 3 (2000) 193-222.

como consecuencia el nacimiento de hijos, que era la tipología más normal. En ambos casos son siempre los dioses los que pueden proporcionar a mujeres y diosas que se unan a ellos su poder. Así, por ejemplo, Poseidón puede transmitir a la mujer o diosa que se relacione con el parte de su poder, como sería en su caso ayudar a los pescadores. Lo más frecuente es que en las fuentes los mitos, como he dicho, sobre diosas y mujeres incidan en su relación por el matrimonio o unión. Así, la *Teogonía* de Hesíodo no es más que un catálogo de uniones divinas y uniones extramaritales entre dioses y diosas, dioses y mujeres, mucho más abundantes, y diosas y hombres, de donde nacen dioses, diosas héroes y mujeres que se casan con ellos y en el cual Hécate y Atenea serían excepciones. El orden de Zeus es patriarcal con mujeres e hijos subordinados a él. También, en *el Catálogo de las mujeres*, citado, atribuido a este autor, que hoy conocemos más por los fragmentos aparecidos en papiros, se describían las uniones que dieron lugar a héroes, naciones y razas. Cada nueva heroína era introducida con las palabras: “y como ella era madre, hija”, etc.¹⁵. Pero Hesíodo estaba más interesado en dar información histórica que en describirlas, aunque todas aparecían con su nombre y no como madres anónimas. Se explica también el por qué algunas de esas mujeres fueron objeto de atención para los dioses y para los hombres. Así, por ejemplo, Demodice, igual que Helena y Penélope por su belleza, Mestra unida a Poseidón por ser madre de Belefonte, Atalanta por su valor y astucia, aunque gane al final el hombre. Esas madres de héroes deben ser más bellas que las otras mujeres, pero también más listas que la mayoría de los hombres. El mejor ejemplo nos lo ofrece Alcmena, madre de Heracles, casada con Anfitríon, de la que se destaca su superioridad moral, que sólo acepta unirse a Zeus al creer que éste es su marido.

En el pensamiento griego antiguo entre otras binarias oposiciones según nos muestran las fuentes, nos interesa destacar dos especialmente: la oposición hombre, mujer y la de ser mortal e inmortal. Las heroínas son mujeres y mortales. En consecuencia habría que distinguir entre heroínas y mortales y entre figuras heroicas y divinas. ¿Qué relación existe entre ellas? Si se compara el pasaje de la *Odisea* (2, 116-122), en el que se destacan las cualidades de Penélope en comparación con las virtudes de algunas otras heroínas del pasado remoto, como Alcmena y Tyro y otros casos, es fácil observar una gran variabilidad y no sólo de nombres. Esta variabilidad no es por otro lado muy común entre los héroes. En efecto, parece que las heroínas que llegan a ser consideradas diosas, cambian su nombre más que los héroes que alcanzan esa apoteosis heroica. La explicación más convincente es la que considera que dicha confusión de nombres se debería a la falta de una historia propia, de una biografía independiente de la heroína, de una fama que fuera más allá de su rapto por un dios o la de ser madre de un héroe. En efecto, el

¹⁵ Consúltese en M. L. West, *The Hesiodic Catalogue of Women*, Oxford, 1984.

nacimiento semidivino de un héroe, el principio de su historia suele ser el final de la historia de la parte mortal, su madre. Se encuentran pocas excepciones, como es el caso de la historia de Ino, con una biografía tan completa como la de Heracles. Es evidente en las fuentes esa descompensación en el relato de la historia de unos y otras. Pero, ambos, héroes y heroínas, comparten en las fuentes el que sean citados como modelos de una conducta correcta con respecto a los caracteres de los personajes que aparecen en poemas y obras teatrales. Nos encontramos, en efecto, paradigmas femeninos, como construcciones ideológico-religiosas, universalizando valores y arquetipos, tanto en el paganismo como en el cristianismo.

En un análisis más detallado de las fuentes en el mito aparecen distintas formas de relación entre dioses y hombres, destacándose, especialmente, su antagonismo ritual; la de los héroes con los dioses¹⁶; la de dioses con los héroes, como las de Zeus, Apolo, Poseidón y Dioniso con varios héroes; la de diosas y héroes, más escasa, como las de Hera con Heracles, Afrodita con Paris y Eneas; Atenea con Odisea; Artemis con Orión, Hipólito y Acteón; la de dioses y heroínas, como las abundantes historias de amor de Zeus, Apolo, Ares y Dioniso y, por último, las relaciones de diosas y heroínas, siendo ésta especialmente, una relación de antagonismo entre varias heroínas con Atenea, Hera y Artemis. Mención aparte merece la especial configuración de las heroínas dionisiacas, tales como Semele, Ino y Ariadna, que cambian de categoría, de mortales a inmortales. Es conocida la especial relación de este dios con lo femenino y las mujeres anónimas de su cortejo.

Del análisis de todas estas relaciones se desprende que los caracteres femeninos en el mito griego abarcan un campo de acción más limitado que el de los hombres, lo cual no puede sorprender. La explicación estaría en que, como ha escrito Mary R. Lefkowitz¹⁷, en su conocido libro sobre *Las mujeres en el mito griego*, "Hay muy pocas mujeres que escriban, luego son los hombres los que nos hablan de lo que piensan la mujeres". Lo que es cierto es que ambos conocían las historias de mitos, como se ve en el *Ión* (196-7) de Eurípides, aparte de por su asistencia al teatro. Incluso en los castigos míticos los hombres alcanzan mayor protagonismo que las mujeres. Sísifo, Tántalo, Ixión, Tición o Licaón, son algunos de los que recibieron un castigo bien conocido, mientras que entre las mujeres podemos citar el caso de las Danaides. La falta más común de unos y otros es incurrir en *hybris*.

Por otro lado, en estas relaciones, aunque Hesíodo nos habla de la posición privilegiada de Semele o Alcmena, poetas tardíos nos recalcan lo peligroso que resulta el que una mujer se relacione con un dios. El mejor ejemplo se encuentra también en este caso en el *Ión* de Eurípides, hijo de Creusa y Apolo¹⁸. En efecto,

¹⁶ Cf. *Il.*, XIV, 313-28; VI, 130-40; *Himno Homérico a Afrodita*.

¹⁷ En, *Women's Life in Greece and Rome*, London/Baltimore, 1982, y en, *Women in Greek Myth*, Baltimore, Hopkins University Press, 1986.

¹⁸ *Vv.* 895-901.

Desde que el mito griego glorificó el papel de madre denigró lo contrario condenándolo. Eran consideradas enemigas o monstruos las mujeres que no cedían a los requerimientos de un dios. Son conocidas sus metamorfosis en árbol o en flor. También, eran así tratadas las mujeres que conscientemente rechazaban su femineidad, como las Amazonas, o las que mataban a sus esposos y padres, como las mujeres de Lemnos o a sus hijos.

En la parte contraria Titono puede representar uno de los más claros peligros que puede sufrir también un hombre que se une a una diosa, en este caso Eos. En efecto, para ambos, hombres y mujeres va a primar la oposición mortal/inmortal, es decir categoría superior la de los dioses y la categoría inferior la de los seres humanos. Se trata de un conflicto de bajar de categoría. Calipso (*Od.* 5, 118 ss.) parece corroborarlo con claridad al admitir que los dioses son crueles y envidiosos más que nadie, ya que se irritan contra las diosas que duermen abiertamente con un hombre, si lo han hecho su amante, al rebajarse por ello¹⁹. Pero, también, las propias diosas consideran una vergüenza tal unión y se oponen a ella, como es el caso de Tetis. Por cierto que en este aspecto se detecta una cierta diferencia con respecto a los dioses, ya que las diosas, a veces, pueden compartir el oprobio de que los dioses se unan a seres inferiores. La actitud de Hera resulta clarividente.

Al final, una cosa parece clara en relación con las heroínas. Esas uniones de éstas con la divinidad serán la causa principal de su fama en la tradición, independientemente de sus cualidades y acciones heroicas, por dar origen a razas prestigiosas de las que nacerán héroes, como en el caso de Io o Creusa. Esa unión en efecto les proporcionará fama y les garantizará un lugar en la historia. En otro sentido, Antígona también se quejará, víctima de ofuscación, de *ate*, por las consecuencias de su acción, acción que, más tarde, va a ser considerada como ejemplo de una conducta valiente, como modelo de actuación a seguir y alcanzará fama por ello en la tradición heroica. Esta es la paradoja.

Como síntesis de este apartado, que no ha pretendido ser exhaustivo, se podrían subrayar las siguientes conclusiones:

1. La esfera en que desarrollan su actividad las diferentes heroínas no se contradice en el mito. Responde a la situación de la mujer en una sociedad patriarcal, donde la preocupación principal es mantener un orden social en el que los roles masculino y femenino no se inviertan. En ese rol se destaca especialmente la función principal de la mujer como madre progenitora. Para lograr ese fin en las fuentes son frecuentes las figuras de

¹⁹ Cf. al respecto a E. Wulf, *o.c.*, p. 238, n.º 11. Se dice que los tratos de Prometeo con humanos y el sufrimiento que esto le supone son las causas fundamentales para que le ocurra una degradación parecida a la de esas diosas, que van perdiendo su condición de tales en la tradición, y por la cual pasa a ser concebido con el tiempo como humano o casi.

heroínas por las que hay que competir con peligro de muerte. Es el caso de Hipodamia y Atalanta. Estas heroínas son figuras poderosas, mujeres cargadas de poder, no exentas de crueldad en algunos casos, que son neutralizadas, como por ejemplo, Clitemnestra, Altea, Medea. Otras veces, su papel es más paciente y su carácter más benévolo, pero siempre el orden se logra restablecer.

2. Las heroínas aparecen en las fuentes con una mayor variación en los nombres que los héroes.
3. Al contrario que los héroes, es mayor el número de heroínas que pasaron a ser consideradas como diosas.
4. Su biografía resulta más limitada que la de los héroes.
5. Su campo de acción es, también, mucho más limitado.
6. Las heroínas pagan un precio más alto, si destacan de la norma.
7. La unión con la divinidad es peligrosa, pero la causa más importante, a la vez, de lograr fama.
8. La libertad inherente al mito griego supone una gran apertura para la definición de las acciones heroicas propias de las heroínas.

En la segunda parte, se trata de algunos aspectos del trasvase cultural de las heroínas griegas, incidiendo en las heroínas del mito literario. Como punto de partida me sirve recordar lo que decía una gran escritora como Jane Austen: "Si la heroína de una novela no fuera patrocinada por la heroína de otra, ¿De quién puede esperar protección e interés?". Es la cadena de la tradición, espejo que nos proyecta diversas imágenes de luz y de sombra. ¿Cómo vemos a la heroína griega en ese espejo?. En la utilización del mito, a veces, no se trata de mitología sino de antropología. La segunda lleva a la primera. La mitología ha servido a lo largo de miles de años para transmitir determinados preceptos y valores sociales de una a otra generación. Utilizando los mitos se realiza una especie de arqueología psicológica, pues se muestran las mismas preocupaciones, los mismos dramas de nuestra vida diaria. Estas declaraciones, unidas al convencimiento de la obra de arte, incluida la literaria como palimpsesto, justifican este trabajo, fundamentalmente basado en una relectura de las tragedias griegas, a la luz de sus heroínas, en el caso de su aplicación a un autor concreto, como se verá más adelante. Tal vez no se trate de una fuente directa en el sentido clásico positivista de influir en la composición del argumento, pero sí en el sentido de considerar la fuente como base de su intertextualidad, examinando lo que se reactiva con este análisis. El arte, en efecto, se nutre de lo vital, que es perenne y aflora a través de una tradición en diversas formas.

En lo referente al mito, éste no tiene ninguna forma narrativa propia, aunque, ciertamente, el mito es la cantera a donde acude la tragedia griega para extraer sus argumentos y para consolidar figuras míticas ejemplares e inspiradoras imágenes. En efecto, es en la narración dramática donde se consolidan esas figuras heroicas, porque el teatro tiene una función no sólo estética, sino a la vez prope-
deútica y didáctica. Pretende dar desde sus orígenes una lección cívica, que sus protagonistas sirvan de ejemplo y de emulación. También, hay que recordar que el mito no nace a la vez que la literatura. Vicente Cristóbal²⁰ en una imagen muy sugestiva dice que se trata de una boda del viejo carcamal, que es el mito, con la joven novia que es la literatura. De ahí procede su problemática de continuas reelaboraciones y actualizaciones.

¿Qué nos aporta como dote esa vieja figuración mítica en este tema?

En un héroe o heroína se suponen unas virtudes o cualidades heroicas. Pues bien, uno de los tópicos más extendido sobre la condición femenina desde la antigüedad es el de su debilidad de carácter, lo que las diferenciaría del valor y fuerza masculinos, una de las cualidades repetidas veces puestas de relieve entre los héroes de la saga troyana y otras. No hay, en efecto, epopeya de mujeres. La guerra es cosa de hombres²¹.

Otro de los tópicos sobre la mujer es el de su astucia y habilidad para el engaño. Valgan los ejemplos de Helena o Pandora, incluso la fiel Penélope engañando a los pretendientes, o Cornelia entre los latinos. Todos estos son tópicos que han contribuido a una misoginia declarada que se constata en muchos autores griegos y que va a afectar a sus heroínas, al menos a las literarias. Así, Fedra, víctima de la desesperación miente. Medea, víctima también del mismo mal, mata, porque le preocupa un tema masculino, el honor. Clitemnestra, herida como una leona, engaña y mata. Sin embargo, en el mito se nos muestra como una especie de claroscuro en la percepción de lo femenino. En contraste con las actitudes dichas, otro sería el comportamiento de Antígona, que muere por una ley divina no escrita, o Alcestris, que muere por salvar a su marido. En palabras de Platón, el mito sería una mezcla de algo peligroso y algo hermoso²². Igual condición tendría el encanto perverso de la mujer.

En el amplio recorrido de la tradición me detengo en Píndaro, poeta que en sus odas y epinicios ha elevado a la fama de la heroicidad a los vencedores olímpicos y por tanto buen definidor de las virtudes o cualidades extraordinarias que son

²⁰ En, "Mitología clásica y cuentos populares españoles", CFC, XIX (1985), 119-143.

²¹ "Evidentemente las mujeres han sufrido las guerras, a veces, las han apoyado o promovido e, incluso, puntualmente han participado en ellas, pero es innegable que por su tradicional papel de género, las mujeres han estado más creca de la paz que de la guerra", en Isabel del Val et alii (coords.), *La historia de las mujeres, una revisión historiográfica*, Valladolid, Universidad, 2004, p. 170.

²² En el *Fedón*, 144 d.

garantía de heroísmo. El moralizará el mito. Para este autor la mujer, diosa o heroína es también, principalmente, madre, hija o esposa de. En su obra es frecuente el uso de matronímicos, como esposo de Rea, hijo de Letona. Aparte de citar semidividades femeninas colectivas: las Musas, Ninfas, Gracias, Horas, Moiras, y diosas como Temis, Rea, cita dos clases especiales de heroínas: las que se identifican con una determinada tierra, como Rodo o Cirene, y las heroínas amadas por los dioses, como Sémele, Corónide, Hipólita, Alcmena²³. Son la mayoría, con consecuencias, a veces, no queridas. En todas ellas Píndaro va marcando también sus cualidades de excelencia, lo que va a constituir un componente importante en la transmisión de su título de heroína en el espacio imaginario, no en el ritual.

Otras fuentes abundan más en presentarnos parejas inseparables de héroes y heroínas, que la tradición conservará unidas. Son parejas de vieja tradición, como las de Teseo y Ariadna, Orfeo y Eurídice, Prometeo y Pandora, Perseo y Andrómeda, Pan y Siringe, entre otras.

Todas las fuentes seguirán manteniendo que las mujeres en el mito desempeñan una vital función familiar. En algunas, se llegará a valorar la iniciativa e inteligencia de las mujeres. Efectivamente, la inteligencia, junto al coraje y el sentido de la justicia van a ser cualidades que compartirán con el otro sexo. La castidad, sin embargo, continuará siendo más propia de mujeres. Las mujeres, elegidas por los dioses lo eran, como dije, o por su genealogía distinguida, como Io, o por su belleza, como Casandra, o por su valentía, como Cirene o Antígona, o por su inteligencia, como Mestra. Ahora bien, precisamente, porque ellas tendrán voz en las obras literarias serán capaces de hablar, no sólo para ellas mismas, sino también para toda la humanidad. Bien es cierto que tenían que retirarse de las acciones independientes emprendidas, cuando todo se había solucionado, o cuando se ve cancelado el orden establecido, así la acción de Antígona a pesar de ser considerada una acción valerosa, digna de alabanza, es una acción peligrosa y causa de su muerte. Igualmente la conducta de Penélope, Ifigenia o Helena puede considerarse como de resistencia pasiva. En efecto, de todos los papeles de la mujer en el mito habría que destacar como mayoritario el auto-sacrificio. Es el caso de Polyxena, también Antígona, Ifigenia, poniendo de relieve el honor y la actitud heroica de las mujeres que prefieren morir, tanto más loable en cuanto los griegos no creían en un más allá feliz. Su muerte resulta más meritoria que la que podían tener los mártires cristianos²⁴.

²³ Sobre tal aspecto cf. M. López Salva, "Diosas, heroínas y mujeres en Píndaro", en I. Calero y A. Durán (coords.), o.c., 89-106.

²⁴ Se aportan datos importantes en el artículo de K. Chew, "The chaste and the chased: Sophrosyne, Female Martyrs and Novel Heroines", *Syllclass* 14 (2003), 205-222.

En este punto conviene recordar que una heroína, como en el caso del héroe, puede presentar mil caras en la Literatura, con una multivocidad intensa. Cada autor es responsable de cada una de ellas. En Grecia ya empezó esta variedad de voces dada la especial característica de la libertad existente respecto al mito. Fue en Grecia donde el mito se alió con la literatura, como dije²⁵. Dioses, héroes y heroínas se convierten en protagonistas extraordinarios, pues el público ve en ellos, según García Gual, algo esencial, ejemplar y memorable de su tradición cultural y su comprensión religiosa del mundo²⁶. En nuestra historia cultural aparecen con nuevos disfraces, pero con una constancia icónica. Ciertamente, en el camino ciertas heroínas van perdiendo la función religiosa, ritual, social o política de su origen para tener sólo una función literaria que les desdibuja. Los mitos pasan a ser motivos literarios, un almacén de figuras de un repertorio imaginario con cautivadoras historias fantásticas. Esta evolución resulta más evidente en la tragedia, según apunté, que es el género donde se acudía con más profusión a los mitos heroicos. En efecto, dentro de la literatura ha sido en las obras trágicas, donde el proceso de consolidación de esas figuras míticas ejemplares e inspiradoras de imágenes es más operativo. No resulta fácil la figuración del espíritu, de los actos y virtudes heroicas, pero una vez encontradas, tendrán continuidad si responden a lo esencial, convirtiéndose así en constantes universales, casi sagradas y, por ello mismo se elevan y ensalzan, entrando en lo heroico. Es evidente que el drama griego, a pesar de presentar muchas mujeres como figuras centrales en varias obras, Medea, Deyanira, Fedra, no llegaron a encontrar soluciones para el mundo femenino.

En un trasvase cultural, por otro lado, resulta erróneo pensar que, por ejemplo, Racine mejora a Shakespeare o éste a Sófocles. No hay un progreso estético lineal y necesario. Existen muchos caminos hacia la belleza. Sin detenerme en las modalidades de recreación literaria, bien estudiadas, como son el de la alusión, la amplificación novelesca, la prolongación del relato, la ironía o la reinterpretación subversiva del sentido del mito, me interesa recordar, como ejemplo de esa aplicación, la utilización que hace C. Wolf de Casandra, que la presenta ya no como prototipo de la profetisa delirante, original, sino como víctima femenina de la guerra. Lo mismo pasa con Medea, alejada de su origen. Dice García Gual²⁷: "Tanto Casandra como Medea se prestan a sendas versiones feministas". Los tiempos cambian, como dije al principio. Perviven los nombres, pero varían los valores y las cualidades heroicas. Figuras míticas, como las de Tetis, Metis, Coronis o Medea,

²⁵ En efecto, en Grecia existe un gran amor al debate y la controversia. Por ello, no hay un pensamiento único, sino con contradicciones, variedad, paradojas y ambigüedad. El mundo griego resulta ambivalente o, al menos, lo que se nos ha transmitido de él.

²⁶ C. García Gual, *Introducción a la Mitología Griega*, Madrid, Alianza, 1995, pp. 51 y ss.

²⁷ *O.c.* y, también, Stephen Hinds, "Medea in Ovid: Scenes of the Life of an Intertextual Heroine", *MD* 30, (1997) 9-47, muy sugerente.

hoy no son denigradas, pues se las valora porque valientemente se enfrentaron a su situación. Son cambios que impone, como dije, la movilidad creciente de los valores considerados fundamentales en un orden social. Estos contrastes se detectan ya en el propio mito arcaico, donde se distinguen diferentes caracteres femeninos. Así, la edad heroica acaba con las tres hijas de Tindáreo, Timandra, Clitemnestra y Helena, mujeres casadas dos y tres veces y que abandonaron a sus maridos, a diferencia de Alcmena, que destaca por todo lo contrario, por su fidelidad a su marido. Por ello, en la tradición es aún más notable su superioridad moral. También Goethe en *El retorno de Pandora* va a invertir la misoginia de Hesíodo. Entre los múltiples estudios dedicados últimamente a este aspecto J. Nieto dentro de la novela picaresca española, en concreto en el libro de entretenimiento de *La pícaro Justina*, cree encontrar el mecanismo de deformación y ridiculización de figuras griegas en su comparación mítica. Circe, Medea, Penélope, Dido, Pandora, Atalanta, Delia o la Sibila son algunas de las citadas²⁸. Otros trabajos descubren un paralelismo en la construcción de dos figuras míticas, como por ejemplo entre Eurídice y Creusa. La primera de ellas es tratada por Virgilio en *Geórgicas* IV y la segunda aparece en el libro II de la *Eneida*. El diferente tratamiento es evidente cuando autores distintos se ocupan del mismo personaje. Es el caso de la Medea, de J. Bergamín y la de A. Sastre, que ha tratado Vela Tejada²⁹. Medea, nieta de Helio y Circe, maga, hechicera, con igual status que las Erinias, mujer y bruja, se orienta como ejemplo del odio terrible que una mujer puede sentir contra el marido que la traiciona. Eurípides fue el que mejor ha dibujado ese estado de amor y dolor al mismo tiempo.

Estos cambios son posibles, porque una vez mitificado o heroicizado el mundo, pueden romperse los vínculos y surgir situaciones trágicas de conflicto, suponiendo ya esta situación una nueva cultura, cuyos ideales heroicos pueden transformarse. El seguir el hilo conductor puede reservarnos sorpresas insospechadas.

Se encuentran ejemplos en ese trasvase, donde se pone en evidencia que la heroína a la luz del mito nos explicará también esa visión arcaica y religiosa de la experiencia, mostrando la relación entre el mundo interior y el mundo real contrastado. Esto ocurre en Lorca³⁰. En sus obras no encontramos ninguno de los mecanismos, que antes nombré, sino, en mi opinión, otra forma diferente, como es la conexión con un drama existencial real, que encuentra en el mito y en la Lite-

²⁸ Cf. J.-M. Nieto Ibáñez, *La novela en la literatura española: estudios sobre mitología y tradición clásicas* (ss. XIII-XVIII), León, Universidad, 2004, especialmente, el capítulo IV, pp. 95-116.

²⁹ En, "José Bergamín y Alfonso Sastre: Dos Medeas en la Literatura española contemporánea", y R. González Delgado, "Paralelismos en la construcción de dos figuras míticas: Eurídice y Creusa", en *Mito y Pensamiento*, Actas de las II Jornadas de Tradición Clásica, Burgos, Universidad, 2001.

³⁰ Sobre la presencia de lo clásico en la obra de Lorca cf. V. Cristóbal, "Imágenes lorquianas de cuño clásico", en *Humanismo y Pervivencia del mundo clásico* (coords. J. M^a. Maestre y J. Pascual), Cádiz, 1993, 377-387.

ratura griega su origen. Lorca, en efecto, supo explotar la posibilidad de extraer del mito intemporal, ideal, la acción dramática en una situación real. Lorca mitificaba la realidad, creando figuras míticas. Así Yerma hunde sus raíces en el carácter arquetípico de los personajes míticos. Yerma infecunda, siente también la angustia emocional de las heroínas trágicas, sintiéndose muy identificada con el problema de la esterilidad, de la infecundidad, pues la maternidad es la esencia de lo femenino, como vimos. El culto de la divina maternidad, principio de fertilidad para todo el universo, es la fe de Yerma. Leemos en Esquilo: “El grito de las entrañas no es un grito vano; estas agitaciones, estas angustias del corazón son el presentimiento de la expiación que se prepara”. Dice Electra en *Los Coéforos*, del mismo autor: “Un mar de amargura inunda y agita mi corazón. Diríase que dardo o cuchillo agudísimo me ha traspasado de parte a parte, y dice Yerma, “¡Ay, qué prado de pena! “. Como la Electra de Sófocles, podría decir, también: “ He pasado la mayor parte de mi vida sin lograr mis esperanzas y no puedo más. Vivir sin hijos me consume y no tengo varón amante que me asista”. Yerma dirá: “¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura!, que pido un hijo que sufrir”. Así, el héroe o heroína mítica va perdiendo su más cara férrea, su fuerza sobrenatural, para convertirse en una criatura que incita a la compasión, aun cuando triunfe. Así, Medea, Antígona, terriblemente desmesuradas en su acción trágica, pero patéticamente humanas. Dice Antígona a su hermano muerto: “Tú me mataste viva”. Dice Yerma al marido que ella ha matado: “Muerto tú, he matado a mi hijo”, su vida.

Tras la obra dramática de Lorca hay, en efecto, algo más que simple materia literaria. En un trabajo anterior³¹ puntualizaba que este poeta traspasó al personaje de Yerma elementos de heroínas míticas de la tragedia griega, como Penélope, Electra, Ifigenia, Antígona, Medea o Fedra. Afirmaba que este trasvase fue posible, porque el mito transformado, adaptado, reinventado, reinterpretado, literaturizado, si se quiere, no debe ser inventado del todo, sino que en su esencia debe apoyarse en una verdad vital y existencial. De esta forma el material mítico transmitido conserva su valor y su fuerza, es decir, es como un reflejo especular de una verdad preexistente proyectada en otra realidad actual. Lorca lo intuyó y supo combinar el espectador único, fijo e intemporal, que es el alma humana, con los espectadores cambiantes: el público de su tiempo. El personaje trágico necesita unos valores, una ligazón espiritual que la historia lineal no le proporciona. Lorca los encontró en el mito antiguo por boca de sus heroínas. Lorca como poeta moderno, busca y toma de la Antigüedad lo que le place. Hombre culto, aunque no fuese un hombre de letras como Gerardo Diego o Jorge Guillén, supo encontrar elementos vitales en la tradición clásica. José María Camacho Rojo³² destaca en el teatro de Lorca tres relaciones o afinidades con la tradición clásica. Una, su cone-

³¹ Citado en nota 1, donde se pueden encontrar las alusiones anteriores.

³² En “Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca”, *Florentia Iliberritana* 1 (1990), 55-74.

xión con el sentido de lo trágico. Dos, similitud de los procedimientos teatrales empleados y tres, la afinidad, a veces entre los personajes, aspecto que nos interesa en concreto para este apartado.

Entre los encuentros temáticos del teatro de Lorca con el teatro griego, el profesor Adrados³³ señaló el tema de la mujer, teatro de mujeres se llamó a su teatro, destacando la pasión llevada hasta el final por sus personajes, como lo hacen los héroes y heroínas griegos. Es cierto que los personajes de Lorca son seres comunes, por influencia ibseniana. No son dioses ni héroes, ni heroínas, como en Grecia, pero estos personajes sueltan el lastre de su figuración histórica privada y concreta, para trasmutarse en personajes que nos trasladan a un tiempo y un espacio hierofánico y son participantes en un suceso trágico intemporal. Se remontan así al tiempo mítico, en donde los conflictos, su planteamiento, es más destacado. Más allá de la escena subyacen conflictos más generales como son los de matriarcado, patriarcado, condición femenina, libertad o convención social. Como la tragedia griega, no centra el interés sobre la historia contada, ya conocida, sino en darle valor ejemplar a través de unos y de otros personajes.

En esa relación con lo griego, varias circunstancias significativas confluyen en la sociedad griega y en la de Lorca. En efecto, un aspecto que siempre ha causado extrañeza es el hecho de que en Grecia, donde la mujer no posee ningún protagonismo en la vida cotidiana de la ciudad, la tenga, sin embargo, en la literatura y, especialmente, en el teatro. Circunstancia que también se da en Lorca. Por otro lado, existe una serie de convenciones evidentes en la presencia en escena, como es, por ejemplo, el que no se contemple al hombre enamorado, pero sí a la mujer enamorada. Es el caso de Yerma o Mariana Pineda o las hijas de Bernarda Alba, y no de Juan, el marido de Yerma. En la tragedia griega, igualmente, aparecen las heroínas griegas enamoradas. Es el caso de Fedra, Andrómaca o Alcestris, pero no los héroes. También, la situación de la mujer en la Grecia Clásica respondía, como en España, a un ambiente religioso tradicional. Así, por ejemplo, en la obra de Lorca, *La casa de Bernarda Alba* (1936), subtitulada drama de mujeres en los pueblos de España, dice Bernarda: "No ir contra la ley de Dios", escuchándose dichos patriarcales, como: "Hilo y aguja, para las hembras, látigo y mula para el varón". En la obra *Bodas de sangre*, dice el padre de la novia: "No habla nunca, sólo borda", como la mejor de las virtudes en una mujer. Nos viene a la memoria el *Económico* de Jenofonte y las advertencias de Iscómaco. Otras similitudes podrían establecerse.

La vulnerabilidad y victimización de la mujer resultan tópicos en un sistema patriarcal y se encuentra expresado por doquier en las heroínas trágicas griegas, como se vio en la primera parte de este trabajo. Ambas heroínas, las de Grecia y las de Lorca visualizan plásticamente sus sentimientos, acudiendo muchas veces a

³³ En "Las tragedias de Federico García Lorca y lo griego", *Eclás* 31 (1989), 51-61.

la naturaleza. Dice Yerma, imagen de la fecundidad de la tierra, condenada a la esterilidad: “¡Ay que prado de pena!”. Son palabras de profunda resonancia clásica. No hay más que recordar la descripción del prado intacto de Hipólito. Ambos personajes universalizan de esta forma sus sentimientos. Yerma exclama: “Nuestro vientre”, el de la tierra y el de ella. Sería oportuno recordar que en la sociedad griega la relación erótica no era simétrica. No se planteaba un placer recíproco, como puede comprobarse en *Las Suplicantes*. En la sociedad de Lorca se repite, también, esta situación y emerge esa falta de simetría entre el amor y el sexo en el matrimonio. Ambos mundos están llenos de angustias materno-filiales, que van a encontrar su expresión repetida en las tragedias de Grecia y Lorca, sin olvidar las expresiones de misoginia, todo un tópico desde la Antigüedad.

Así pues, en esa realidad, Lorca podría muy bien haber pedido prestada su voz, por ejemplo, a la Medea clásica para Yerma, Mariana Pineda o una de las hijas de Bernarda Alba. En efecto, la situación de la mujer, que empezaba a luchar por su emancipación, libertad y dignidad encuentra correlato en esta heroína, aislada en su sociedad, en este caso, por ser extranjera, y que al tener que defender su posición aporta ecos significativos. Pero, podría haberlo conseguido con otras heroínas trágicas, como Ifigenia, Alceste, Hécuba, Clitemnestra, Antígona, Electra, Fedra, Andrómaca, Casandra o Deyanira, entre otras.

El furor vengativo de Medea puede verse reflejado en Yerma con matices. Seguramente, la Yerma-Medea vengativa de Lorca conecta más con el mito antiguo trágico griego. Medea, anulada en su función de esposa. Yerma, anulada en su función de madre. Su versión es la versión de una posibilidad contingente: la infecundidad. Se dice que Yerma es un biotipo perfecto de mujer, que supedita de manera absoluta lo erótico a lo biológico, lo sexual a la maternidad. Es símbolo angustiado de la madre fallida. Es el grito de la esterilidad que no se resigna a no dar su fruto. Ciertamente, el tema de Yerma no es nuevo. Se encuentra en la *Teresa*, de Clarín, en la *Raquel encadenada*, de Unamuno, en *Fortunata y Jacinta*, de Pérez Galdós, en *La madre de la mejor*, de Lope, y en las bíblicas Sara y Rebeca. El propio Lorca, lo trata en su poesía, *Elegía* (1918), en *Canción del naranjo seco* (1927), en *Canciones*, donde alude al mito de Narciso y en su obra de teatro, *Así que pasen cinco años*, en el romance del Maniquí: “Las fuentes de leche blanca/ mojan mis sedas de angustia”. Por eso Lorca, como un onomaturgo, que busca semejanza entre destino y nombre, llamó a esta mujer trágica Yerma. En su nombre está encerrada la clave del relato. Y es que, como dice Medea con duras y amargas palabras: “Una mujer, por lo demás, suele estar llena de miedo y es mala para contemplar la lucha y las armas, pero, cuando te encuentras ultrajada en lo que a tu lecho concierne no existe otra mente más asesina”³⁴. También Jasón,

³⁴ Según versión de A. Guzmán Guerra en su edición de Eurípides, *Alceste, Medea, Hipólito*, Madrid, Alianza, 1990. Cf. Vv. 263-266.

como Juan, intentan consolarlas. Hay una diferencia entre ambas. Yerma no se rebela contra su condición, procrear, a diferencia de Medea, que dice que prefiere guerrear que parir. La novia de *Bodas de sangre* también querría ser un hombre. Ambas se sienten anuladas en la medida en que ellas mismas, como personas, han sido reducidas a nada. Eso es lo que experimentan en su interioridad y eso es lo que desean ardientemente comunicar al exterior con los modos y maneras de lo trágico, delo mítico-trágico, al revelar de una manera imaginativa los dilemas fundamentales de una sociedad, donde adquieren el sobretítulo de heroínas.

Buscando otras conexiones, encuentro que Unamuno las refiere a Fedra y a Medea, que son sobretodo mujer-madre³⁵. Fedra de hecho muere por no ser más que mujer y no madre. El habla de la salvación de la mujer por la maternidad y destaca en Fedra la ascesis, la resignación, mientras que Medea significa la rebelión ciega de los instintos. En la Yerma de Lorca aparecen fundidos ambos aspectos. Yerma es Fedra y Medea a la vez. Mujer fiel en la realidad y mujer cruel en el mito. Tampoco ella se resigna y se venga, como Medea, exclamando al matar a su marido que ha matado a su hijo. El profesor Adrados dice³⁶, también, que Yerma es en cierto modo una Fedra, casada con un hombre que no la desea y anhelando a otro. Es una Fedra sin Hipólito. Frente a Fedra está Hipólito, que odia a las mujeres, y frente a Yerma está Victor, que la respeta demasiado. Una es la tragedia de la maternidad frustrada, la otra la tragedia del amor frustrado, pero tienen mucho en común³⁷. Ambas sufren, pero se mantienen castas y ambas matan. Dan muerte a quien las afrenta, Yerma a Juan, Medea a sus hijos, Fedra a ella misma y a Hipólito. En la tragedia griega se recogen mitos de otras mujeres que matan a sus hijos. Es el caso, por ejemplo, del mito de Tereo, rey legendario de Tracia, y de su mujer Progne. Tereo violó a su cuñada Filomela, a quien cortó la lengua para que no se contase. Progne logró enterarse y en venganza mató a su hijo Itis, dándoselo a comer a su padre. Este las persigue. Los dioses les transforman en pájaros: Progne en golondrina, Filomela en ruiseñor y Tereo en abubilla. Lorca pudo conocer este mito en la tradición.

De igual forma, podía Lorca haber extraído por vía de contraste el lenguaje simbólico de las *Euménides*, en relación a la tierra fértil. En esta obra las Erinias repiten por dos veces su lamento de venganza, amenazando con volver a la tierra seca, estéril, matando a sus hombres. Hay abiertos muchos caminos en la tradición. Bien pudo ser que como le ocurrió a Cicerón con Medea, que le provocó una

³⁵ Sobre Unamuno utilizo: M. García Blanco (ed.), *Teatro completo*, Madrid, Aguilar, 1959.

³⁶ O.c. l. c.

³⁷ La evolución europea de este mito conduce de Eurípides a Séneca. En época moderna recobran este mito figuras de la talla de Racine, Schiller, D'Annunzio, Zola, Gide, entre otros autores. Cf. M^ª J. Ragué Arias, *Los personajes femeninos de la tragedia griega en el teatro catalán del siglo XX*, Madrid, AUSA, 1990.

impresión de *miseratio* y *maeror*, tal sensación pudo servir de inspiración a algún poeta trágico. Por otra parte, no solo en Medea o Fedra, sino también en *Traquias* o *Alcestis* se trata de mujeres casadas con problemas, tema recurrente en Lorca. Lo reseñable es que estas heroínas trágicas no han perdido, como en Grecia, su vinculación con la religión, ni con la ideología de la sociedad que las produjo. Siguen unidas a unos rituales, a una sociedad patriarcal, cuyos conflictos paralelos compartimos.

Ciertamente son detectables en su trasvase algunas diferencias. Así en Lorca, se ha dicho, que existe un mayor desarrollo psicológico de los personajes, que salen enriquecidos. También, como reflejo de la modernidad, los dioses están ausentes. Son aspectos que han ido acumulando o perdiendo esas mujeres fuertes del mito griego, pero su esencia pervive en las figuras de ficción, en las heroínas literarias de hoy. Coincido con las palabras de Rosa Lida, cuando dice que “el latinista y el helenista no deben rechazar de su trabajo el juicio y el goce estéticos y deben evitar que no les traicione el subconsciente defensivo, tratando de ostentar en sus análisis el exagerado cientifismo hoy en boga, pues ello les privará de conectar con la principal fuente o lección de la tradición clásica: la de ser hombres”³⁸.

³⁸ En su libro, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.