

LA HIJA DE DIOS O LA GRIEGA HÉCUBA. JOSÉ BERGAMÍN EN SU EXILIO MEXICANO REESCRIBE EL MITO CLÁSICO

M. Carmen Domínguez Gutiérrez*

*Ecuba trista, misera e cattiva,
poscia che vide Polissena morta,
e del suo Polidoro in su la riva
del mar si fu la dolorosa accorta,
forsennata latrò sì come cane;
tanto el dolor la fé la mente torta*
(Dante, *Inferno*: XXX, versi 16-21, 418)

La obra de Bergamín *La hija de Dios* (1944) es una reescritura de la *Hécuba* de Eurípides y de la *Hécuba triste* del humanista Fernán Pérez de Oliva, que la tradujo al español en el siglo XVI. Traspuesta a un pequeño pueblecito de Ávila al inicio de la contienda española (1936) y con un final en el que, a diferencia de la versión original, no habrá posibilidad de justicia.

La hija de Dios or the Greek Hecuba. José Bergamín in his Mexican Exile Rewrites the Classic Myth
Bergamín's play *La Hija de Dios* (1944) is a rewrite of Euripides' *Hécuba* and its Spanish translation by the humanist Fernán Pérez de Oliva in the 16th century. Transposed to a small village in the province of Ávila at the beginning of the Spanish Civil War (1936), the play, unlike the original version, ends with the note that there will be no possibility of justice.

La hija de Dios o la greca Ecuba. José Bergamín nel suo esilio messicano riscrive il mito classico
L'opera di José Bergamín, *La hija de Dios* è una riscrittura dell'*Ecuba* di Euripide e dell'*Hécuba triste* dell'umanista Fernán Pérez de Oliva, che, nel Cinquecento, tradusse il dramma allo spagnolo. È traspuesta a un piccolo paesino in provincia d'Avila all'inizio della guerra spagnola (1936) e con un finale nel quale, a differenza della versione originale, non ci sarà possibilità di giustizia.

* Università Ca' Foscari Venezia.

José Bergamín, el escritor errante

En 1939 tras la derrota republicana en la contienda española, José Bergamín viajó a México para organizar la llegada de los exiliados republicanos al país azteca. El gobierno español en el exilio le había encargado la tarea de fundar una editorial y una revista que evitasen la dispersión de los avances culturales y científicos impulsados en los años anteriores. Pero, lo que Bergamín imaginó como una etapa provisional, a la espera de que la victoria de las potencias aliadas en la segunda guerra mundial comportase la vuelta de la democracia en España, se convirtió en quince años de exilio en América Latina, de México a Montevideo, con un breve paréntesis en 1946 en Caracas. Durante sus primeros años de exilio se dedicó casi por completo a la actividad editorial que le había sido encomendada y escribió, además, tres textos dramáticos (*La hija de Dios*, *La niña guerrillera* y *Tanto tienes cuanto esperas*) y una infinidad de prólogos a las obras que se publicaron en la editorial Séneca, que dirigía¹.

Escribió *La hija de Dios* entre 1939 y 1941 (Penalva 193), pero se publicó –ilustrada por Pablo Picasso– en 1945 junto a *La niña guerrillera* en la editorial MEDEA², dirigida por Manuel Altolaguirre, poeta exiliado republicano y gran

- ¹ Bergamín es recordado o como intelectual comprometido políticamente con la segunda república española o como un agitador cultural, bien organizador de todo tipo de eventos, homenajes y congresos, bien editor al que se encomendaron la práctica totalidad de sus amigos poetas (de Federico García Lorca a César Vallejo). En cambio, su obra literaria ha quedado ensombrecida por su dimensión político intelectual. Se conocen sus aforismos y ensayos, poco su poesía –publicada en sus últimos años–, y nada su teatro. Las razones del olvido de su producción dramática son muchas y variadas: su pudor por publicar; el saqueo de su domicilio madrileño por los franquistas durante la guerra civil que acabó con una buena parte de sus obras inéditas; la dispersión de sus papeles como consecuencia de sus exilios; y sus publicaciones por entregas o en editoriales y revistas hispanoamericanas y francesas, hoy difíciles de recuperar (Dennis). Todo esto ha supuesto que su obra haya quedado en parte inédita, en parte desaparecida, hasta hace relativamente poco tiempo. A esto, además, autores como Vela o Aznar añaden la dificultad material de representar las complejas obras dramáticas de Bergamín y la ausencia de su público natural. En las últimas décadas se han hecho encomiables esfuerzos por recuperar su obra. Y en especial la revalorización de su producción dramática se debe a los estudiosos y críticos Nigel Dennis, Paola Ambrosi, Rosa María Grillo y M^a Teresa Santa María Fernández. Los primeros, sobre todo de su etapa republicana. Las segundas, más centradas en su obra durante el exilio hispanoamericano.
- ² Editorial, en palabras de Santa María Fernández, «fantasma» pues no ha encontrado traza de otra publicación (2011: 22). En 1978 la Editorial Hispamerca (Madrid) reeditó la obra, en una tirada de 1500 ejemplares facsímiles.

amigo del autor (Santa María 2011: 77)³. La obra es una reescritura de la *Hécuba* de Eurípides, obra que pertenece al ciclo tebano –aunque su circunstancia sea inmediatamente posterior a la destrucción de la ciudad– a través de la *Hécuba triste* del humanista Pérez de Oliva. Bergamín se aprovechó del mito griego – que transpone a unas coordenadas espaciotemporales distintas– para abordar un tema, el de las consecuencias nefastas de la guerra, al que era muy sensible pues las había vivido muy de cerca.

En los años veinte del siglo XX se inaugura el debate acerca de la orteguiana deshumanización del arte o su utilidad y Bergamín se decanta por el arte comprometido y pedagógico cuyo fin último sea la belleza poética. Para él, el teatro era el vehículo por excelencia para popularizar el pensamiento. El medio que permitía al hombre reflexionar sobre sí mismo y los acontecimientos que lo circundaban. El drama que escribió fue esencialmente humano, como humana había sido la tragedia griega. Los mitos griegos trataron de responder a profundas y complejas cuestiones planteadas por el ser humano con relación a su propia vida y a la de los que les rodeaban. Cuestiones centrales para cualquier artista, pero más, si cabe, para los de principios del siglo XX que vivieron dos guerras mundiales, la Gran depresión de 1929 y el ascenso de los totalitarismos.

Bergamín, además, por tomar parte activa en la contienda española por el bando democrático y legítimamente refrendado en las urnas, tuvo que abandonar su país y marchar al exilio. Por eso no sorprende que –él, como muchos otros autores dramáticos de su época, Bertold Brecht es el ejemplo por excelencia– recuperen esos conflictos pasionales o morales del eterno drama del ser humano, pero actualizándolos al público contemporáneo para que, de manera simbólica, pueda percibir la problemática social, moral o religiosa que entrañan. Hécuba, reina troyana convertida en su vejez en esclava apátrida y sin familia, para el Bergamín escritor exiliado, es el mito perfecto para denunciar el sinsentido de las guerras, el derramamiento absurdo de sangre, las penalidades de las cautivas, la insolencia y la crueldad de los vencedores, la violencia del fuerte sobre el débil y la necesidad de justicia y reparación. Su compromiso político, «el intelectual, el escritor, no tiene derecho a permanecer aislado, en su torre de marfil cuando la realidad circundante es tan dura como la vivida en España durante la guerra civil y en los años posteriores» (en Santa María 2010: 139), al que se mantuvo fiel hasta el último de sus días, se hace especialmente evidente

³ Ninguna de las dos obras se representó en México. *La hija de Dios* lo haría mucho tiempo después en los *Jeux Dramatiques* de Arras, en Francia con la compañía de Edmond Tapiz en traducción francesa de Alice Gasar (Santa María 2011: 31) y *La niña guerrillera* en 1953 en el Teatro Artigas de Montevideo (Grillo 111).

en esta obra teatral, como demuestra la introducción que escribe para la obra: «En estos años de persecución por la justicia que venimos padeciendo, dedico esta humilde transcripción trágica a los mártires de mi Patria: a sus mujeres, madres, esposas, hijas, hermanas, sacrificadas; a tan pura y piadosa sangre entrañablemente generadora del heroico pueblo español» (Bergamín 1978: s.p).

Reescrituras del mito clásico

La dimensión atemporal ejemplarizante del mito, su capacidad de responder a cuestiones vitales en cualquier momento de la historia de la humanidad invita al escritor –heredero de una rica tradición cultural– a reescribirlo, repetirlo y adaptarlo. Cuando el artista recupera el mito, dialoga con el texto anterior, el hipotexto (Bajtín 2003 y 2005), y lo reformula estableciendo con él una relación de hipertextualidad (Genette). Este vínculo supone una transformación o modificación de la que surge un nuevo sentido iluminador. Lo peculiar en *La hija de Dios* es que el diálogo de Bergamín se establece a tres bandas, pues su relación dialógica con Eurípides está mediada por Pérez de Oliva. Teodora, protagonista bergaminiana de *La hija de Dios*, no es Hécuba solo porque es una mujer de la guerra civil española de 1936 y no la reina troyana. No es Hécuba porque es una Teodora cristiana que habla un castellano medieval. Y en esta transformación ha mediado la recepción humanista renacentista que, a su vez, es deudora de la latina.

Como es sabido, Eurípides en esta tragedia relata que, tras el asedio a la ciudad, la reina Hécuba (que ha visto morir a su marido Príamo y a varios de sus hijos), su hija Políxena y el resto de las mujeres troyanas convertidas en esclavas esperan a ser conducidas a tierras griegas. Pero el *eidolon* o espectro de Aquiles ordena a sus hombres que antes de partir sacrifiquen en su honor a Políxena, degollándola sobre su tumba⁴. Al mismo tiempo, Poliméstor, rey de los Tracios, da muerte a Polidoro, el pequeño de los varones de la estirpe troyana, para quedarse con el botín que le había ofrecido Príamo a cambio de criarlo y protegerlo de los griegos. El cadáver de Polidoro arrojado al mar viaja por las aguas hasta encallar en la playa donde su madre vela los restos de su hermana. Hécuba al descubrirlo, ciega de dolor y rabia suplica a Agamenón que la ayude y le permita hablar con Poliméstor y sus hijos. Concedido el deseo, las troyanas asesinan a los jóvenes y dejan ciego al rey tracio, que

⁴ En la *Iliada* no aparece Políxena. Sí en las tragedias griegas de Eurípides (*Las troyanas* o *Hécuba*). Pero sobre todo es muy conocida en las fuentes latinas, en *Las metamorfosis* de Ovidio o en *Las Troyanas* de Séneca. Tirso de Molina escribió una obra en la que aparece el personaje de Políxena (*El Aquiles*) y también Alfonsina Storni (*Políxena y la cocinera*).

clama venganza. Hécuba convence a Agamenón de que solo se ha vengado de quien infringió crueldad, este no la castiga y ordena abandonar a Poliméstor en una isla desierta por haber violado uno de los valores griegos fundamentales: la hospitalidad. Aunque la obra concluye sin condena para Hécuba, Poliméstor le vaticina que se convertirá en perra y morirá ahogada al caer al mar durante la travesía y que Casandra, su hija, y Agamenón, de quien esta es concubina, morirán a manos de Clitemnestra.

La *Hécuba triste* de Fernán Pérez de Oliva –una de las primeras traducciones en lengua vernácula de una tragedia griega, aunque a través de la tradición latina pues hay claras evidencias de que el autor desconocía el griego (Ansino Domínguez 16)– es, en realidad, una reescritura del mito griego que se presenta «como un ejemplo perfecto de la praxis teatral culta. En una *variatio* de espíritu totalmente renacentista, Pérez de Oliva presenta una serie de variaciones que afectan a todos los niveles de la obra, al espacio teatral, dramático y escénico, así como a la fábula en sí» (Vélez-Sainz 449). Mientras la obra de Eurípides consta de un prólogo, el parodo y el *kommós* o lamento entre dos personajes, cuatro episodios con los correspondientes estásimos y el épodo (Hernández López 63-71), la de Pérez de Oliva consta de once escenas y un prólogo que describe los actos según se van produciendo en la obra, sin la aparición de Polidoro, como sí en cambio sucede con Eurípides. En cuanto a la fábula inaugura el texto con una Hécuba anterior a la guerra, una reina amada y respetada por todos que, en el ocaso de su vida, tras la guerra de Troya, se queda sin familia, sin patria y sin libertad. Y utiliza este recurso por su extremo patetismo y su intensidad dramática que le permite convertir a la anciana reina de Troya en el símbolo de la mutabilidad de la fortuna (Morenila 2) y abrir un debate ético sobre la legitimidad, la finalidad y las formas del castigo y el tormento⁵. Por eso Vélez-Sainz considera que lejos de ser una simple traducción, el trabajo de Pérez de Oliva «es, como casi toda la literatura del Renacimiento, un ejercicio de emulación de los clásicos, cuya rica materia teatral sirve de fundamento para una praxis escénica plena que complementa el objetivo no velado el siglo: la instauración del lenguaje vernáculo en la cima de la cultura» (439).

En dos, pues, podrían resumirse los objetivos principales de Pérez de Oliva en la reescritura de este mito: por una parte, demostrar la nobleza del

⁵ Debate que se inicia a raíz del descubrimiento de América y la situación de los indígenas con los trabajos de Bartolomé de las Casas y Francisco de Vitoria y que en el siglo XVIII se hará central en el derecho penal de las monarquías absolutas y que gravitará en torno al tratado de Beccaria *De los delitos y de las penas*.

castellano y su capacidad para desarrollar discursos complejos siguiendo las normas de la retórica clásica –de hecho no es casual el viaje de Polidoro a los infiernos con claras evocaciones dantescas pues comparte con el poeta italiano el deseo de dignificar las lenguas vernáculas y usa un verso del Canto XXX del *Inferno* para titular su obra–; por otra, ejemplificar con el mito las actitudes moralmente aceptables (siguiendo de esta manera los pasos del hispano Séneca). Por eso, mientras el final de Eurípides presenta a Poliméstor vaticinando a Hécuba su conversión en perra (final que coincide con la versión de Ovidio en las *Metamorfosis*), Pérez de Oliva lo omite. Tras la absolución de Agamenón –presente solo esta ocasión pues el humanista suprime la escena en que Hécuba le pide ayuda para castigar al traidor–, se cierra el telón porque «comprendió que un público cristiano no podía contemplar conmovido unas obras impregnadas de ambiente religioso ajeno. La solución fue sustituirlo por una especie de ambiente moralizante, con reflexiones de sabor cristiano diseminadas por todas sus escenas» (Ansino Domínguez 16). Así, por ejemplo, lo importante para Pérez de Oliva son las consecuencias en el ánimo de Hécuba de las muertes de sus hijos Polidoro y Políxena (la de esta, a diferencia de Eurípides que la considera inevitable por ser el destino de una joven princesa vinculada al héroe muerto, la juzga fruto del capricho y de los celos de Aquiles) y la traición de Poliméstor a Príamo, subrayada en el parlamento de Polidoro en detrimento al cambio de suerte en el campo de batalla como aparece en la versión griega.

La versión bergaminiana es la transposición de la tragedia griega a unas coordenadas espacio-temporales contemporáneas: España, un pequeño pueblo del páramo castellano en la provincia de Ávila llamado La hija de Dios (que titula la obra), al inicio de la guerra civil, en el verano de 1936. El marido y dos hijos varones de Teodora (Hécuba) han caído en la guerra y ella teme por los dos pequeños, aún vivos: Teodosia y un varón –sin nombre en la tragedia–. Ruega a Leoncio, un vecino del pueblo en buenas relaciones con los falangistas, que esconda al pequeño. El acto comienza con la irrupción de los soldados en su casa, esa misma noche, para apresar al crío. En su lugar se llevan a Teodosia, a la que fusilan en la tapia del cementerio.

Teodora, además, descubre que Leoncio la ha traicionado y ha entregado al pequeño. Se las arregla (gracias al coro de mujeres) para que se presente ante ella con sus hijos y cuando llegan a la cita, las mujeres matan a los chiquillos y a él le atraviesan los ojos y lo dejan ciego. Después, prenden fuego al pueblo. Leoncio no para de gritar clamando justicia y el capitán de las tropas falangistas, sin permitir explicación alguna, ordena a sus hombres que apresen a Teodora, le arranquen la lengua –y la arrojen como pasto a los cerdos–, aten su cuerpo a los caballos y la arrastren –viva– hasta desmem-

brarla y darle muerte (el coro adelanta que el resto de las mujeres correrá la misma suerte).

Existe una evidente correspondencia con los personajes principales: Teodora replica a la troyana Hécuba, Teodosia a su hija Políxena, Leoncio al traidor Poliméstor y el coro de troyanas se corresponde con el coro de mujeres abulenses. Y también de las situaciones: las dos protagonistas son viudas, ambas han perdido a sus maridos y a varios de sus hijos en la guerra, y ambas, en la obra, pierden a sus hijos menores como consecuencia de la violencia y el odio irrefrenables desatados contra la población civil. Además, sufren, ambas, terrores nocturnos que son premoniciones de la tragedia que se avecina. Pero también se perciben sutiles diferencias en los personajes: Leoncio en la versión castellana es responsable indirecto de la muerte de los dos menores –mientras que en la griega, Poliméstor es responsable directo de la muerte de Polidoro pero no de la de Políxena, asesinada por orden de Aquiles–; el capitán de la tragedia bergaminiana, a diferencia de Agamenón, ni siquiera escucha a Teodora y la condena a una muerte brutal y violenta que la convierte en mártir; hay un mayor protagonismo del coro de mujeres abulenses respecto al de las troyanas; y hay una presencia activa de las huestes norteafricanas de los ejércitos falangistas respecto a las tropas griegas.

El drama bergaminiano contiene todos los ingredientes de Eurípides, pero añade otros: la madre es una madre cristiana y la niña mantiene su pureza virginal según el ideal cristiano. Hay, además, un cambio formal en la estructura respecto a la obra de Eurípides que merece ser destacado: Bergamín prescinde del “argumento” –resumen de la tragedia que se recitaba antes de que esta empezase–, ausencia que también se repite en las otras dos tragedias griegas de Bergamín como señala Santa María (2011: 79). Y otro de contenido: el sacrificio de la niña Teodosia responde al intento, por desgracia inútil pues mueren ambos, de salvar a su hermano. Pero es, en realidad, el final bergaminiano lo que más se diferencia tanto de la tragedia griega como de la humanista de Pérez de Oliva, pues Hécuba a pesar de su venganza no recibe ningún castigo de Agamenón, mientras que Teodora quiere acabar con todo (y lo consigue) pero es castigada con la tortura y la muerte. Le arrancan la lengua, atan su cuerpo a un caballo, la desmiembran viva. En la guerra de Troya esta fórmula se había aplicado a Héctor, el troyano asesino de Aquiles, pero a diferencia de este, cuyo cuerpo ya era cadáver, Teodora estaba aún viva. La violencia contra Héctor es ejemplarizante, busca que todos vean lo que se hace con los que pierden. Es una violencia que pretende dominar al que mira, enviándole, gracias al cadáver torturado, un mensaje de lo que podría ocurrir si no se somete. En la violencia contra Teodora, aún viva, además de aterrorizar a quien mira,

hay un deseo irrefrenable de venganza, de infringir dolor físico, de torturar y maltratar el cuerpo del civil desobediente, que, además, es mujer. Castigo que también se extiende al resto de las mujeres del coro⁶.

El mito como fundamento literario: la errancia de los sentimientos

El dolor de ambas mujeres por la muerte de sus hijos es el hilo invisible que las une a pesar de los dos mil años que separan sus historias. Y Bergamín utiliza ese dolor para arremeter contra lo absurdo de la guerra, pero lo interesante de su propuesta es, precisamente, su estrategia: la reescritura de un mito para demostrar que las grandes preocupaciones del hombre contemporáneo son, a fin de cuentas, las mismas que han afligido a los hombres de otras épocas. El mito acomuna el dolor de todos y demuestra la errancia de los sentimientos, que superan fronteras espaciales y temporales. Además, en la escritura dramática de Bergamín será una constante la reescritura porque considera que la literatura es algo que se hereda y reelabora. Y es, precisamente, en esta particular reescritura de Hécuba, trasladada a un momento real de la historia de España que además él había vivido, donde radica su singularidad, pues encuentra una conexión entre el mito y la historia. Peculiaridad evidente en su manera de reescribir y transponer uno para contar la otra.

Al compromiso político que le lleva a hacer eso hay que añadir su capacidad para hacer de la historia artificio literario pues considera que «un pueblo se conoce a sí mismo por su teatro, o en su teatro, como un teatro se conoce por su popularidad o en su popularidad; y por eso ha podido decirse que el teatro es *la conciencia moral de un pueblo*: cuando su historia se hace teatro como cuando

⁶ Michael Foucault, en las primeras páginas de *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión* recoge una tortura parecida, en la Francia del siglo XVIII, a las narradas sobre el griego Héctor y sobre la española Teodora. Su obra gira en torno al suplicio, el castigo, la disciplina y la prisión y aunque no es un tema que se desarrollará en estas páginas es pertinente tener presente su análisis del castigo físico y de su desaparición en el siglo XIX para interrogarnos sobre su pervivencia o su renacimiento en el siglo XX europeo y en particular en el conflicto español. Es interesante la dramatización bergaminiana de esta realidad: el castigo físico que se impuso a las mujeres durante y tras la guerra civil española. Aterrorizadas, violadas, rapadas, torturadas o fusiladas por ser republicanas o por ser madres, mujeres, hermanas o hijas de uno. Por ayudar, esconder o salvar a sus hombres o simplemente porque los vencedores quisieron infringir en sus cuerpos el castigo que no pudieron imponerles a ellos. Sobre este argumento cf. Enrique González Duro. Determinante para el estudio de la figura femenina tras la guerra civil el trabajo de Aurora Morcillo Gómez que explica la alegoría del cuerpo femenino como nación: España es un cuerpo femenino malherido por un cáncer provocado por los valores republicanos que espera un “cirujano de hierro” que lo extirpe.

su teatro se hace historia» (Bergamín 1950: 34-35). El acontecimiento histórico es el fondo, el contexto de una historia particular para formar una conciencia histórica a través de la narración y la ficción literaria. Y en ese proceso, José Bergamín, además, aprovecha para usar sus fuentes bibliográficas de tal manera que formen una estirpe, una genealogía literaria cuyas raíces afondan en la cultura clásica pero que tienen un primer momento de mutación en el Renacimiento español pues, como afirma en su introducción, y se ha apuntado anteriormente, el modelo que él utiliza para narrar la *Hécuba* de Eurípides ha sido la *Hécuba triste* del humanista español Fernán Pérez de Oliva. Así en la introducción a la edición de *La hija de Dios* Bergamín justifica la transposición al páramo abulense para acomodarlo al castellano renacentista y escribe lo siguiente⁷:

He seguido, en estas escenas que actualizan por un episodio español de nuestro tiempo la tragedia HÉCUBA de Eurípides, la antigua versión castellana del maestro Fernán Pérez de Oliva. Al proyectar su HÉCUBA TRISTE sobre las lunáticas llanuras de la paramera de Ávila, situándola en un pueblecito de pastores, he querido conservar fielmente todos los pasajes del clásico texto castellano, siempre que la exacta reproducción de la acción misma me ha dejado hacerlo con adecuada veracidad. Además, porque el admirable lenguaje castellano en que está hablada esta libre versión con la que a principios del diez y seis nos españolizó o castellanizó el maestro Oliva el texto griego, recreándolo, guarda continuidad poética, pareja semejanza, con el que todavía en nuestro tiempo se sigue hablando por aquellos pueblos españoles de la vieja Castilla. He querido actualizar la HÉCUBA, al prolongar su sombra triste sobre la desolada paramera de Ávila, contemporizándola con su antigua versión castellana y siguiéndola, como digo, con fidelidad, paso a paso. Siempre que pude, al pie de la letra: cuando no, al de su espíritu. No sé si habré logrado acertar en este propósito. J.B (s.p.).

Mientras para Eurípides el drama gravita en torno a la mutabilidad de la fortuna y la traición del rey de Tracia a Príamo (pues la hospitalidad era uno de los principios inviolables para los griegos), para Bergamín lo hace, sobre todo, alrededor de la posibilidad de demostrar el punto de vista del vencido, de la desigualdad de fuerzas, de los desposeídos que, además, son, en este caso, mujeres. De hecho, Teresa Santa María Fernández ha resaltado el interés de Bergamín en los personajes femeninos durante su exilio hispanoamericano pues los protagonistas de todas sus piezas dramáticas lo fueron (2014: 251). Mujeres que, además, no son estereotipos positivos ya que la Hécuba que interesa a Bergamín «es la Hécuba enfurecida y ávida de venganza, no la envejecida reina de

⁷ A los ecos menendezpidalistas a propósito de la lengua hablada en Castilla hay que añadir que el dolor de Hécuba por sus pérdidas se hizo especialmente popular en el romancero castellano, como demuestra el tardomedieval *Romance de la reyna troyana* o *Lamento de la reina troyana* (Gamba 5).

Troya de Homero o la Hécuba de *Las Troyanas* sino la Hécuba que se sumerge conscientemente en el infierno. La que se pierde a sí misma en la venganza porque no encuentra otra salida posible a su dolor» (Santa María 2011: 78).

Conclusión

La obra dramática de Bergamín es esencial para entender su actitud hacia el mundo extremadamente complejo en el que vivió y a cuya interpretación dedicó cientos de páginas. Y esto porque el teatro, que por su propia esencia comporta una complejidad mayor respecto de otras prácticas artísticas al funcionar tanto como práctica artística que escénica (De Toro), le permitía conjugar su particular idea del arte de escribir, pues él, aunque hombre de fuertes convicciones políticas y religiosas, siempre defendió la necesaria utilidad del arte, pero sin someterlo al dictado político. Su teatro refleja la transición de una dramaturgia que va más allá del horizonte de entretenimiento y escape del siglo XIX para convertirse, en el siglo XX, en un teatro con grandes ambiciones pedagógicas, éticas, políticas y espirituales (De Marinis).

En sus textos dramáticos coexistieron los géneros más dispares, desde el auto sacramental hasta el género chico pasando por la tragedia griega y el teatro clásico barroco. De hecho, uno de los rasgos más característicos de su escritura es el diálogo que sus textos mantienen con otros, de los que toma lo que le interesa y que reescribe de acuerdo con su particular visión del tema. Sostiene Pociña que «la reescritura dramática está siempre motivada por la riqueza del original, por su capacidad de hacernos reflexionar, de movernos a pensar por qué aquel personaje se comportó de tal manera, por qué hizo lo que hizo; entonces nos sugiere la posibilidad de llevarlo a otro ambiente, de cambiar el rumbo fatídico de su historia, de recrearlo a nuestro modo» (7). La reescritura de Hécuba permite a Bergamín recrear un mito que considera reflejo de su propio devenir ya que él, igual que la reina troyana, se ha quedado sin patria tras la guerra.

En esta ocasión, desde su recién inaugurado exilio, Bergamín recurre al mito clásico –mediado por la tradición vernácula renacentista de la mano de Pérez de Oliva– para interpretar mejor la historia presente, la suya, la del pueblo español en guerra. Su texto, además de una búsqueda de conciliación entre literatura y compromiso con la realidad circundante, es un homenaje literario al drama griego y a su recepción en la tradición humanista española en un intento de establecer una genealogía literaria específica en un momento de su vida en el que teme que su identidad, exiliado al otro lado del océano, lejos de su patria, se diluya. Es evidente que su situación exílica le empuja a concentrarse en el drama griego pues

en el mito clásico encuentra el modelo digno de imitación y el reflejo sentimental de su condición. Compartía con su maestro Miguel de Unamuno –quien solía escribir artículos periodísticos en los que analizaba la situación política contemporánea a través de un episodio del mundo grecolatino– la convicción de que hay hombres que deciden contar la historia y otros que prefieren hacerla. Los del segundo grupo, los “creadores”, salen al encuentro de los clásicos para dialogar con ellos, pues los mitos ayudan al contemporáneo a cuestionarse (Martínez 100-101) y porque «el ser humano y sus circunstancias nunca se manifiestan de forma tan real como sobre el escenario teatral» (Santa María 2010: 126).

Obras citadas

- Alighieri, Dante, *Inferno*, en Id., *Divina Commedia*, edizione di Aldo Vallone e Luigi Scorrano, Ferraro, Napoli, 1987: 39-466.
- Aznar Soler, Manuel, “Historiografía y exilio teatral republicano de 1939”, *Iberoamericana*, 47 (2012): 129-141.
- Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 2003.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Beccaria, Cesare, *De los delitos y de las penas*, facsímil de la edición príncipe en italiano de 1764, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Bergamín, José, *España en su laberinto teatral del siglo XVII. (Mangas y capirotos)*, Buenos Aires, Argos, 1950.
- , *La hija de Dios y La niña guerrera*, facsímil de la edición mexicana de 1945, Madrid, Hispamérica, 1978.
- De Toro, Fernando, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1987.
- De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Dennis, Nigel, “Bergamín, dramaturgo. (Apuntes sobre la antifilología)”, en Gonzalo Penalva Candela (ed.), *Homenaje a Bergamín*, Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 1997: 180-186.
- Eurípides, *Tragedias*, I, edición de Juan Antonio López Férez, Madrid, Cátedra Letras Universales, 1985.
- Focault, Michael, *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI, 1976.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- González Duro, Enrique, *Las rapadas: el franquismo contra la mujer*, Madrid, Siglo XXI, 2012.
- Homero, *Iliada*, edición de Antonio López Eire, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2007.
- Martínez Fernández, Iker, “Reflexiones en torno al Mundo Antiguo y a la enseñanza de las lenguas clásicas en la obra de Miguel de Unamuno (dos manuscritos de la “Casa Museo Unamuno” sobre la enseñanza del latín)”, *Estudios clásicos*, 147, (2015): 97-116.
- Morcillo Gómez, Aurora, *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI, 2015.
- Ovidio, *Metamorfosis*, edición de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Catedra (Letras Universales), 2005.
- Penalva, Gonzalo, *Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Madrid, Turner, 1985.
- Pérez de Oliva, Fernán, *Hécuba triste*, en Ambrosio de Morales (ed.), *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva*, Córdoba, 1586.

- Santa María Fernández, M^a Teresa, “Tablas y diablitas en el teatro de José Bergamín”, *Acotaciones*, 24 (2010): 119-146.
- , *El teatro de José Bergamín*, Madrid, Fundamentos, 2011.
- , “Mujeres y feminidad en el teatro de José Bergamín”, en Francisca Vilches de Frutos, Pilar Nieva-de la Paz, José Ramón López García y Manuel Aznar Soler (eds.), *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, Sevilla, Renacimiento, 2014: 251-262.
- Séneca, Lucio Anneo, *Tragedias completas*, edición de Leonor Pérez Gómez, Madrid, Catedra (Letras Universales), 2012.
- Storni, Alfonsina, *Dos farsas pirotécnicas (contiene Cimbélina en 1900 y pico... y Polixena y la cocinera)*, Buenos Aires, Cooperativa Editorial limitada, Buenos Aires, 1931.
- Vela Tejada, José, “Los mitos clásicos en el teatro del 27: José Bergamín y Max Aub”, en Juan Antonio López Pérez (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2009: 261-274.

Online Sources

- Ansino Domínguez, José Miguel, “El teatro de tema mitológico de Fernán Pérez de Oliva”, *Flor*, II (1999): 11-27: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4289>. (Todas las fuentes electrónicas han sido consultadas el 12/5/2020).
- Gamba Corradini, Jimena, “«Triste estaba y muy penosa»: sobre la formación del romancero erudito y sobre los ciclos de romances”, *Revue d'études médiévales romanes*, 18 (2018), 1-17: <https://doi.org/10.4000/atalaya.3253>.
- Grillo, Rosa María, *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2002: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/exiliado-de-si-mismo-bergamin-en-uruguay--0/>.
- Hernández López, Araceli, *Edición crítica de la obra dramática de Hernán Pérez de Oliva: sus tragedias “La venganza de Agamenón” y “Hécuba triste”*, tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense, 2019: <https://eprints.ucm.es/59313/>.
- Molina, Tirso de, *El Aquiles*, Madrid, Imprenta Real, 1636: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-aquiles--0/>.
- Morenillas Talens, Carmen. “Ecos ovidianos en una adaptación de Eurípides: *Hécuba triste* de Pérez de Oliva. *Synthesis*, 21 (2014): <https://www.synthesis.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Synthesisv21a05>.
- Pociña, Andrés. “Sobre la reescritura de los clásicos”, *Las puertas del drama*, 6, (2001): <http://www.aat.es/pdfs/drama6.pdf>.
- Vélez-Sainz, Julio, “Violencia, teatralidad y mujer: *Hécuba triste* de Hernán Pérez de Oliva”, *Hipógrifo*, 7, (2019), 1: 439-453: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5175/517560693032/index.html>.