

# EL MITO CLÁSICO A TRAVÉS DE LA OBRA TEATRAL DE LORENZO

## CLASSIC MITH THROUGH LORENZO'S THEATRICAL WORK

Helena Maquieira\*

Universidad Autónoma de Madrid

Maria Eugenia Rodríguez Blanco\*\*

Universidad Autónoma de Madrid

### RESUMEN

En el presente trabajo se aborda el análisis de dos obras teatrales del autor gallego contemporáneo Manuel Lourenzo, *Fedra* y *Últimas faíscas de Setembro*. Ambas tratan, desde una perspectiva distinta, las figuras míticas de Fedra y Medea. En el caso de Fedra, Lourenzo hace un tratamiento muy respetuoso del mito y de la obra de Séneca. En el de Medea, la actualización del mito que lleva a cabo el autor implica profundas transformaciones.

### PALABRAS CLAVE

Lourenzo, teatro gallego, Fedra, Medea, actualización

## 1. INTRODUCCIÓN AL AUTOR Y SU OBRA<sup>1</sup>

Hablar de Manuel Lourenzo significa hablar del teatro gallego de los últimos 50 años. Su nombre, con el de Francisco Pillado, va indefectiblemente ligado al teatro galaico de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI.

La figura de Lourenzo destaca como fundador de grupos teatrales, director de publicaciones relacionadas con el teatro, autor de estudios sobre dramaturgia gallega, traductor de obras clásicas o de autores modernos que recrean lo clásico, director de puestas en escena de dichas obras y, especialmente, como autor que ha revisitado con frecuencia el mito. Las obras presentadas en este trabajo ofrecen dos formas distintas de visitar el mito por parte de Lourenzo: *Fedra*, muy respetuosa con el mito (aunque ofrece un nuevo equilibrio de elementos), y *Últimas faíscas de Setembro*, recreación del mito de Medea y Jasón.

---

\* helena.maquieira@uam.es

\*\* eugenia.rodriguez@uam.es

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el Proyecto UAM-Santander sobre “Los mitos clásicos en el teatro iberoamericano contemporáneo” (2011-2012).

## 2. FEDRA, LIBRETO PARA ÓPERA (1982)

### 2.1. ACCIÓN, ESPACIO Y TIEMPO

El mito de Fedra e Hipólito ha interesado especialmente a Lourenzo, como demuestra el hecho de que le haya dedicado cuatro obras dramáticas.<sup>2</sup> El libreto para ópera *Fedra* se publicó en 1982 y, como indica el propio Lourenzo (1982: 2), se basa en la tragedia de Séneca. En este trabajo, se tratará el libreto como una pequeña obra teatral porque la ópera no llegó a representarse.<sup>3</sup>

La *Fedra* de Lourenzo es un magnífico libreto de ópera estructurado en dos partes. Está escrito en verso, libre en general, aunque con rima en las intervenciones corales propiamente dichas. Contiene abundantes didascalias, que dan cuenta de la localización de los personajes, cambios de escenario, entradas y salidas de escena, oscuros, música, rasgos físicos o psíquicos de los protagonistas, gestos y acciones.

La primera parte consta de tres escenas, definidas por las salidas de los personajes. En las primeras, Fedra airea su amor por el hijastro; Aia, la nodriza, intenta contenerla y disuadirla, pero finalmente se pliega a sus deseos y va al monte en busca de Ipólito para hablarle del amor de su madrastra. En la tercera, Fedra llega al monte y, adelantándose a los circunloquios de Aia, confiesa ella misma su amor al joven, quien huye tras herir en el forcejeo a Fedra. La espada ensangrentada dará pie al engaño de las mujeres ante Teséu.

La segunda parte consta de dos escenas. En la primera, el coro acompaña la entrada de un desconcertado Teséu. Ante las evasivas de Aia, Fedra, irrumpiendo en escena, cuenta a su esposo la falsa violación. Este maldice al hijo, provocando el desbordamiento del mar. En la segunda escena, Fedra, rodeada por un coro acusador, contempla la lucha de Ipólito por contener a los caballos encabritados. Solo desea morir con su amado. Sin mensajero ni dioses que aclaren los hechos, Teséu recibe en un saco que le acerca el coro los restos de Ipólito, al tiempo que oye la confesión de su mujer. La amenaza de muerte, pero ella se adelanta suicidándose. Finalmente, el propio Teséu se da muerte ante la bendición del coro.

La acción se sitúa en un espacio indefinido (fuera, dentro de la casa y en monte abierto), si bien la breve descripción del monte en boca del Coro hace pensar en un paisaje galaico, cerca del embravecido atlántico<sup>4</sup> (1 y 2):

(1) *Silêncio de morte / garda a selva inteira, / cando Aia, furtiva, / sen medo da brétema, / colle pola encosta / que á montaña leva* (p.6).

(2) *(Levanta-se unha moura treboada. O vento zoa, o mar encrespa-se, caen lóstregos e os tronos retumban no ar)* (p. 13).

<sup>2</sup> *Romería ás covas do demo*, estrenada en 1969 y publicada 1975, ha sido estudiada por Maquieira 2013. *Ipólito* se estrenó en 1973; no se trata, ni mucho menos, de una mera traducción del original griego, según comenta A. Pociña (2012: 410-12). A ellas se añade *Despois do temporal*, compuesta en 2007 y publicada en 2009 con *Medea dos fuxidos e outras pezas*; para más detalles sobre ella, véase A. Pociña (op. cit.: 416-17).

<sup>3</sup> Según indica A. Pociña (2008:414), la obra está inconclusa porque, al no componerse la música ni montarse la ópera, el texto quedó sin la revisión y adaptaciones para su puesta en escena.

<sup>4</sup> La localización galaica no es tan evidente como en *Romería ás covas do demo*, cuya acción se sitúa en Valadouro, cuna del propio Lourenzo.

No hay indicación temporal ni estacional, si bien la acción transcurre en un breve lapso de tiempo, desde la decisión de Aia de buscar a Ipólito hasta la muerte de este. El tiempo preciso para bajar del monte y enfrentarse con el recién llegado Teséu.<sup>5</sup>

## 2.2. ELEMENTOS PROPIOS DEL AUTOR

En *Romería as covas do demo* era evidente el interés del autor por configurar un teatro nacional ante su atraso tras la guerra civil.<sup>6</sup> En *Fedra* también hay datos que apuntan a una galleguización del mito. Respecto a la localización espacial en un ambiente atlántico, acabamos de hablar. Respecto a las alusiones a otros elementos, baste la metáfora de Aia para indicar a Fedra que debe desterrar su amor por Ipólito (3): (A.) *Esposa de Teséu, esa muiñeira non é para ti a bailares!* (p. 4).

Pero tal vez, lo esencial son las frecuentes referencias a la extranjería de la protagonista, que iremos viendo a lo largo del comentario. La extranjería condiciona al personaje de Fedra, que se encuentra sola, extraña, abandonada, Otra en un mundo que le es ajeno. No se puede dejar de poner en relación esta referencia con la emigración que en los años 80 del siglo pasado aún sufría el pueblo gallego.

## 3. EL SEGUIMIENTO DE LA OBRA DE SÉNECA

En el libreto, se produce una condensación de la obra de Séneca. De los 1280 versos de la tragedia senequiana pasamos a 487 (a veces muy breves, de una o dos palabras tan solo) en la obra de Lourenzo.

### 3.1. ACTOS I-II DE SÉNECA. ESCENAS 1ª-2ª, PARTE I DE LOURENZO

El acto I de la *Fedra* de Séneca consta de 359 versos. Comienza con una larga invocación de Hipólito.<sup>7</sup> La primera escena senequiana desarrolla una conversación entre Fedra y la nodriza (conocedora omnisciente de la situación), en la que Fedra expone su extranjería y el desamor por Teseo; el motivo de la ausencia del marido, que ha seguido a Piritoo hasta los infiernos; y los amores ilícitos de su madre y el malogrado de su hermana, que pesan sobre ella como un *fatum*.<sup>8</sup> La nodriza la anima a abandonar sus pensamientos, distinguiendo entre el *fatum* de Pasífae y la amoralidad de Fedra; considera los argumentos del ama una burda justificación, y plantea que los *amores raros* solo anidan entre los poderosos (204-15).

<sup>5</sup> En *Romería*, la localización temporal na noite do San Xoan, aportaba también el tinte gallego que el autor pretendía en la búsqueda de un teatro nacional.

<sup>6</sup> En *Romería*, Lourenzo se hacía eco de tendencias vanguardistas, como la de presentar el mito como una farsa cómico-trágica y a los personajes como guiñoles que actúan en un retablo. Aparte de hacer galaicos el tiempo y el espacio, galleguizó el mito gracias a la introducción del personaje de Rañolas, absolutamente ajeno a él, y la inclusión de dichos y refranes del mundo gallego.

<sup>7</sup> Se corresponde, con mayor extensión, con Eur. *Hip.*, 73-87.

<sup>8</sup> Sobre el papel del *fatum* en Séneca, véase C. Criado (2011:251-75).

La nodriza es consciente de que Teseo volverá y castigará la falta a su honor; además, tiene la convicción de que Hipólito nunca consentirá el adulterio. Como último argumento para disuadir al ama, acude al respeto a su propia vejez. Fedra propone el suicidio como única solución y vence así la resistencia de la nodriza, que la prefiere viva aunque deshonrada. Como final del acto I, el coro, desconocedor del mal de Fedra, irrumpe en escena con un canto a Amor, remedo del primer *estásimo* de Eurípides (525-64), sin llegar a su nivel de excelencia.

En la primera escena del acto II de Séneca (360-406), la nodriza presenta el estado de Fedra: sin dormir ni comer, sin interés por su aspecto. Esta, en el interior, rechaza las vestiduras que las criadas le acercan y quiere vestirse de cazadora.<sup>9</sup>

El acto I y la primera escena del II de Séneca se reducen a las dos primeras escenas de la primera parte del libreto de Lourenzo, 406 versos pasan a 91 (más 41 de transición en boca del coro). En escena, se encuentran Fedra y un coro enterado del pesar de su reina. Fedra no dialoga con el coro, ambos actúan en paralelo, sin responderse, aunque oyéndose, pues sus intervenciones se encadenan de una manera muy bella. Hablan ambos de la falta de amor, de la ausencia de Teséu (4): *Él voltará da guerra / e contará orgulloso as suas xeiras* (p. 3), y de la extranjería de Fedra (5):

(4) (E) *vella terra dos meus país; (...) da sua boca, eternamente forasteira; (...) e chorarei / bágoas enxoitas cada día / desta miña emigración (...)* Coro: *como ela é forasteira para él* (p. 3).

Aia irrumpe en esta comunión sin diálogo entre Fedra y el Coro para imponer su veto, acudiendo a una formulación pareja a la de Séneca, con la que Lourenzo expresa su propia ideología socialista (6): (A.) *Así lle vai ao mundo. Hai que ser rico / para ousar o proibido e proibir o verdadeiro* (p. 4).

En la escena segunda, Aia y Fedra se retiran al interior de la casa, mientras el Coro, como eco, sigue insistiendo en el deseo de Fedra. En el interior, ambas continúan una conversación entrecortada, en la que Aia argumenta brevemente con la misoginia de Ipólito, mientras que Fedra solo destaca su parte positiva (no lo tendrá que compartir con otras). La transición es muy rápida, porque Aia se pliega sin resistencia a la petición de ayuda de Fedra; decide ir ella misma en busca de Ipólito en vez de que lo haga Fedra, que lo había propuesto con una expresión polisémica (7): (F) *Talvez o meu destino está no monte!* (p. 5)

En una transición de 41 versos, el Coro, a la vez que acompaña el avance y el propósito de Aia, entona su propio canto a Amor.<sup>10</sup>

Respecto al seguimiento que Lourenzo hace de Séneca, nuestra pregunta es triple: ¿qué elementos presenta Lourenzo?, ¿cuáles potencia?, ¿de cuáles prescinde?

Como en el mito y en sendas tragedias de Eurípides y Séneca, Lourenzo ofrece como marco general el amor transgresor de las normas, la oposición convencional de la nodriza y la negativa de Fedra a contenerlo. El marco se completa con la aceptación de la situación por parte de la nodriza con tal de no perder a Fedra.

<sup>9</sup> En clara referencia al gusto de Hipólito por el bosque y la caza, heredado de su madre la amazona.

<sup>10</sup> Recoge más el *estásimo* primero de Eurípides (525-64) que la *párodo* de Séneca (275-357).

De una forma más específica y buscada, Lourenzo potencia la eterna filomaquia de Teséu (4), en clara crítica a una guerra civil aún demasiado próxima, y la extranjería de Fedra (5), motivo esencial en el espíritu galaico, pueblo eternamente forastero. Además, utiliza la máxima sobre ricos y pobres del poeta latino con intención de verdadera crítica social (6). Con estos tres elementos, Lourenzo actualiza el mito.

Despoja, sin embargo, su obra de toda referencia a la saga cretense y sus amores desdichados, así como a un *fatum* en el que no cree.

### 3.2. ACTO II DE SÉNECA. ESCENA 3ª, PARTE I DE LOURENZO

Las escenas segunda y tercera del acto II de Séneca se extienden desde 406 a 735. La primera, desarrollada entre la nodriza e Hipólito, constituye un verdadero *agón*, en el que la nodriza intenta convencer al joven de deponer su actitud vital y disfrutar de la juventud, en tanto que Hipólito defiende su forma de vida, basada en la libertad, el gusto por la naturaleza, el propósito de evitar las desgracias que otros han provocado y, sobre todo, su rechazo a las mujeres.

En el comienzo de la tercera escena, entra Fedra en acción, decidida a confesar ella misma su amor al hijastro. Corrige a Hipólito (8) y comienza su confesión con el recuerdo de su amor hacia el Teseo joven, reflejado ahora en su hijo (9):

(8) (F.) *Arrogante es el nombre de madre y demasiado fuerte; a mis sentimientos les cuadra mejor un nombre más humilde, llámame hermana, Hipólito, o llámame sirvienta; sirvienta mejor. Estoy dispuesta a soportar todo tipo de esclavitud (609-12).*

(9) (F.) *Estoy enamorada del rostro de Teseo, aquel de antes, el que tenía hace tiempo, de muchacho, cuando apuntando la barba le sombreaba las puras mejillas y conoció la casa sin salidas del monstruo de Cnosos y fue recogiendo el largo hilo a través del intrincado camino ¡Cómo resplandecía entonces! Prendían sus cabellos las cintas rituales y un rosado pudor teñía su tierno rostro; había músculos fuertes en sus tiernos brazos. Era el rostro de tu Febe o de mi Febo; mejor aún, el tuyo... (646-56).*

La reacción de Hipólito es inmediata. En su enfado, intenta incluso matar a Fedra. No lo hace, sino que sale huyendo. La nodriza, que ha contemplado la escena sin intervenir, trama entonces el plan salvador. El coro cierra el acto cantando a Hipólito y comentando el engaño que van a perpetrar las mujeres.

En Lourenzo, todo el acto –salvo la escena primera– se reduce a la segunda escena de la primera parte. Se desarrolla en el monte, entre Ipólito y Aia (con retirada del Coro); posteriormente, entra Fedra. Los 431 del original se reducen a 181 versos cortos. Aia es directa en sus preguntas y el joven contundente en sus respuestas (10): “(10) (A.) *Con quen dormes?...a quen amas?/(I.) Durmo coa noite, /deito-me co ar e amo o vento libre*” (p. 6)

Mientras que Aia desaprueba esa forma de vida, Ipólito la defiende, incidiendo solo en dos puntos de los presentados por Séneca: la libertad y el interés por evitar las grandes desgracias humanas (11):

(11) (I.) *Aqui non son escravo de ningún, no temo nada. /..Son señor / e inocente baixo o céu aberto. (...) (I.) Entre os homes / e a terra houbo un pacto, e os homes traicionaron-no / Inventaron as armas, e o forte dominou / e suplantou o ferro as leis da natureza. / O irmán matou ao irmán, o fillo ao pai, / a muller ao marido e mesmo ao fillo que criara (p. 7).*

Se produce la entrada de Fedra, con palabras muy similares a las del original latino (12): (F.) *Madre? Chamas-me madre? Non irmá. / Cháma-me irmá. Ou escrava. Mellor escrava. Son a tua escrava* (p. 8).

En Lourenzo, es Ipólito quien augura la eterna vuelta del padre (13): (I.) *Non temas, ha voltar. Él sempre volta. / E reinará como nos vellos dias* (p. 8). Fedra, por su parte, confiesa su amor con añoranza, como en Séneca, del Teseo joven (14):

(14) (F.) *Amo, sí, / aquel rosto primeiro de rapaz / ainda sen barba, cando / levaba cintas nos cabelos e o pudor / acendía a su face. Cando era / coma ti, que el está todo en ti... Amo a Téséu en ti, / amo-te a ti, / e postro-me diante de ti, / meu novo rei que me cambiaste!* (p. 9).

Ante la reacción brusca de Ipólito, Fedra intenta morir a sus manos. En el forcejeo, Ipólito la hiere. El joven huye y Fedra intenta darse muerte, pero Aia retira la espada y urde el engaño. Se escucha a lo lejos el ruido de caballos que antecede la entrada de Teséu. Aia pregunta a Fedra. Esta se debate entre dudas que hacen de ella un personaje más similar a la Medea de Eurípides (1040-52) que a la Fedra de ambas obras clásicas (15): (F.) *Cala. Non cales. Di certo. / Di verdade. Di mentira. / Non ouses. Ousa. Está perto?... Non! Sí! Vai logo! Non vaias!* (p. 11).

Como en el mito y en sendas obras clásicas, Lourenzo reproduce las fuertes convicciones de Hipólito, que le llevan a rechazar la propuesta. Como en Séneca, presenta a una Fedra que confiesa su amor al hijastro pasando por encima de Aia, y que desea morir tras el rechazo del joven. También en la obra del gallego ambas mujeres urden el engaño, si bien la Fedra de Lourenzo con muchas más dudas. Además, desde un punto de vista político, Lourenzo potencia la crítica a los males de la guerra (tan próxima en sus secuelas aún la española) (11), y la referencia a un padre dictador, que volverá eternamente (13). Con estos elementos, el autor actualiza el mito en recuerdo de la guerra civil y de la dictadura franquista. Desde un punto de vista psicológico, profundiza en el eterno deseo de las Fedras por recobrar la juventud en la frescura del eterno Hipólito, aceptando incluso una nueva servidumbre: Fedra abandona la servidumbre al tirano para caer sometida a la tiranía del sexo.

De nuevo, Lourenzo silencia otras líneas del mito (Cnosos y el Minotauro). Tampoco le interesa especialmente la misoginia de Ipólito.

### 3.3. ACTO III DE SÉNECA. ESCENA 1ª, PARTE II DE LOURENZO

El III acto senequiano es muy breve (835-990). Tras preguntar por la causa de los gemidos que se oyen en el interior, Teseo entra en palacio y, ante el espectáculo que se le ofrece, intenta convencer a Fedra de soltar la espada. Fedra cuenta la falsa violación de Hipólito y muestra la espada acusadora. Teseo estalla en ira contra el hijo, lo condena *in absentia* a un exilio eterno y lanza las maldiciones que le concediera otrora su padre Neptuno. Concluye el acto el coro con un canto a la Naturaleza y a la Fortuna, y el anuncio de la entrada del mensajero.

Los 155 versos de este acto, se reducen a 76 en la primera escena de la segunda parte del libreto. El coro acompaña la entrada de Teséu, desconcertado ante el triste recibimiento. Fedra entra en escena y, tras un parlamento incomprensible para Teséu,

lanza la falsa confesión, que provoca la maldición de Teséu. Este entra en casa, mientras Aia huye y el coro moralizador, rodeando a Fedra, exclama (16): (Coro) *Escoita, Fedra, a ruda maldición, / e trema, que tamén é para ti* (p. 13).

#### 3.4. ACTOS IV Y V DE SÉNECA. ESCENA 2ª, PARTE II DE LOURENZO

En el acto IV de Séneca (991-1156), el mensajero relata, de forma profusa, la muerte de Hipólito y su despedazamiento. De nuevo, el coro cierra el acto con un canto a la Fortuna, que se ensaña con los que más tienen. Los gritos de Fedra en el interior de palacio, hacen presagiar al coro un terrible desenlace.

En el V (1157-1280), Teseo y Fedra se enfrentan ante la mirada del Coro y los restos mortales de Hipólito. Espada en mano, Fedra se dirige a Hipólito deseando resucitarlo o morir con él (17): (F) *No fue lícito unir nuestras almas, pero sí que es lícito dejar unidos nuestros destinos* (1183). Ante la palabra, la actitud y, finalmente, el suicidio de Fedra, Teseo desea su propia muerte, pero no la acomete. El Coro, silencioso hasta el momento, lo anima a cumplir con las honras fúnebres del hijo, lo que hace entre lágrimas, mientras maldice a Fedra.

Ambos actos senequianos, 289 versos, se reducen a 89 en la segunda escena de la segunda parte en el libreto de Lourenzo. Frente a la clásica, la Fedra de Lourenzo permanece en escena deseando morir con el amado o aconsejándole en la distancia las últimas maniobras que lo puedan salvar, mientras el coro actúa como narrador-mensajero de la situación en vivo, reduciendo así la prolija información del mensajero de Séneca (991-1114) (18):

(18) (Coro) *Xa o tempo variou, xuntan-se as nubens / parindo unha rebelde treboada. / Xa o mar agancha bravo polas penas, / roncando, penetrando, desfacendo! / Non pode ter Ipólito da grea!...É tarde, as suas rendas xa cederon / e as ondas envolveron-no, e os cans / reparten os seus membros pola area... asi acabou Ipólito, o inculpado!* (p. 13).

Siguiendo los pasos de Séneca, la Fedra de Lourenzo lanza la maldición contra sí misma. En su delirio, se arroja sobre el saco que contiene los restos de Ipólito y se da muerte, deseando la unión definitiva con el amado con palabras similares a las de Séneca (19): (F) *Ipólito querido, non puidemos / xuntar os nosos corpos, mais os nosos / destinos pairan xuntos para sempre!*

Frente al clásico, el Teséu de Lourenzo se suicida, tras pedir fuerza a sus antepasados, con la sola plegaria del coro como eco (20): (Coro) *Axudai-lle!... / Dai-lle forzas!... Axudai-lle!...Acollei-no / nos vosos eidos eternals, onde as verbas / non martirizan!... E dai-lle paz... E dai-lles paz!* (p. 16).

En común con las obras clásicas, Lourenzo ofrece la locura de Fedra y su suicidio, la ira de Teseo y su arrepentimiento por la muerte del hijo... Pero, sobre todo, potencia el sentimiento de Fedra. Fedra en Lourenzo no es madre, es solo mujer, y su sentimiento como mujer es superior al de madre o padre. También potencia, en boca de una Fedra que no admite ser juzgada por nadie desde la eternidad del mito, el desprecio por los que eternamente se oponen al amor que se sale de la norma (21): "(21) (F) *O seu alcume non é novo / para min. Veño escoitanto / esa tocata desde o berce. / Non te culpo, Teséu, das tuas verbas. / Entendo o teu furor, mais non admito / ser por ti inmollada*" (p. 15).

#### 4. INTENCIÓN, MENSAJE Y ELEMENTOS PROPIOS DEL AUTOR

No debemos tratar la recurrencia a lo clásico en Lourenzo sin tener en cuenta el resto de su obra y otras constantes de su teatro. El mismo autor (Rodríguez 2006: 197-214) indica que su propósito al recurrir a lo clásico es doble: evitar la censura franquista en la etapa de la dictadura y acudir a los universales que proporciona el mito para lanzar mensajes igualmente universales.

Los mensajes de *Fedra* son dos, uno político-social y otro filosófico-personal. Desde el punto de vista político-social, hay en el libreto un rechazo contra la guerra y la dictadura, y una loa de la libertad; también se reivindica la transgresión de las normas y se hace una cierta crítica de clases. Desde el punto de vista de lo personal, en el libreto se potencia a la Fedra-mujer frente a otras facetas del personaje (la condición de potencial madre solo se menciona cuando se acusa a Ipólito de violación); frente a otros posibles rasgos del personaje, Lourenzo actualiza solo el irrefrenable deseo de la mujer madura por resucitar la juventud perdida.

#### 5. ÚLTIMAS FAÍSCAS DE SETEMBRO (1999)

##### 5.1. ACCIÓN, ESPACIO Y TIEMPO

La obra cuenta la llegada a Corinto de una turista llamada Medea que va a pasar unos días de descanso en el balneario de la ciudad. El mozo encargado de llevarle las maletas, de nombre Odiseas, será el que le descubra la historia de una Medea que vivió en los tiempos de los antepasados, introduciendo en la acción a la heroína del mito. El detective del balneario, Jasón, disfrazado de Jasón, va a su habitación para investigar el robo de unas tablillas muy antiguas, escritas en griego, que contenían la historia trágica de una tal Medea. Entre la turista y el detective, que está casado con Creúsa, la hija de Creonte, un armador director del balneario, surge una atracción irresistible que acarreará la desgracia. Creúsa muere al caer al vacío en unas antiguas ruinas, tal vez arrojada por Medea. Esta, embarazada de Jasón, se provoca un aborto, tras intentar, sin éxito, convencer a su amante para marcharse juntos en la nave Argos, pero Jasón prefiere quedarse en Corinto, convertido ahora en dueño del balneario. Mientras Medea marcha hacia el puerto dejando un reguero de sangre, él aguarda la llegada al hotel de una nueva turista que, casualmente también se llama Medea.

Este es, en síntesis, el argumento de la obra, cuya acción se divide en dos actos. Los personajes que actúan son, nominalmente, cuatro: el mozo del hotel, llamado Odiseas, Medea, el Director del balneario, de nombre Creonte, y el detective Jasón, yerno del anterior. Y es precisamente en los personajes en donde radica la primera originalidad de Lourenzo, porque se produce el desdoblamiento de la pareja protagonista que actúa también en un doble espacio y en un doble o, incluso, triple tiempo. La Medea moderna, esa turista que llega para descansar en el balneario de Corinto se desdobra y se superpone a la Medea mítica que llega de la Cólquide a Corinto como esposa de Jasón. También este último se desdobra en el detective moderno que se disfraza del antiguo Jasón para entretenimiento del personal alojado en el hotel y que adquiere su personalidad mítica en la relación con Medea.

Desdoblamiento de personajes pero también de tiempo y espacio. El pasado y el presente se superponen en un balneario moderno, en una ciudad del Mediterráneo, Corinto, que conserva las huellas visibles de su historia en las ruinas del antiguo palacio, en la réplica en madera de la nave Argos colocada en el vestíbulo del hotel, y en el contenido de unas tablillas escritas en griego que dan cuenta de los actos criminales de una Medea que hace mucho tiempo llegó a la ciudad con un tal Jasón.

Este procedimiento, similar al del *manuscrito reencontrado*, tan socorrido en las novelas históricas para dotar de prestigio y verosimilitud a la narración y, a la vez, situar la acción en un pasado remoto, se reproduce aquí con el mismo fin. Por medio de las tablillas, el espectador asiste al conocimiento de la Medea mítica, ya que han sido escritas por ella misma a modo de diario, al tiempo que las ruinas remiten al pasado legendario.

En suma, la doble dimensión del espacio y del tiempo, así como el desdoblamiento de los personajes, consigue situar una historia actual de amor y pasión en una dimensión pretérita totalmente distinta, la mítica y al revés; el tiempo del mito se actualiza en la acción presente.

Este juego temporal y la actualización dramática se observa también en otros detalles como por ejemplo en el personaje de Creonte que, a diferencia del rey mítico de Corinto, el autor convierte en un armador acaudalado dueño del balneario.

La obra termina, como ya dijimos, con la esperada llegada de otra turista de nombre Medea, con lo que el futuro aparece también como horizonte temporal y es previsible que con idéntica carga trágica.

Asimismo, es importante señalar el periodo de tiempo en el que transcurre la acción de esta Medea moderna. El autor lo indica claramente en la presentación: todo sucede entre septiembre y diciembre; la decadencia del otoño da paso al invierno, estación en la que todo se agosta y muere; al igual que el ciclo de la vida, el amor entre Jasón y Medea comienza cuando ya casi declina la vida en paralelo a la naturaleza.

Por último, un breve comentario sobre el escenario geográfico en el que se sitúa la acción. A diferencia de otras obras<sup>11</sup> en las que el paisaje y la localización son completamente galaicos, en esta, por el contrario, el balneario se sitúa en Corinto, en una ciudad mediterránea que puede ser de hoy y de ayer, sin ningún rasgo localista, como si con ello se quisiera subrayar la universalidad del tema representado.

## 5.2. COMPARACIÓN CON LA OBRA DE EURÍPIDES

El autor clásico que sirve de modelo a la Medea de Lourenzo es Eurípides, como en tantas otras piezas del autor gallego, si bien presenta con aquél también bastantes diferencias, como es esperable en el planteamiento de una moderna Medea. Estas discrepancias se refieren, sobre todo, a la estructura de la obra más que a los protagonistas de la acción. A ello vamos a dedicar las siguientes líneas.

---

<sup>11</sup> Cf. MAQUIEIRA, 2013.

Ante todo, la obra clásica y la del gallego tienen una situación de partida y un desarrollo bien distintos, como ya señalamos al referir sus líneas argumentales.

Como es bien sabido, en Eurípides la infidelidad es de Jasón hacia Medea, con la que está casado y tiene dos hijos; al romper los votos matrimoniales para casarse con Creúsa, la hija del rey de Corinto, y conseguir así estatus y un trono, es objeto de una venganza atroz por parte de Medea, que se siente abandonada y ultrajada después de haberle ayudado en su empresa imposible de conseguir el vellocino. La tragedia clásica es una obra, entre otras lecturas, de venganza.

En Manuel Lourenzo, Medea y Jasón acaban de conocerse, y este le es infiel a Creúsa, con la que está casado y con la que no puede tener hijos. Jasón es así, en una primera aproximación, un simple adúltero. Diferencia de planteamiento que conlleva, por ejemplo, la ausencia de los agones clásicos entre los dos protagonistas.

Sin embargo, existen en la obra del gallego semejanzas notables referidas a la caracterización de los personajes y sus motivaciones. Veamos algunas.

En cuanto a Medea, en ambas obras se señala repetidamente la extranjería del personaje, pero su procedencia y origen son diferentes. La Medea mítica viene de lejos, de la Cólquide, país ajeno a la civilización griega, y es por tanto una bárbara sin civilizar. Ella misma resalta su extranjería cuando se dirige a las mujeres de Corinto en el famoso parlamento de Eurípides (22): (M.) *yo, en cambio, abandonada, apátrida* (260). Su condición de no civilizada se la recuerda cruelmente Jasón al recriminarle que no acceda de buen grado a su matrimonio con Creúsa; si ella le hizo algunos favores, fueron mayores los suyos al poder tener acceso a la civilización (533-35).

La Medea moderna también viene de fuera y llega a un lugar nuevo, el balneario de Corinto; la extranjería la señala magistralmente el autor al convertirla en una turista, que no conoce ni la lengua ni las costumbres del país (no puede leer las tablillas, ni conoce las antiguas ruinas, ni las rutinas del hotel). Su barbarie se pone de manifiesto al final, cuando ella se va y aparece otra Medea que en palabras del mozo (22): (M.) *Tentaremos que sexa unha muller civilizada* (Acto II, p. 57).

Como señalamos al principio de la exposición, al unir mito y actualidad desdoblado la figura de Medea, también la antigua aparece presentada por el mozo con los mismos rasgos de Eurípides (23): “(23) *Houbera unha Medea en Corinto, no tempo dos devanceiros. Disque era unha estranxeira, unha muller perversa.*” (Acto I, p. 19).

Extranjería y barbarie van unidas en Eurípides y en Lourenzo. La identificación del Otro, del extranjero con la no civilización es una postura que, muchas veces por desconocimiento, ha sobrevivido hasta el día de hoy.

Otro aspecto coincidente en los dos autores es la condición femenina; la mujer está sometida al varón, tal como nos dice la protagonista en la obra clásica en el conocido parlamento ante las mujeres de Corinto (231-33).

En *Últimas faíscas de setembro*, el autor expresa parecida idea poniéndola en boca de la Medea antigua en el texto conservado en las tablillas. También aquí la propia Medea pone de relieve la sumisión de la hembra al varón (24): “(24) (M.) *A multitude espera na ribeira a sumisión da femia ao amante célebre, a miña entrega como puta de Jasón.*” (Acto I, p. 31)

A pesar de estas similitudes, lo que llama más la atención es la coincidencia absoluta en los motivos de las tres Medeas que aparecen y que se superponen: la de Eurípides, la antigua de las tablillas del balneario, y la moderna turista que llega a él para pasar unos días de descanso. A las tres les mueve el amor hacia Jasón.

Hay que señalar, sin embargo, un rasgo diferencial importante entre la heroína mítica y esta Medea moderna: mientras en Eurípides es presentada como sabia-maga, en Lourenzo pierde por completo este rasgo y es solo una mujer enamorada que provoca pasiones en todos los hombres que con ella se relacionan; su seña de identidad es ser mujer.

En cuanto a Jasón, es al principio en la obra del gallego un hombre infeliz, apartado de su oficio de navegante, falto de amor y que no puede tener hijos con su mujer; Lourenzo lo ha convertido en un gigoló, que se entretiene con las turistas que pasan por el balneario. Solo en Medea va a encontrar la pasión que le falta. A primera vista, pues, poco que ver con Eurípides.

Sin embargo, descubrimos algunas semejanzas importantes. El clásico y el moderno son la viva imagen del antihéroe. Nada que ver el personaje de Eurípides con el retratado por Píndaro o, incluso, por Apolonio de Rodas, autores en los que Jasón viene dibujado por ser un héroe arrojado y valiente que lleva a cabo las empresas más arriesgadas. En el trágico, en cambio, se produce un cambio sustantivo que mina decisivamente su heroicidad, al moverse, exclusivamente por interés: repudiando su matrimonio con Medea para casarse con la hija del rey, consigue poder y reino, que es lo único que le interesa.

Con cinismo, intenta hacer creer a Medea que lo mueve la preocupación de que sus hijos puedan alcanzar cierta legitimidad dentro de la nueva familia de Corinto y no criarse como apátridas y descendientes de una extranjera; pronto descubrimos el desapego que siente hacia ellos y que sus motivos son exclusivamente egoístas. El poder y los intereses mueven a Jasón y no las nobles causas que expone.

En la obra moderna son muy similares las motivaciones por las que actúa el detective Jasón, un hombre que se lanza a los brazos de Medea sin medir las consecuencias y sin sentir verdadero amor. Así se lo hace saber el mozo a la protagonista cuando ella aún tiene esperanzas de que Jasón siga con ella (25):

(25) (M.) *Abandone o país. Despídase do seu amante e colla o barco. El non a quere, o non lle tería feito o que lle fixo. Xasón é de Creúsa. Está amarrado a ela por impagos e hipotecas que o vencellan ao sogro para sempre. Iso vosté xa o sabía cando se namorou del.* (Acto II, p. 44).

También es patente lo que mueve a Jasón en el desenlace, cuando muertos ya Creúsa y su padre Creonte, se convierte él en el dueño absoluto del balneario. Al plantearle Medea que se marchen juntos con el hijo que lleva en su vientre, él rehúsa para no perder su estatus como propietario y director. Frente al deseo de Medea es la ambición de poder lo que condiciona sus actos.

Es importante notar que, al superponer tiempos y espacios, Lourenzo juega con dos Jasones, el mítico, todavía heroico y de personalidad arrolladora y el nuevo, convertido en un detective que se disfraza de Jasón para representar el mito ante los turistas y que ha perdido ya toda su heroicidad. En las tabillas en las que se cuenta la historia antigua, aparece con nitidez la figura de un Jasón valiente y que sale a reconquistar un trono que le fue injustamente arrebatado (Acto I, p. 31).

En el nuevo, realmente el dramaturgo gallego envilece un poco más la figura masculina de la obra que, si bien en Eurípides ya había perdido mucho de sus rasgos heroicos, no había traspasado por completo las fronteras que lo habían de convertir en un pelele, un gigoló en las páginas modernas.

Otro personaje que recuerda la tragedia clásica es el mozo, Odiseas, que cumple la función de mensajero, también como portador de las malas noticias – la muerte de

Creúsa, pero que en ocasiones recuerda al coro clásico, sobre todo en las escenas de las tablillas. En un guiño claro hacia el trasfondo clásico, el nombre remite al espectador hacia el personaje homérico y, como él, acaba sucumbiendo al deseo, no de Circe pero sí de Medea.

El rey de Corinto, Creonte, es transformado aquí, en esta nueva tragedia, en un armador, de apellido Angelopoulos, en una clara actualización del oficio e, incluso, del país de referencia, Grecia, en donde transcurre el antiguo mito pero también el nuevo. Siguiendo los pasos de Eurípides, Creonte también muere pero, curiosamente, el autor gallego no dice ni cuándo ni cómo, sino que sin solución de continuidad vemos a Jasón convertido en el dueño y nuevo director del Balneario porque su suegro ya no está.

Por último, personaje mudo, como en Eurípides, pero con un peso mayor por cuanto es ella la esposa engañada, está Creúsa, de la cual sabemos algo –que imita a Medea en todo, por ejemplo– por el relato de los demás, ya que ella no sale a escena ni una sola vez. Su muerte se produce al caer en un pozo de las ruinas del antiguo palacio y desnucarse. El autor no explica claramente si fue un accidente, pero deja la puerta más que abierta para señalar a Medea como la culpable por haberla empujado.

## 6. INTENCIÓN Y MENSAJE

A diferencia de la otra pieza teatral de Lourenzo en la que acomete también una reescritura de Medea y su mito, *Medea dos Fuxidos* (1984), en la que las referencias políticas y la crítica social a la España del franquismo era el hilo conductor, en *Últimas faíscas de Setembro*, escrita y estrenada en 1999, no existe a nuestro entender, ningún planteamiento político. La obra aborda problemas personales y psicológicos que afectan al ser humano, en este caso, a las relaciones amorosas y pasionales; o, dicho de otra forma, el planteamiento de la pieza pone en juego el deseo (Medea) frente a la ambición de poder (Jasón).

La otra idea que el autor resalta es que la Medea moderna no actúa por venganza. Mata supuestamente a Creúsa para eliminar a su rival, no para vengarse de Jasón; y, mientras en Eurípides lleva a cabo el más atroz de los crímenes matando a sus hijos para desposeer a Jasón incluso de eso, en esta otra obra, el aborto que se provoca viene inducido porque Jasón no quiere a ese hijo –él quería descendencia con Creúsa, no con ella– ni la quiere a ella. Es una pieza en la que está en juego el amor prohibido, la pasión enfermiza que conduce a la desgracia. La Medea de Lourenzo no es vengativa, sino solo una mujer enamorada.

## 7. CONCLUSIONES

Encontramos en Lourenzo dos planteamientos muy diferentes en las obras analizadas.

1. Por lo que hace a Fedra, el dramaturgo gallego es fiel al mito contado por Séneca, incluso con pasajes y palabras idénticas. No hay, pues, reescritura aunque sí una condensación total del texto senequiano para convertirlo en un libreto de ópera. Por el contrario, la Medea gallega supone una reescritura peculiar del mito. Aunque tiene como texto base la obra de Eurípides, el planteamiento y el desarrollo es

- absolutamente personal de Lourenzo, que convierte a la bárbara Medea, asesina de sus hijos, en una mujer cuya pasión cambiará su vida y la de aquellos que la rodean.
2. En las obras más antiguas –*Romería as Covas do demo*, *Fedra*, *Medea dos Fuxidos*, todas ellas anteriores a 1990– hay un interés político-social; frente a él, en las más recientes se destaca los aspectos psicológicos de las mujeres, insertándolos en un marco más universal. A ello obedece la galleguización del espacio y del tiempo en el primer grupo de piezas, en las que los personajes actúan en un escenario geográfico galaico, mientras que en el segundo grupo el espacio es cualquier ciudad, cualquier paisaje, comunicando esa universalidad en la que los protagonistas del mito se mueven antes y ahora para plantear también temas universales.
  3. Del mito el autor entresaca los aspectos que le interesa destacar y que constituyen universales de la conducta humana. Tanto en *Fedra* como en *Medea* potencia, en primer lugar, el papel de mujer antes que el de madre y, en segundo lugar, la extranjería, aunque abordada de manera distinta en una y otra obra. En su *Fedra*, con localización galaica como dijimos, el fenómeno se relaciona directamente con la emigración gallega, mientras que en su *Medea* la extranjería se plantea en un nivel más universal, aunque el rechazo al Otro, al diferente, vaya siempre emparejado al concepto de extranjero.
  4. Se observa la presencia en ambas obras de la cuestión de género. En ambas, aparece el sometimiento de la mujer por el varón y el rechazo femenino a esta situación. También en esto, difieren en el planteamiento la *Fedra* y la *Medea* del gallego. Mientras que en el caso de la primera, la sumisión a Teséu puede tener una lectura político-social, en *Medea* (y en *Fedra* respecto a Ipólito) es un sometimiento exclusivamente personal, provocado por la pasión amorosa.
  5. Obviando cuestiones de detalle, ambas piezas tratan las consecuencias de amores fuera de la norma, hasta tal punto que podríamos afirmar que el núcleo temático es la relación amorosa y no la venganza en *Medea*; en el caso de *Fedra*, se trata de la persecución de la pasión ligada a la juventud. No hay, en todo caso, demonización de estos amores por parte del autor.



#### ABSTRACT

The present work aims to analyze two theatre plays from contemporary Galician author Manuel Lourenzo, *Fedra* and *Últimas faíscas de Setembro*. Both of them are focused on the mythical figures of Phaedra and Medea, although from a different perspective. When dealing with Phaedra, Lourenzo makes a highly respectful reinterpretation of the myth and play of Seneca. In the case of Medea, the author updates the myth with thoroughgoing changes.

#### KEYWORDS

Lourenzo, Galician theater, Phaedra, Medea, Recycling Myth

## REFERENCIAS

- CRIADO, C. Teologías y teodiceas épicas. Estacio y la perspectiva ovidiana. *Emerita*, Madrid, LXXIX, 2, 2011, p. 251-75.
- ESQUILO, SÓFOCLES, EURÍPIDES. *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2004.
- FERNÁNDEZ DELGADO, J. A. La tradición griega en el teatro gallego. *EClás*, Madrid, 109, 1996, p. 59-89.
- LOURENZO, M. *Romería ás covas do demo*. Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1975.
- LOURENZO, M. *Fedra*, Cadernos da escola dramática galega n. 28, julio, 1982.
- LOURENZO, M. *Últimas faíscas de setembro*. A Coruña, Deputación Provincial, 2000.
- MACÍA, L. M. Fedra e Hipólito, E. Fernández de Mier y F. Piñero. *Amores míticos*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1999, p. 261-80.
- MAQUIEIRA, H. Fedra e Hipólito en el teatro de Manuel Lourenzo, L. M. Pino y G. Santana. *Homenaje a J. A. López Férez*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2013, p. 511-18.
- POCIÑA, A. y LÓPEZ, A. El tema de Fedra en el teatro gallego de Manuel Lourenzo, A. Pociña y A. López. Fedras de ayer y hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico, Granada, Universidad de Granada, 2008, 525-44.
- POCIÑA, A. *Otras Medeas*. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea, Granada, Universidad de Granada, 2007.
- POCIÑA, A. Una sorprendente pasión por el tema de Fedra e Hipólito: sus cuatro reescrituras por Manuel Lourenzo. De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura, Coimbra, Universidade de Coimbra, 407-18, en prensa.
- RAGUÉ, M<sup>a</sup> J. Raíces e memoria do mito no teatro de Manuel Lourenzo, R. Pascual. *Palabra e acción*. *A obra de Manuel Lourenzo no sistema teatral galego*, Tris-Tram, Lugo, 2006, p. 93-103.
- RODRÍGUEZ, P. 'Evocación e invocación'. Conversa con Manuel Lourenzo, R. Pascual. *Palabra e acción*. *A obra de Manuel Lourenzo no sistema teatral galego*, Tris-Tram, Lugo, 2006, p. 197-214.
- SÉNECA. *Tragedias II*, Madrid, Gredos, 2006.
- TATO FONTAÍÑA, L. No labirinto de Manuel Lourenzo, R. Pascual. *Palabra e acción*. *A obra de Manuel Lourenzo no sistema teatral galego*, Tris-Tram, Lugo, 2006, p. 17-26.
- VIEITES, M. F. *Crónica do teatro galego 1992-2002*. Vigo, Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo, 2003.

Recebido em 6 de febreiro de 2014

Aprovado em 4 de maio de 2014