



TRABAJO DE FIN DE MÁSTER EN
MÁSTER EN FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN TEATRAL EN EL CONTEXTO
EUROPEO

LAS EDADES DE PROMETEO, UN TITÁN PARA
CADA ÉPOCA: CLÁSICO, ROMÁNTICO Y
CRISTIANO

DAVID QUINTÁNS LAGO



HELENA GUZMÁN GARCÍA

FACULTAD DE FILOLOGÍA, UNED

CURSO ACADÉMICO 2021-2022 – CONVOCATORIA: JUNIO

ÍNDICE

1. Introducción.....	5
2. Estado de la cuestión	6
3. Objetivos y metodología.....	8
PRIMERA PARTE, ANÁLISIS DIACRÓNICO DEL MITO	11
1. El mito, tipologías y definición	11
1.1. La tipología mitográfica	15
1.2. El lema en la lexicografía académica	16
2. El mito de Prometeo	17
2.1. Las fuentes	21
2.2. Rasgos para determinar el análisis del retrato de Prometeo	22
2.3. Análisis semántico del mito.....	25
2.4. La influencia del mundo prometeico en el cristianismo	27
2.5. La analogía evangélica	31
3. Prometeo en la literatura grecolatina	35
Autores de la era común	53
4. Prometeo en la Edad Media, Renacimiento y Edad Moderna.....	63
4.1. Edad Media.....	64
4.2. Renacimiento	67
4.3. Edad Moderna.....	69
5. Prometeo en la Edad Contemporánea.....	75
6. Prometeo en la lexicografía	92
7. Conclusiones.....	94

SEGUNDA PARTE, ANÁLISIS SINCRÓNICO DEL MITO: <i>PROMETHEUS UNBOUND</i> DE PERCY BYSSHE SHELLEY.....	97
1. Introducción.....	97
2. Estado de la cuestión	98
3. Sobre la ópera y el drama lírico.....	99
Representaciones y cartelera	103
4. Shelley, el Romanticismo y la literatura victoriana.....	104
5. Análisis semiótico.....	106
6. Análisis de la dimensión sintáctica.....	107
6.1. Estructura.....	108
6.2. El texto dramático: funciones y situaciones	110
6.3. Estudio contrastivo	118
6.4. Análisis estilístico.....	122
7. Análisis de la dimensión semántica.....	124
7.1. Espacio y tiempo	124
7.2. La estructura semántica: modelos operantes	125
7.3. El significado de los personajes.....	131
7.4. El significado de otros agentes y eventos.....	143
8. Análisis de la dimensión pragmática.....	146
9. Análisis del evangelio en el poema	147
10. Conclusiones.....	149
TERCERA PARTE	152
1. Conclusiones.....	152
2. Bibliografía.....	154
2.1. Fuentes primarias.....	154
2.2. Fuentes secundarias	155

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo sobre teatro, mitología y literatura clásica dio comienzo con un accidente, el de la visión episódica pero a su vez persistente: la imagen de Prometeo –el díscolo filántropo, el rebelde y revolucionario semidiós o semihombre, el titán que sufre en sus carnes la culpa humana y la edad más oscura– comunicando desde la roca las tribulaciones de los mortales. El salvador de esos mismos mortales sufre un calvario en el Gólgota, redentor de las culpas y del mundo, hijo del Padre y sucesor de un Prometeo vigoroso que se va estilizando hasta quedar confundido por la grácil e inconsútil figura de Jesús de Nazaret. Prometeo herido y Jesús estigmatizado: en ambos corre la sangre de los hombres y de los dioses.

Esta analogía fue el primer impulso para investigar el mito de Prometeo, tan decisivo en la conformación de la cultura y de la imaginería occidentales. La suplantación de esa función por la crucifixión de Cristo es otro de los motivos en los que indaga este trabajo: la transformación del hombre encadenado en el hombre crucificado, el martirio del hígado y de las cadenas y el martirio de las catorce estaciones y de las cinco llagas. La resucitación del hijo de Dios y la sanación del hijo de Jápeto dan pie a una visión cíclica del mito y de la historia, como la del reo Sísifo siendo castigado una y otra vez en el inframundo.

Prometeo y Cristo han llegado en pie al siglo XXI, haciendo su propio camino pero también dirigiéndose a una teodicea común en la progresiva laicización del mundo. Ambos son responsables de la cultura europea, surgida del encuentro de dos manantiales, el griego y el cristiano. A ambos podemos encontrarlos en innumerables fuentes: las canónicas –la *Teogonía* de Hesíodo y el Nuevo Testamento– y el resto, las más heterodoxas, creativas y libres: la poesía, la literatura, el arte plástico, escultórico, arquitectónico, musical. El mundo que conocemos no puede entenderse sin la aportación de Prometeo y de Cristo, dos figuras históricas –históricas desde la existencia probada pero también desde la existencia no probada; los dos desde la fuerza del relato, de las narraciones que alumbran sus existencias– cuyas trayectorias se cruzan y descruzan, se aproximan y se distancian, como el hígado que es comido por el día y descomido por la noche, como el pan que es cuerpo y el vino que es sangre. Dos productos ideológicos del hombre a los que seguiremos en los lugares donde siempre podrán ser hallados: la tragedia, la ópera, el *burlesque*. Esos lugares que también son teatro.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estudio académico del mito de Prometeo se ha venido realizando desde la misma Antigüedad, cuando el concepto *académico* no resultaba esencialmente extraño con respecto al actual: Prometeo ya era anotado, comentado, redactado, reinterpretado; Prometeo ya era en obras literarias, teatrales, retóricas, de erudición, pero también en charlas y encuentros informales que no podemos recuperar. Estaba en los discursos, en los rollos, en los primeros pergaminos, en las anécdotas y en el afán discursivo de los hombres. Se movía por las esferas culturales como tantos iguales de tiempo primigenio y remoto. Su estudio se ha materializado en sátiras, escolios, comentarios, diálogos y otros géneros y subgéneros que han fomentado su desarrollo, que han intervenido decisivamente en su crecimiento y consolidación.

Actualmente, el conjunto de trabajos académicos sobre la figura de Prometeo y sus repercusiones históricas resulta inabarcable, en todos los ámbitos y en todas las épocas: Prometeo está en la psicología, en la teología, en las ciencias sociales, en las artes plásticas; especialmente está en la literatura y en la antropología de la Antigüedad, del Medioevo, de la Edad Moderna y de la Edad Contemporánea. Esta omnipresencia del titán se ve correspondida con la omnipotencia absoluta de su *alter ego*, Jesús de Nazaret. En lo que se refiere al terreno común entre ambos, la Mitología comparada y la Religión comparada trabajan para disponer de los mecanismos necesarios para la refutación y comprobación de hipótesis. Una de estas, por ejemplo, viene siendo que sean *alter ego* el uno del otro.

Es importante establecer una distinción entre el estudio del mito con propósitos críticos, hermenéuticos, de pura comprensión, y el estudio del mismo aislándolo como material temático para la elaboración artística. Para avanzar en el estado de la cuestión habría que delimitar las orientaciones y los trabajos que se han elaborado desde la Antigüedad, donde vemos a Prometeo en manos de retóricos, filósofos, geógrafos, poetas y tragediógrafos. Consideramos que separar ambos cauces, el de la orientación con fines científicos y el del material apto para la creación, es absolutamente necesario.

La primera parte del trabajo se organiza en apartados y subapartados centrados en las distintas épocas. Haremos un repaso de las aportaciones más significativas a la cuestión en la Antigüedad, la Edad Media, el Renacimiento, la Edad Moderna y la Edad Contemporánea. Buscaremos a Prometeo en cada época con la intención de contrastarlo, de seguirlo en un recorrido del que obtener indicios sobre una dable analogía con Jesucristo. Para ello, el **corpus** de fuentes seleccionadas atenderá a los siguientes

requerimientos, establecidos por Rojo (2021: 67-69): que sea representativo y que esté equilibrado. El corpus propuesto es de tipo parcial y el grado de representatividad se basa en criterios relacionados con el canon y con el carácter histórico de los productos textuales. Pensamos que toda época debe estar representada, desde Hesíodo hasta nuestros días. Por último, el equilibrio se intentará encontrar en las diferentes tipologías de fuentes, en las que habrá poemas, relatos y tragedias, pero también trabajos de orientación histórica, filosófica o arqueológica.

En lo referente al estudio crítico y no literario del mito, la orientación académica nos dirige al siglo XIII, en concreto al trabajo de **Juan Tzetzes**, *Escolio a Licofrón*, con el que da comienzo la revisión crítica del mito. Durante el Renacimiento se produce un cierto vacío de esta tarea crítica, volcados los autores del *cinquecento* en la exploración artística y en el desarrollo de lenguajes estéticos y formales. Los mayores logros críticos se consiguen a partir del Romanticismo, cuando se establecen la filología y la antropología como ciencias con recursos autónomos. Aunque realizar una exhaustiva selección de fuentes primarias, secundarias y terciarias queda lejos de los límites de este trabajo, dado el inmenso intervalo temporal, pensamos que la bibliografía seleccionada es suficiente para dirimir esta cuestión; no obstante, queremos hacer notar la influencia que han tenido las aportaciones de **Carlos García Gual**, **Károly Kérenyi**, **Geoffrey Kirk**, **Werner Jaeger**, **Sandro Jung**, **Henri Puech** o **Jean Seznec**, todos ellos con vastas contribuciones en sus campos de estudio. No menos importantes han sido los artículos y trabajos más específicos sobre el mito, como los de **Andrés Fuertes-Comes**, **Massimo Borghesi**, **Franz Hinkelammert** o **Joan Llinares**, entre muchos otros.

Para finalizar, los grandes ausentes. Queremos señalar algunas obras de la máxima relevancia que, sin embargo, han quedado fuera de esta investigación. Entre ellas, *Cultos, mitos y religiones*, de **Salomon Reinach**; *Prometheus*, de **Károly Kerényi**; *El mito de Prometeo*, de **Louis Séchan**; o las dos obras de **Jaquelin Duchemin**, *Prométhée satyrique et Prométhée comique. Aspects folkloriques d'un dieu* y *Prométhée. Histoire du mythe*. Autores con publicaciones importantes son **Roussel**, **Alexander Hagerty Krappe** o **John Davidson Beazley**, a cuyos trabajos no hemos tenido acceso.

3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este trabajo cierra los estudios del Máster en Formación e Investigación Teatral en el Contexto Europeo, estudios que hallan en la cultura grecolatina uno de sus veneros más sustanciales. El tema elegido representa un epílogo argumental y formal, al proponer una investigación sobre el mito del titán desde su nacimiento en la Grecia Arcaica hasta su madurez contemporánea. Iremos del Prometeo clásico al romántico, desde el pagano hasta el cristiano.

Prometeo varía en tanto varían los lenguajes. Su estudio no se circunscribe a su sola figura textual, sino que se encara con un objeto de fondo, el del estudio contrastivo con Jesucristo, personaje histórico cuya fundación mitológica guarda un fuerte parentesco con la del hijo de Jápeto. Uno de los objetivos del trabajo será analizar el diferente recorrido que han tenido ambos salvadores de la humanidad: estudiaremos los cambios que han experimentado en cada época, cómo se han adaptado a los tiempos, e intentaremos explicar la oposición entre la rigidez dogmática cristiana y la flexibilidad mítica griega, atribuible, en principio, a un estadio anterior caracterizado por la oralidad.

El **objetivo** principal del trabajo consiste en recorrer la historia de la mano de Prometeo, dos mil quinientos años de literatura en los que el titán se ha transformado como lo hicieron las figuras mitológicas arcaicas. Para ello, partiremos del estudio del mito en las obras de Hesíodo y de Esquilo y continuaremos con un trabajo contemporáneo, el libreto lírico de Percy Bysshe Shelley, *Prometheus Unbound* (1820). En este recorrido intentaremos proponer teorías sobre la influencia dable que el dogma cristiano haya ejercido sobre el mito de Prometeo. De modo superficial pueden advertirse analogías poco circunstanciales entre ambas tipologías de agentes. Las similitudes entre Cristo y Prometeo son llamativas: ambos son salvadores, decisivos en el desarrollo de la humanidad tal y como la hemos recibido y conocido, y ambos sufren la penalidad del martirio y encarnan el acto rebelde: uno, contra el poder en el Cielo; el otro, contra el poder en la Tierra. Pensamos, antes de iniciar esta investigación, que ambos cubren aspectos análogos de una cosmovisión continuada, en la que se ha producido un sincretismo y no una revelación inesperada. Por ello, planteamos la siguiente pregunta, a la que intentaremos dar cabal respuesta: ¿ha podido la intensa influencia cristiana, la figura del Mesías, invisibilizar a Prometeo, cuya importancia en la mitología clásica tiene apenas parangón? En otras palabras: ¿ha podido Cristo destruir a Prometeo? Consideramos que, a diferencia de otros personajes míticos,

incluso de menor importancia, Prometeo ha quedado relegado a un cierto olvido en el proceso social de significación, quizá por la inapelable energía con la que Jesucristo se ha extendido durante dos milenios en Occidente. Del mismo modo, ambos son dos buenos estandartes de la «progresiva *laicización*» en la que consiste la historia de la Humanidad y que «está lejos de acabarse» (Reinach 1909: 21).

La **metodología** procura una delimitación del campo de estudio para prestar una atención pormenorizada. El empleo de diccionarios mitográficos ha facilitado el seguimiento de Prometeo desde la *Teogonía* de Hesíodo hasta tiempos recientes. Esta documentación histórica se ha reforzado con la búsqueda de bibliografía especializada y por las propias fuentes primarias. Por último, se propone el análisis mitográfico, semiótico y literario de la obra objeto de estudio. El poema de Shelley se estudiará siguiendo las consideraciones de Roman Ingarden sobre la estratificación de la obra literaria (1998: 51-54), así como el esquema propuesto por Charles Morris en 1946, que divide la obra en las dimensiones sintáctica, semántica y pragmática. Pensamos, como Tordera, que aunque artificial es el mejor método epistemológico para diseccionar la semiótica textual y escénica, dado que todo signo mantiene tres tipos de relación: con otros signos, con entidades no signícas y con los usuarios de los signos (Tordera Sáez 1978: 177).

- La **primera parte** del trabajo consiste en el estudio del mito y de su tipología a través de las fuentes textuales, tanto de la literatura clásica como de otras literaturas –la medieval, la renacentista, la moderna y la contemporánea–. El Renacimiento, incluido en la Edad Moderna, merece un apéndice propio, dada la entusiasta tarea de integración de los legados clásicos. Proponemos una orientación diacrónica y un estudio contrastivo entre el mito arcaico y el judío de Jesús de Nazaret, presente en los Evangelios y en otros libros del Nuevo Testamento. Esta primera parte estará conformada por una introducción, un apartado sobre el mito de Prometeo y apartados sucesivos con su tratamiento en las épocas señaladas. Estos epígrafes compondrán una secuencia descriptiva: prosopográfica, etopéyica e histórica.

En esta primera parte se investigarán las conexiones con el cristianismo, en particular la manera en la que el dogma cristiano de la Salvación ha influido en la interpretación del mito prometeico. Pensamos que este mito no ha podido escapar de la fuerza magnética de la revelación cristiana, al igual que el retrato de Prometeo tampoco ha podido escapar del carisma sagrado del hijo de Dios.

- La **segunda parte** consiste en el análisis formal, temático y estilístico de la ópera de Percy Bysshe Shelley, *Prometheus Unbound*. Este libreto es un clásico de la literatura inglesa romántica, literatura que marca una de las épocas culturales más brillantes del Imperio. La recuperación por parte de Shelley de un tema clásico y trágico contiene elementos de estudio que se abordan desde la triple dimensión de análisis semiótico: el del signo con el signo, el del signo con el objeto y el del signo con el usuario. Asimismo, se buscarán analogías con la tradición neotestamentaria y con el perfil romántico de Cristo.

- La **tercera parte** incluye las conclusiones finales, las propuestas de investigación y la bibliografía, dividida en las fuentes primarias y en las secundarias.

Para concluir este apartado, una breve consideración sobre la naturaleza del mito. El mito, como veremos a continuación, es la representación de una realidad. Esta precisión es impostergable para desechar cualquier consideración que vincule el término *mito* con el término *género* –los literarios, los teatrales, los historiográficos, los filosóficos–. El mito se materializa mediante el soporte tecnológico de los géneros pero esa relación consiste en un vasallaje, nunca en la mimesis ni en la expresión de una dependencia. El mito es lo inmaterial y el género lo material, el soporte, que puede ser de tipo artístico o historiográfico. El mito es una entidad autónoma que puede materializarse de diversos modos, entre ellos el teatro, la poesía o la descripción geográfica de Pausanias.

Finalmente, debemos señalar que en este trabajo nos referimos al *hombre* en su significado de género no marcado, equivalente a *humanidad* (como el propio Shelley escribe, «*el hombre, alma armoniosa hecha de muchas almas, cuya naturaleza es su control divino, donde las cosas fluyen hacia todo, cual los ríos al mar*»). No conviene omitir que las obras estudiadas se deben a tiempos culturales en los que la igualdad de sexo no existía y apenas se planteaba. Por tanto, nos parece una temeridad enfocar a Hesíodo, Esquilo, Platón, Goethe o Shelley desde la perspectiva presente de una igualdad real e inaplazable entre hombres y mujeres. Este enfoque historicista servirá además para realzar aquellas obras o autores en los que se detecte una tentativa de dar relieve a la cuestión, como veremos en *Prometheus Unbound* de Percy Bysshe Shelley.

PRIMERA PARTE, ANÁLISIS DIACRÓNICO DEL MITO

1. EL MITO, TIPOLOGÍAS Y DEFINICIONES

Una rápida observación a nuestro alrededor es suficiente para ser conscientes de cuánto y de qué manera ha pervivido la voz *mito*. Cualquier persona, sin menoscabo de su formación, tiene una idea aproximada de lo que es un *mito*, como también de qué significa que algo sea *mítico*, *mitiquísimo* o *mitológico*. El significado de este lema se ha venido desarrollando con un sentido no tan remoto del original: empleamos la palabra *mito*, en el día a día, para señalar aquello que por sus características constituye una forma de excepcionalidad, de grandeza, de un carácter indescriptible. Se alude, aunque muy de perfil, al sentido original del mito, su valor primordial, la investigación de las causas del hombre y del mundo. Los mitos ya no viven entre nosotros pero sus secuelas, las improntas que han dejado en el suelo de nuestra cultura, las seguimos empleando como moldes de nuevas pisadas. Esta pervivencia explica la propia evolución de la lexía, que ha ido evolucionando acorde al cambio que el mito ha experimentado en las sociedades avanzadas (propio de Grecia y de las culturas milenarias, presente en pueblos primitivos de nuestro tiempo), originando una evidente polisemia. Este alejarse de su sentido puro o estricto se traduce en el desarrollo de otras significaciones.

Esta polisemia, en cambio, no ha afectado de un modo análogo a las tres voces ineludibles en el acercamiento a *lo mítico*: *mitología*, *mitema* y *mitologema*. Desde una perspectiva diacrónica representan las estaciones de la formación y estudio de lo mítico: *mitología*, como conjunto de mitos propios de un pueblo, primero, y como ciencia de los mitos, después, está ya presente en Homero; *mitema*, en cambio, surge del desarrollo científico y de las orientaciones estructurales de Lévi-Strauss, que buscan aislar los elementos constitutivos del mito en unidades mayores e independientes¹, a la manera sintagmática. Esta unidad de trabajo, el átomo del significado mitológico, es el *mitema*. Los *mitologemas* son los elementos narrativos, de fuerte carga simbólica, de los que surge el mito². A través del estudio y contraste de los mitemas que forman el mito

¹ Lévi-Strauss establece unidades mayores porque una mayor reducción, de tipo morfemático, impediría diferenciar el discurso mítico de cualquier otro tipo de discurso (1974: 233).

² Un mitologema clásico es el que da lugar a mitos como el de Moisés, Rómulo o Edipo: el niño que al nacer es abandonado por sus padres y, pasado el tiempo, se convierte en alguien importante.

podremos intentar una reconstrucción que, en muchos casos, ya no es dable: las circunstancias históricas no son reproducibles.

El estudio de lo primordial ha constituido una de las principales orientaciones culturales; el mito se consagra en una duda de definición que sin embargo remite, de modo incansable, al origen. El mito ha pasado de la mera atracción literaria a despertar el interés científico: la antropología ha dedicado destacados esfuerzos en conceptualizar el término, en hallarle una delimitación que sirva de marco para el estudio tanto sincrónico como diacrónico. Entre ambos vértices, entre el interés para la ciencia literaria y para la ciencia antropológica, un punto de encuentro de nueva creación, el de la ciencia mitológica, un terreno para la investigación de sociólogos, historiadores, psicólogos, filólogos, antropólogos, teólogos y otros investigadores de las ciencias humanas.

El estudio del mito para la antropología presenta un interés inexcusable: examinar los modos de explicar el mundo de los pueblos primitivos. La ventaja de algunos de estos pueblos, a diferencia de los mediterráneos, es que no se han extinguido: el estudio de estas sociedades vivas ha centrado las investigaciones antropológicas. Para la filología, en cambio, el estudio del mito ha consistido en recuperar y comprender el legado textual de pueblos y culturas que se han extinguido. La transformación del material mítico en productos artísticos es uno de los grandes avances de aquel tiempo antiguo, esencialmente primigenio. El mito, para la investigación literaria, cobra especial valor por su doble orientación: la expresión más especial de la cosmovisión de un pueblo y su materialización artística.

¿Hay un solo mito o hay un mito para cada campo de estudio? Coincidimos con **Eliade** en que el mito es un hecho cultural de la máxima complejidad, que «puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias» (1991: 12). Esta orientación bien podría hacernos caer en una peligrosa polisemia, la de que *mito* sea aquello que nos interese en cada momento. Eliade, reticente a formular una definición de un evento sin naturaleza unívoca, va dando pistas del ser de este concepto tan especial: en primer lugar, pertenece a lo sagrado, en contraposición a lo profano. Pero no se queda ahí: «El mito relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo ‘fabuloso’ de los comienzos» (*ibidem*). Pensamos que el mito surge de lo sagrado o, si se quiere, de una *necesidad de lo sagrado*, y se constituye en cosmogónico más que en fabuloso. Lo interesante, en este punto, es preguntarse el modo en que lo hace, el proceso mental que se sigue hasta *dar con* el mito: defendemos

que este proceso se da de manera inconsciente³. Sobre ello, Jung habla de un *inconsciente colectivo* propio de un estadio primigenio de la naturaleza humana, en la que el hombre no puede afirmar que piensa sino que ello «piensa dentro de él»; la actitud espiritual no inventa mitos sino que los vive, y los arquetipos, los motivos que forman los mitologemas, «no se refieren a nada que sea consciente o haya sido consciente, sino a algo esencialmente inconsciente» (2004: 95-105). No podemos reconstruir la psique del hombre primitivo, pero sí establecerla por medios especulativos y comparativos, mediante el trabajo etnográfico y arqueológico.

El mito ha quedado, irremediabilmente, vinculado al misterio, a lo mágico, a lo fabuloso. A la representación de una realidad que ya no se materializa más que por reconstrucciones literarias. Como dice Felix Buffière, el mito para los griegos es un «fruto sabroso, escondido bajo una envoltura engañosa; hay que descubrir el secreto y sacar la idea de la imagen» (1956: 2). El estudio mitológico ha descartado que se trate de una mera fantasía, y ha operado convenientemente para separarlo del folclore y de los cuentos maravillosos. El mito solo puede dar verdaderas respuestas si se trata con la seriedad debida, si no se olvida que está en los orígenes del pensamiento filosófico y científico, que es la primera piedra del edificio de la modernidad. Hay un camino escarpado que conduce del mito a la razón, que lleva de las sombras con ratos de luz a la luminosidad con zonas sombrías.

Geoffrey Kirk señala que no existe una sola definición de mito, «una forma platónica de mito, a la cual deba amoldarse cualquiera de los casos que se puedan presentar» (1970: 24). **García Gual** propuso una definición mínima que sirva para delimitar el objeto: «Mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano» (1982: 18). Por supuesto, el de la definición es un asunto de la mayor relevancia, pero no por ello la falta de unanimidad impide el desarrollo de la materia. La ciencia mitológica ha continuado sus progresos con definiciones más o menos adecuadas al campo de estudio. En este sentido, es de apremiante importancia histórica la búsqueda del átomo

³ Eliade, en *Mito y realidad*, señala que el inconsciente presenta «la estructura de una mitología privada, que el inconsciente es mitológico y también que algunos de sus valores están cargados de valores cósmicos».

Jean-Pierre Vernant, en *Mito y sociedad en la Grecia antigua* (2003): «Sin embargo, el hombre no es consciente de haber inventado este lenguaje que representa la religión. Tiene la impresión de que es el mundo mismo el que habla esta lengua o, más exactamente, de que es la misma realidad la que, en el fondo, es lenguaje».

mitológico, ese elemento irreductible que permita reconstruir el lenguaje de los mitos. **Karl Kerényi** aplicó otro método estructuralista que también explica la organización interna del mito en unidades menores dotadas de significado, como los morfemas de la lengua, que él llamó *mitologemas*. Con este sistema metodológico estudió diferentes mitos (Kérenyi 2010).

«El mito es un lenguaje», anota Barthes (1999: 6). Vendría bien insistir en esta breve pero rotunda sentencia porque en su aparente sencillez se repliega un extenuante esfuerzo por resolver una pesada duda, la de la morfología e independencia de este lenguaje⁴. La emancipación del mito no ha resultado en absoluta sencilla: no solo ha tenido que reconocerse a sí mismo, sino dar todo tipo de explicaciones. El mito es un lenguaje, el teatro es un lenguaje, la ópera es un lenguaje. Los tres coinciden en que son lenguajes complejos formados por otros lenguajes, que conforman relaciones subordinadas y coordinadas⁵. En 1931, Roman Ingarden fijaba la diferencia entre texto literario y texto espectacular en las artes escénicas, y señalaba que el papel de las palabras pronunciadas no se agotaba ahí (1998: 429). La ópera contiene ambas formas de expresión y ambos emisores, el actor y el autor. A esa duplicidad de lenguajes añade un tercer lenguaje de la máxima relevancia comunicativa, la música. La ópera, como veremos, se organiza en una tríada de signos principales (texto, palabra cantada y música).

Esta relación entre signos es pertinente si indagamos en las analogías que presentan. Para Kerényi, la mitología y la música comparten que expresan lo sublime, que tienen un sentido inteligible que procura un gozo, satisfacción propia del «verdadero mitologema» (Kerényi 2004: 18-19)⁶. También **Lévi-Strauss** dedicó

⁴ Escribe Karl Kerényi (2004: 70): «Considerar las imágenes mitológicas como alegorías de fenómenos naturales equivaldría a privar a la mitología de su núcleo significativo y vivo; sería tanto como privarla de este contenido mundial que conserva su valor fuera de los componentes temporales y que se expresa, de forma mitológica, con imágenes de dioses –como las ideas musicales, matemáticas o filosóficas se expresan con el lenguaje de la música, de las matemáticas o de la filosofía–».

⁵ Jean-Pierre Vernant, sobre la sintaxis mitológica (2003): «El lenguaje del que se sirve el mito es a su vez, por su organización sintáctica y semántica, una forma de clasificación y ordenación del mundo, una primera reglamentación lógica, en resumen, un instrumento del pensamiento».

⁶ Kerényi de nuevo (2004: 70): «La mitología puede concordar con su época, en mayor o menor medida, al igual que la música. Puede haber épocas en que solo se es capaz de expresar con música aquello que se ha «pensado» de más sublime. Pero, en este caso, lo sublime es algo que únicamente podrá expresarse con música. Algo parecido sucede con la mitología. Al igual que la música también tiene un sentido inteligible que, como toda entidad inteligible generadora de satisfacciones, procura un gozo, lo mismo le sucede a todo verdadero mitologema. Este sentido,

páginas a las similitudes estructurales entre mito y música; en *Mito y significado*, señala que intentar comprender un mito como una secuencia completa –de la manera en la que leeríamos una novela– puede llevarnos al error, que para comprenderlo debemos leerlo como leeríamos una partitura, «dejando de lado las frases musicales e intentando leer la página entera, con la certeza de que lo que está escrito en la primera frase musical de la página solo adquiere significado si se considera que es parte de lo que se encuentra escrito en la segunda, en la tercera, en la cuarta, y así sucesivamente» (2012: 78). Para este autor francés, la cuestión principal para la comprensión del significado del mito está en desentrañar lo que tienen de invariable todos ellos, lo que es común. Y señala lo que le parece un problema de traducción: traducir a una expresión de un lenguaje diferente lo que está expresado en otro lenguaje. Para él, un mito es el conjunto de todas sus variantes o versiones (Gómez García 1981: 128). En *Antropología estructural* da la siguiente definición: «Un mito se refiere siempre a acontecimientos pasados: antes de la creación del mundo, o durante las primeras edades, o en todo caso hace mucho tiempo. Pero el valor intrínseco atribuido al mito proviene de que estos acontecimientos, que se supone ocurridos en un momento del tiempo, forman una estructura permanente que se refiere simultáneamente al pasado, al presente y al futuro» (1987: 232).

1.1. La tipología mitográfica

Adentrarse en el mundo de las taxonomías es hacerlo, de modo inevitable, en el del conflicto –no parece, en principio, que la tipología de los mitos ocasione las controversias generadas por la de los géneros literarios, no al menos en cuanto a su longevidad–. No existe una clasificación unívoca de los mitos según su naturaleza o su temática, pero sí numerosas y valiosas tentativas de aproximarse a una manera general de clasificar los mitos en función de los objetivos de su contenido, como también con respecto a su función. En este sentido, la primera clasificación conocida es la de **Salustio**, que en *Sobre los dioses y el mundo* propuso la siguiente clasificación basada en criterios temáticos y funcionales: mitos teológicos (propios de los filósofos), mitos físicos (de los poetas, explican las actuaciones de los dioses), mitos psíquicos (también propios de los poetas, explican aspectos del alma), mitos materiales y mitos mixtos (Chapa 1986: 153).

tan difícil de expresar en el lenguaje de la ciencia, por la misma razón solo puede expresarse plenamente de un modo mitológico».

En cuanto a la temática, vienen manejándose diferentes clasificaciones, que difieren en el grado de restricción. Se intenta, en la medida de lo posible, que estas clasificaciones no sean demasiado prolijas. Los mitos pueden clasificarse como teogónicos, cosmogónicos, escatológicos, etiológicos, fundacionales, antropológicos y morales. Otras clasificaciones sustituyen los fundacionales y antropológicos por los mitos históricos-culturales. El objetivo es que cualquier mito tenga cabida en una de estas categorías.

Pueden añadirse más categorías y subcategorías (mitos estacionales, heroicos, divinos, etc.) y, aunque estas taxonomías no vayan a satisfacer a todo el mundo, no por ello conviene desecharlas. Para ilustrarlo, acudimos a dos autores de incalculable influencia científica: **Lévi-Strauss** sostiene que se deben descartar todas las clasificaciones exteriores y preconcebidas, porque cada mito contiene el secreto de su propia tipología (Gómez García 1981: 128). **Geoffrey Kirk**, en cambio, sí propone un cuadro cerrado en cuanto a la función del relato, y distingue cuatro categorías: a) mitos narrativos, b) mitos operativos, revalidatorios e iterativos, c) mitos especulativos y explicativos y d) mitos escatológicos.

Por su parte, **Malinowski**, uno de los referentes del estructuralismo funcionalista y fundador de la antropología social británica, propuso la siguiente clasificación: a) mitos de origen, b) mitos de muerte y del ciclo de la vida y c) mitos de magia. Como vemos, es una clasificación superior que admite categorías inferiores. El mito de Prometeo se encuadra en la categoría más general de mitos de origen.

1.2. El lema en la lexicografía académica

Siempre que una época ha tratado el mito de un modo determinado, la lexicografía ha reaccionado. Un vistazo rápido a los diccionarios de la Academia nos permite atestiguarlo: la voz *mitología* se incluye desde el *Diccionario de Autoridades*, con la siguiente acepción: «*La historia de los fabulosos dioses, o héroes de la gentilidad, con la explicación de los misterios de su falsa religión, y de su fingida genealogía*», que en el *DLE* de 2014 se convierte en «*1. f. Conjunto de mitos de un pueblo o de una cultura, especialmente de la griega y romana*» y «*2. f. Estudio de los mitos*». No es el *DA* el primer diccionario en lengua española que recoge la voz. En el de Rosal, de 1611, se ofrece la siguiente definición: «*Según el griego quiere decir razón de la fábula*».

El propio término *mito* se documenta por primera vez en los diccionarios académicos en la edición de 1869, con la siguiente definición: «*m. Fábula, ficción*

alegórica especialmente en materia religiosa». En el *DLE* de 2014, el mito es una «*Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico*», además de otras acepciones que recogen la polisemia de la voz (2. *m. Historia ficticia o personaje literario o artístico que encarna algún aspecto universal de la condición humana*; 3. *m. Persona o cosa rodeada de extraordinaria admiración y estima*; 4. *m. Persona o cosa a la que se atribuyen cualidades o excelencias que no tiene*).

Resulta sorprendente la tardanza académica en recoger y documentar un término como *mito*, tardanza repicada por los diccionarios no académicos (el primer léxico que la lematiza es el de Domínguez, en 1853). Los motivos de esta tardanza no se resuelven al hacer una búsqueda del adjetivo *mítico*, cuyo recorrido es incluso menor que el de *mito*. Su primera inclusión en los diccionarios académicos es de 1884 («*adj. Relativo o perteneciente al mito*»), y al igual que *mito* se documenta por primera vez en español en 1853, en el diccionario de Domínguez. Esta demora se explica porque fue a mediados del XIX cuando la voz empezó a usarse en los ámbitos académicos, tanto españoles como europeos: su incorporación al *Oxford dictionary* tiene lugar en los mismos años⁷.

2. EL MITO DE PROMETEO

Este mito se circunscribe al mundo clásico griego y, tras la colación de versiones, podríamos establecer una sinopsis en la que el titán Prometeo, fascinado por los hombres, engaña a Zeus ofreciéndole un lote de vísceras y huesos. El dios celeste, agraviado, responde quitándoles el fuego a los infelices mortales. Prometeo interviene en la defensa de sus protegidos y recupera el fuego para ellos, robándolo del cielo y transportándolo en el interior de una cañaheja; al hacerlo ofende al Todopoderoso, que castiga a los mortales creando a la mujer y lo castiga a él encadenándolo a una roca para que sufra un martirio interminable. Para ello, envía un águila que le come el hígado durante treinta mil años. El hígado de Prometeo es picoteado y regenerado cada día. Finalmente, se produce la reconciliación y la liberación del titán.

Estamos ante un mito de triple naturaleza, por cuanto repercute en la humanidad desde una tríada de perspectivas etiológicas: en primer lugar, Prometeo da origen a los sacrificios en honor a los dioses; en segundo lugar, roba el fuego del cielo para los hombres; y, finalmente, está en el origen de la creación de la mujer (también, como Eva,

⁷ <https://www.lexico.com/definicion/myth>

causante de los males y de la caída del hombre). Esta triple función ya está descrita en el primer texto en el que se documenta la figura del titán, la *Teogonía*, y que tomaremos en este trabajo como la fuente más fiable y completa para la comprensión del mito, para enfocararlo del modo más objetivo posible. Será, sin embargo, la obra de Esquilo la que acapare mayores atenciones.

La tradición escrita del mito comienza con **Hesíodo** –*Teogonía* y *Trabajos y días*, en su variante más documental– y con **Esquilo** –*Prometeo encadenado*, en su inmersión más artística–. Será esta orientación hacia el arte la que caracterice a Prometeo hasta el Romanticismo, cuando las ciencias sociales y la filología presten una nueva mirada al fenómeno mítico. Entremedias, el mito sobrevivirá en las faldas del cristianismo, produciéndose una obligada convivencia y la contaminación de cosmogonías y antropogonías. A partir de la Ilustración surgirá el interés por Prometeo como *alter Christus*: el nuevo hombre verá en él un comportamiento modélico asimilable al del Verbo, un hombre libre dueño de sus actos, de su rebeldía. Este comportamiento *ejemplarizante* fue negado desde la primera interpretación artística del mito: Esquilo condena sus actos y no los equipara a los de los hombres, por tratarse de naturalezas disímiles. Goethe y Nietzsche darán por concluida aquella tradición religiosa.

Se ha escrito mucho sobre los dos personajes que centralizan este trabajo, tanto por las similitudes míticas como por las drásticas diferencias. Prometeo y Jesús de Nazaret no solo representan una similitud estética, corporal, escatológica –el griego es liberado por Heracles con la aquiescencia de Zeus, la liberación del judío sucede por la resurrección obrada por el Padre–, sino que podría añadirse una proximidad ideológica: ambos aman al hombre y, como señala Löwith, «al problema del dolor el mundo occidental ha dado dos respuestas distintas: el mito de Prometeo y la fe en Cristo» (Borghesi 2014: 11). De esta doble articulación del dolor y de la asimilación de ambos se desprenden algunas diferencias. En cierto modo, Prometeo se comporta como el otro Cristo, el Anticristo, pero también resulta asimilable a otras figuras de ultratumba como el judío errante, aquel zapatero que negó reposo a Jesús camino del Gólgota y que, en manos de Nietzsche, se convierte en una revisión del hombre que desafía a los dioses y queda condenado a vagar la eternidad, como aquel quedó condenado a la roca del Cáucaso. En esta orientación, Prometeo da sus primeros pasos como un griego errante que desafía a los dioses, luego se convierte en inspirador divino y estético del Mesías y de aquella inspiración pasa a una cierta analogía. Finalmente, la equiparación

contemporánea se transforma en una antítesis en la que se produce su afirmación individual como otro Cristo, como otro Anticristo. Asistimos, entonces, a un último cambio de perspectiva: al héroe no ideal que es Prometeo en Esquilo se convierte en el héroe ideal para los cánones de la contemporaneidad. Prometeo ha cambiado con el paso del tiempo, pero los herederos de Cristo han impedido que el tiempo intervenga en él.

El Prometeo clásico está marcado por un rasgo que tiende a escaparse de la observación actual, dado que hoy en día damos la dignidad por preestablecida o, al menos, por inmanente. El valor del ser humano como sujeto con derechos y deberes, con dignidad, con una identidad propia e intransferible, no es un producto de siempre. Esta identidad única representa el mayor bien del hombre, que deja ver en el titán un reverso demoledor: el del ser «humillado, sojuzgado, abandonado y despreciable». Estas palabras pertenecen a Karl Marx, fascinado por un mito sobre el que disertó en el prefacio de su tesis universitaria, calificando a Prometeo como «primer santo del proletariado», dado su carácter de «mártir de la libertad frente a la opresión, un sufridor ejemplar» (García Gual 1979: 15).

En el pensamiento griego el individuo ocupa un lugar secundario frente al valor cardinal de la polis. La consideración del individuo irá variando a lo largo de la historia y, por supuesto, también en la misma Grecia⁸. Este recorrido, desde la indiferencia hasta la nuclearidad del individuo, lo vive Prometeo: es, fundamentalmente, lo que lo diferencia de Jesús de Nazaret. En la Judea del Imperio, seis siglos después de Esquilo, el valor del hombre empieza a cobrar un valor distintivo, un valor que lo supedita a un único dios pero le confiere un cierto sentido de la dignidad. Esta dignidad se irá desarrollando hasta el nacimiento de Nietzsche. El hombre de Esquilo, el hombre al que Prometeo *se entrega*, es un ser secundario, un mero instrumento.

Acudamos a Sófocles, en *Antígona* (1981: 89, vv. 332-333): «Muchas son las cosas asombrosas, pero ninguna es más asombrosa que el hombre». La vigencia de esta sentencia resulta estremecedora, pero la manera de construirla difiere: en el hombre de hoy se hace desde la crítica; en el hombre arcaico se hacía desde la insignificancia que representaban en un mundo perteneciente a los dioses, en el que la presencia de lo humano se explicaba desde la conmisericordia divina.

⁸ Tengamos en cuenta que, a pesar de la democracia ateniense del VI a. de C., no existía la libertad universal en Grecia. La esclavitud es la gran mácula del progreso social griego.

En la tradición latina del mito –como queda documentado en las *Metamorfosis* de Ovidio–, Prometeo es el creador del ser humano, moldeando unas figuras de barro que cobran vida. La mitología clásica prestó atención a la creación del hombre y de los seres vivos pero no al origen del mundo: en los mitos y en las teogonías el mundo ya aparece creado. Escribe Hesíodo: «En primer lugar existió el Caos. Luego Gea, la de amplio pecho». El mundo lo crea el poeta, el que lo poetiza (Kerényi 2010: 41). Este mundo que conocemos aparece ya como escenario predispuesto para la disposición de relatos y teorías; es un mundo creado a la manera escénica, un teatro ya conformado sobre el que la palabra toma su lugar. En un primer momento, la diferencia entre hombres y dioses no existía, pero todo cambió a partir del encuentro en Mecono entre Prometeo y Zeus, que fue engañado con el lote de grasa, vísceras y huesos. A Prometeo se le debe la triple fundación antedicha: la del ritual sacrificial, la de la mujer y la del robo del fuego, que proporciona al ser humano la independencia necesaria para conformarse como raza –el fuego, que no solo representa la técnica sino también el conocimiento, el *logos* frente al *mito*, viene siendo la antítesis de las fuerzas de la naturaleza, del mundo ignoto y acechante, un mundo representado por los dioses y por una naturaleza imprevisibles frente al hombre, que en el fuego obtiene el medio para hallar respuestas–.

Es significativa la elección de elementos de castigo del mitema: el hígado y el águila. Si bien el ave alude directamente a Zeus, la elección del hígado como órgano encierra una oscura semántica: el hígado es el órgano segregador de la bilis, la atrabilis, la bilis negra⁹, que remite a lo oscuro, a lo putrefacto. Estas heridas sistemáticas y centrales contrastan con las de Jesucristo, situadas en lugares periféricos y no vitales (manos, pies, muñecas y frente), cuyos estigmas son una purga del hombre, un recordatorio del sufrimiento que encarnó para concedernos la vida eterna¹⁰. El sufrimiento de Cristo fue aplacado con la lanza que le atravesó el costado, atravesándolo en el mismo lugar en el que Prometeo recibió los picotazos del águila.

Los mitos no son inventos, sino un «conjunto de historias forjadas, embellecidas a capricho» (Reinach 1909: 1). No son historias únicas ni caídas del cielo: los mitos

⁹ Es interesante cómo los cuatro humores hipocráticos (bilis negra, bilis amarilla, sangre, flema) dieron lugar a los cuatro estados de ánimo, que se corresponden con las cuatro actitudes que puede adoptar un actor en escena: colérico, melancólico, sanguíneo y flemático, respectivamente.

¹⁰ La Iglesia ha construido un complejo devocional en torno a las cinco llagas, expresión que señala y recuerda las lesiones que Cristo sufrió (en manos y pies, vivo, y en el vientre, ya moribundo).

mantienen entre sí una relación de comunicación. Se influyen y se interfieren. Como señala el propio Reinach, un estudio de las mitologías primitivas revela que el águila castigadora del titán se presenta, a menudo, como el animal que se eleva hasta el cielo para recoger el fuego y entregárselo a los hombres. En el mito de Prometeo se produce una inversión en la que este animal, esta águila prometeica (previsora), se transforma en verdugo de otro Prometeo, en este caso un titán. El paso de un mito a otro se produce para adaptar el artefacto mítico a las necesidades del pueblo. Son los pueblos los que toman sus previsiones míticas de una despensa mitológica común.

2.1. Las fuentes

Toda investigación que procure la credibilidad científica debe ocuparse con el mayor celo del valor de las fuentes, tanto las primarias como las secundarias. En cuanto a la mitología griega, **Homero** y **Hesíodo** han prevalecido como los grandes cantores de aquel conocimiento, sus principales documentalistas. Esta tradición cuenta con un corpus prestigioso de autores que han recogido y acogido esta tradición mítica en sus obras, de los cuales la inmensa mayoría se ha perdido¹¹.

A Prometeo lo presuponemos en la Época Oscura y lo encontramos en la Arcaica y sobre todo en la Clásica. Lo vemos brillar en la Grecia de Pericles y también durante el Helenismo y la República romana. Queda documentado en autores *arcaicos* como **Hesíodo** (*Teogonía* y *Trabajos y días*) y **Esopo** (*Fábulas*); en autores *clásicos* como **Esquilo** (tetralogía de Prometeo, de la que solo se conserva *Prometeo encadenado*) y **Platón** (*Protágoras*), y en poetas *helénicos* como **Apolonio de Rodas** (*Argonáuticas III*) y **Apolodoro de Atenas** (*Biblioteca I*).

A caballo entre la Antigüedad y el *anno Domini*, establecida Roma como epicentro de la cultura antigua, encontramos a Prometeo en las obras de **Diodoro Sículo** (*Biblioteca histórica*), **Virgilio** (*Égloga VI*), **Higinio** (*Fábulas*), **Ovidio** (*Metamorfosis*), **Séneca** (*Medea*), **Valerio Flaco** (*Argonáuticas*), **Plutarco** (*Vidas paralelas*), **Juvenal** (*Sátiras*), **Servio** (*Comentario a Virgilio*), **Pausanias** (*Descripción de Grecia*), **Luciano** (*Diálogos de los dioses*), **Libanio** (*Oraciones*), **Lactancio Plácido** (*Narrationes fabularum ovidianarum*, que son un conjunto de escolios a las *Metamorfosis* de Ovidio)

¹¹ La obra que poseemos de los tres tragediógrafos procede de la edición que encargó Licurgo en el IV a. de C., a modo de florilegio. El original fue copiado en Alejandría y no regresó al continente griego. De la copia alejandrina proceden los testimonios de la Edad Media que se conservan. Sin esta labor helenística no tendríamos nada.

y **Estobeo** (*Florilegio*), por citar los más relevantes. Sin embargo, hay otras fuentes menos conocidas pero cuyo valor, como señala Grimal, es incalculable. Entre todas configuran el mundo helénico y latino del titán, tanto en lo histórico como en lo mítico.

Consideramos que merece una mención especial, por su singularidad y carácter pionero, la *Descripción de Grecia* de Pausanias, un interesantísimo trabajo del siglo I de nuestra era que reúne observación, arqueología, historia y poesía. Es, de alguna manera, un primer esfuerzo por reunir lo material con lo inmaterial, de dotar de rigor científico y antropológico lo que venía siendo mera especulación mitológica. En este contexto, en el que lo material (lo objetivo, lo histórico) representaba un esfuerzo por estar la ciencia en un estadio muy inicial, los historiadores han quedado en un segundo plano con respecto a los poetas. Esto es lo que le sucede a Apolodoro y su *Biblioteca*.

2.2. Rasgos para determinar el análisis del retrato de Prometeo

Prometeo, lo más parecido a un verdadero Prometeo, a un titán real y palpable, seguramente se halle en la superposición y colación de variantes recogidas, en una especie de equilibrio entre todas ellas. La consulta de las fuentes permite componer un retrato que represente una síntesis y una evolución. Como veremos más adelante, el relato en torno a Prometeo no varía en lo sustancial: sus actuaciones se mantienen incólumes durante siglos. Las variaciones afectan a otros aspectos, como el grado de rebeldía o la índole de su motivación, pero la descripción de los actos y de sus consecuencias se mantiene. Las variaciones son, en general, hermenéuticas y no descriptivas. Pierre Grimal propone en su diccionario la siguiente descripción (1965: 455):

PROMETEO (*Προμηθεύς*). Prometeo es un «primo» de Zeus. Es hijo de un titán, Jápeto, como Zeus lo es de otro, Crono. Las tradiciones discrepan sobre el nombre de su madre. Según unos, es Asia, hija del Océano; según otros, Clímene, otra oceánide. Prometeo tiene varios hermanos: Epimeteo, que, en contraste con él, es el «torpe» por excelencia, Atlante, Menecio. A su vez, Prometeo contrajo matrimonio. El nombre de su esposa difiere también según los autores; el más corriente es Celeno o Clímene. Sus hijos son Deucalión, Lico y Quimereo, a los cuales se añade a veces Etneo, Helén y Tebe (v. Helen y Tebe).

Prometeo, según se dice, creó los primeros hombres, modelándolos con arcilla. Pero esta leyenda no aparece en la Teogonía, donde Prometeo es simplemente el bienhechor de la Humanidad, no su creador. Si engañó a Zeus fue por amor a los hombres. Una primera vez, en Mecone, durante un sacrificio solemne, había hecho dos partes, de un buey: en un lado puso la carne y las entrañas, recubriéndolas con el vientre del animal; en otro puso los huesos mocosos, cubriéndolos con grasa blanca.

Luego dijo a Zeus que eligiese su parte; el resto quedaría para los hombres. Zeus escogió la grasa blanca, y, al descubrir que solo contenía huesos, sintió un profundo rencor hacia Prometeo y los mortales, favorecidos por aquella astucia. Para castigarlos, decidió no volverles a enviar el fuego. Entonces Prometeo acudió en su auxilio por segunda vez; robó semillas de fuego en «la rueda del Sol» y las llevó a la tierra ocultas en un tallo de férula. Otra tradición pretende que sustrajo el fuego de la fragua de Hefesto. Zeus castigó a los mortales y a su bienhechor. Contra los primeros ideó enviar un ser modelado ex profeso, Pandora. En cuanto a Prometeo, lo encadenó con cables de acero en el Cáucaso, enviando un águila, nacida de Equidna y de Tifón, que le devoraba el hígado, el cual se regeneraba constantemente. Y juró por Éstige que jamás desataría a Prometeo de la roca. No obstante, cuando Heracles pasó por la región del Cáucaso, atravesó de un flechazo el águila de Prometeo y liberó a este. Zeus, satisfecho por esta proeza, que aumentaba la gloria de su hijo, no protestó; mas para que su juramento no fuese vano, ordenó a Prometeo que llevase un anillo fabricado con el acero de sus cadenas y un trozo de la roca a la que había estado encadenado; de este modo, una atadura de acero seguía uniendo al titán con su peña. En este momento, el centauro Quirón, herido por una flecha de Heracles y presa de continuos dolores, deseó morir. Como era inmortal, hubo de encontrar a alguien que aceptase su inmortalidad. Prometeo le hizo este favor y pasó a ser inmortal en lugar de Quirón. Zeus aceptó la liberación y la inmortalidad del titán, tanto más complacido cuanto que este le había prestado un gran servicio revelándole un antiquísimo oráculo según el cual el hijo que tendría con Tetis sería más poderoso que él y lo destronaría.

Prometeo poseía el don profético. Indicó a Heracles la manera de procurarse las manzanas de oro y le dijo que Atlante era el único que podría cogerlas en el jardín de las Hespérides. Este don de profecía lo compartía con las antiquísimas divinidades hijas de la Tierra, que es la profetisa por excelencia. Prometeo enseñó también a su hijo Deucalión el modo de salvarse del gran diluvio que Zeus proyectaba para exterminar a la raza humana, y que había sabido prever.

En esta descripción orientativa del titán, Grimal recoge muchos datos sobre su mundo, los personajes que forman parte de su microcosmos y de sus actividades y los hechos más destacados. Asimismo, aparte de esta entrada dedicada al titán hay muchos más datos en su *Diccionario* relativos a él. Recogemos los más significativos en la siguiente tabla, que servirá de guía para reconstruir el universo particular de Prometeo:

Padres	<p>Jápeto es hermano de Cronos y padre de Prometeo. Pertenece a la primera generación divina. En otras versiones su nombre es Jápet; en Roma es Iápeto.</p> <p>Clímene es hija de Océano y de Tetis. Junto a Jápeto tuvo a Atlante, Prometeo y Epimeteo. También es madre de Menecio. Según algunas variantes, fue esposa del propio Prometeo, con quien habría concebido a Deucalión y a Helén.</p> <p>Asia es hija de Océano y de Tetis y madre de Prometeo, según</p>
---------------	---

	Apolodoro.
<i>Hermanos</i>	<p>Atlante, Menecio y Epimeteo son los hermanos de Prometeo, «los hermanos violentos», hijos de Jápeto y de Clímene, anteriores a la generación olímpica.</p> <p>Atlante es un gigante. Perseo lo transformó en roca mostrándole el rostro de la Gorgona.</p> <p>Menecio también es un gigante, al que Zeus envió al Tártaro.</p> <p>Epimeteo es un titán. Zeus lo utilizó para engañar a Prometeo, ofreciéndole a Pandora. Es la antítesis de Prometeo, padre de Pirra y marido de Pandora, regalo que aceptó de Zeus en contra de las consignas de su hermano. Con ello dio origen a las desgracias de la humanidad.</p>
<i>Esposas</i>	<p>Hesíone es una oceánide, según Esquilo, y esposa de Prometeo. Hesíodo no la reconoce como hija de Océano. No es la única heroína con este nombre.</p>
<i>Hijos</i>	<p>Los principales son Deucalión, Lico y Quimereo. También se menciona a Helén, Tebe y Etneo. Por último, está Peite.</p> <p>Deucalión construyó un arca junto a su esposa Pirra, aconsejados por el titán. Flotaron durante nueve días y nueve noches en las aguas del diluvio, hasta atracar en las montañas de Tesalia. Zeus les concedió un deseo, que consistió en estar acompañados. Arrojaron piedras sobre las montañas y estas se transformaron en hombres y mujeres.</p> <p>Lico es hijo de Celeno y de Prometeo. Su tumba y la de su hermano Quimereo fueron ofrendadas por Menelao, según la versión recogida en <i>Alejandra</i> por Licofrón y en los escolios de Juan Tzetzes.</p> <p>Quimereo es uno de los dos hijos del gigante y de Celeno, a cuya tumba acudió Meleneao para ofrecer un sacrificio, obteniendo el hospedaje de Paris.</p> <p>Helén es el héroe que da nombre a la raza de los griegos. Según algunos autores, es hijo de Deucalión; según otros, de Prometeo.</p> <p>Tebe es heroína de Tebas e hija del titán y una ninfa, según Estesícoro.</p> <p>Peito representa la persuasión divinizada y también es hija de Prometeo, tal y como recogen diversas fuentes.</p>
<i>Otros personajes</i>	<p>Bía significa y representa la violencia. Es conocida por luchar a favor de Zeus. Según Esquilo, ayudó a encadenar a Prometeo en el Cáucaso.</p> <p>Equidna es un monstruo con cuerpo de mujer y cola de serpiente. Se cree que fue madre del dragón que protegía el vellocino de oro en la Cólquide y también del águila que</p>

	<p>comió el hígado de Prometeo.</p> <p>Eurimedonte fue un gigante, «de altivo corazón, que reinó en los soberbios gigantes y al cabo a su pueblo arruinó» (Canto VII de la <i>Odisea</i>). En los escolios de la <i>Iliada</i> se cuenta que violó a Hera y de esta unión nació Prometeo. Hay otros héroes con el mismo nombre.</p> <p>Hefesto, dios del fuego, es un personaje habitual en el cortejo prometeico. Modeló a Pandora con barro y clavó a Prometeo en el Cáucaso.</p> <p>Heracles, héroe legendario e hijo de Zeus, derribó de un flechazo al águila y liberó a Prometeo animado por su padre, que ansiaba más gloria para su hijo.</p> <p>Quirón es uno de los famosos centauros, inmortales, que debido al dolor que le produjo el flechazo de Heracles deseó morir. Quirón obtuvo la muerte gracias a un intercambio con Prometeo, que recibió su inmortalidad.</p> <p>Menelao fue a Troya a ofrecer un sacrificio en honor de Lico y Quimereo, hijos del titán, con el fin de terminar con la epidemia y la esterilidad que sufría Esparta.</p>
Otros hechos	<p>Según algunos autores, fue Prometeo quien profetizó que el hijo de Zeus y de Tetis sería un día señor de los cielos.</p> <p>El hachazo en el cráneo de Zeus, del que nació Atenea, pudo ser dado por Hefesto o por el mismo Prometeo.</p>

Tabla 1. Micromundo de Prometeo. Fuente: elaboración propia

2.3. Análisis semántico del mito

Un estudio de la semasiología del mito no puede lograr la exhaustividad si no recoge y considera todas las variantes documentadas. Dado que es una tarea que contradice los límites razonables de esta investigación, en este apartado proponemos analizar las significaciones del mito en un marco general, sus relaciones más universales, de modo que se recojan elementos estructurales del mito con transversalidad diacrónica, pero sin dar cuenta de orientaciones particulares que, verbigracia, pueden converger en un Prometeo libre o en un Prometeo temeroso de Dios.

El mito de Prometeo reúne algunos de los temas más específicos de la universalidad del hombre: la autoridad, la desobediencia, la moral, el castigo, la negociación, la individualidad, la autonomía. Este universo, en todas sus variantes, reúne estos temas y los reordena en función de la hermenéutica establecida. Sin embargo, pensamos que en todas las interpretaciones del mito hay una lucha, una tensión entre contarios del que surge el significado del mito. Para Heráclito, «la lucha constituye el principio de la vida, el soporte del desarrollo de los fenómenos y la

condición para su armonía» (Puech 1977: 215). En este punto, es inevitable el paso de **Heráclito** a la dialéctica de **Hegel**: en Prometeo se incardina la individualidad; en Zeus el poder y el sentido colectivo del mundo, del conocido y del desconocido; el hombre, la humanidad, es el tercer personaje de esta trinidad, el elemento resultante de una lucha que comienza en Heráclito y se formaliza en el Romanticismo. Es precisamente en la idea de la oposición, entre Zeus y Prometeo, donde podemos aplicar la famosa tríada dialéctica: la tesis –Zeus, el rey Cronida, elemento de control cósmico– y la antítesis –Prometeo, el bienhechor, amante de los hombres–. Entre el titán y el dios supremo se genera una síntesis, que es la humanidad, a medio camino entre la oposición de ambos. Esta síntesis está representada por Heracles, hijo de uno y amigo del otro, que intercede y resuelve la crisis en favor de todos. Esta síntesis da origen a una visión antropocéntrica del mundo, enfoque que el humanismo renacentista no dejará escapar.

Esta tríada puede aplicarse a cuantos aspectos imaginemos, también a otros mitos, incluido el de Jesús de Nazaret. En su caso, proponemos como tesis la revelación que recibe el hombre sobre la vida eterna, la salvación a la que debe aspirar; la antítesis sería que, no obstante, es pecador de nacimiento, de lo que resulta como síntesis que, a pesar del pecado inherente al hombre, este puede revertirlo mediante las obras. Veamos qué sucede si exportamos la tríada antes vista en el mito de Prometeo al Nuevo Testamento: Dios sigue siendo la tesis (el bien, Zeus), el hombre la antítesis (la corrupción, el pecado, Prometeo *humanizado*) y Cristo representa la síntesis (ama tanto a los hombres como a su padre, y es la mediación antes vista en Heracles). Hay, a primera vista, una clara diferencia: la mediación de Cristo entre el mundo terreno y el eterno difiere de la de Prometeo, cuya intervención no constituye una mediación, sino más bien un acto de libertad. El resultado esencial de sendas intervenciones es el mismo: la creación de una cultura¹². Ambas, la griega y la cristiana, son para Hegel el origen de la europea, dos raíces para un tronco común. Y, a propósito de Hegel, su tesis dialéctica del amo y del esclavo resulta adecuada y esclarecedora para el análisis semántico del mito: Prometeo requiere de Zeus para ser mártir como Zeus lo necesita para ser Cronida y rayo, para que el mundo se estremezca y maraville del esplendor de su poder. Hay una vinculación entre ambas consciencias que conducen a que no puedan explicarse en ausencia de la otra. Esta dependencia es clave para entender el mito.

¹² Hans-Georg Gadamer, en *Mito y razón* (1997: 16): «Nietzsche solo dio un pequeño paso hacia adelante cuando vio en el mito la condición vital de cualquier cultura. Una cultura solo podría florecer en un horizonte rodeado de mitos».

A partir de esta dialéctica, podemos determinar uno de los factores que más afectan a la consideración de las significaciones del mito: la libertad. Prometeo actúa con libertad y en defensa de la libertad en un mundo en el que no existe la libertad, en el que la libertad es exclusiva de los hombres libres. Aquí hay una dialéctica. En la Antigua Grecia existía la esclavitud y quienes escuchaban las narraciones orales y conocían la rebeldía de Prometeo solo podían *comprender* en un marco existencial determinado por la esclavitud. Aunque los actos de Prometeo denoten una conciencia de libertad, esta es todavía una conciencia larvaria, incompleta, pues los griegos «no llegan a la percepción de que el hombre como tal es libre» (Ginzo Fernández 1991: 49). La falta de libertad es una de las lacras de la democracia ateniense: será el cristianismo quien la corrija mediante el «derecho de la libertad subjetiva» (1991: 56), libertad que no cambiará el mundo radicalmente: esta libertad deberá convivir con un sentido colectivo produciendo una síntesis. En esta nueva formulación, quedará atrás la antigua identificación del griego con la polis y la consabida fidelidad ateniense. Este cambio ya se vislumbra en Prometeo: en él hallamos una conciencia crítica, la semilla de una reflexión.

2.4. La influencia del mundo prometeico en el cristianismo

Uno de los asuntos más delicados de este punto, y que escapa a los límites de este trabajo, es el de establecer si los eventos y personajes recogidos por el testimonio bíblico pertenecen a la mitología o a la historiografía; o, mejor dicho, cuáles forman parte del relato fabuloso y cuáles de la narración veraz —«la historiografía nace en el momento en que se advierte que los mitos son irreconciliables con los datos de la experiencia» (Caballero López 2003: 34)—. Sin menoscabo de otras interpretaciones sobre la naturaleza o autoridad del relato religioso, consideramos que el interés de la *Biblia* para la filología está en la narrativa y no en la veracidad de la diégesis. Pensamos que la ciencia y la religión pueden convivir y no entrar en conflicto (Harris 1982: 21), pero, como filólogos, la *Biblia* debe interesarnos por su valor como metáfora, por establecerse como una antología de personajes, mitos y leyendas de importancia histórica y literaria; en consecuencia, debemos abstenernos de valorar si son suficientes o no para lograr el objetivo mayor, documentar la existencia de Dios y comunicarla, dado que lo que nos interesa es el valor artístico de los materiales y conceder un interés idéntico a ambas narraciones, la bíblica y la mitológica.

Tanto la mitología comparada como la religión comparada han hallado puntos de encuentro en sus intereses, espacios comunes en los que la diferencia puede estar marcada por la orientación propia de cada investigación. Toda investigación que se haga al respecto debe intentar ser rigurosa, sin que haya influencias ni interferencias del credo o falta de credo individual. Las repercusiones de esto son enormes: las religiones se representan en el imaginario popular de modo disímil. El arte, tan entusiasta del paganismo, ha venido construyendo una imagen de aquellos dioses que los lleva a la idealidad, a un estado precioso en el que aflora la nostalgia. Ese idealismo contrasta con la imagen severa de los dioses monoteístas, incluso los más pretendidamente misericordes¹³. Conviene erradicar la huella de estas teorías de calado popular y situarse frente a los mitos y los dioses con la mente abierta, porque ni unos participan de una «religión artística», destinada a la construcción de un sentido puramente estético (Otto 2003: 142), ni los otros son inhumanos y decepcionantes en comparación.

Son tres los elementos esenciales del universo de Prometeo que han sido tomados por el judeocristianismo en la concepción de sus mitos: a) el concepto del castigo y, lo que es más importante, el beneficio del castigo, los réditos del sacrificio, el dolor como senda para la consecución de recompensas; b) Deucalión, el hijo del titán, construye un arca como la de Noé —el tema del diluvio es un tópico en la historia de la humanidad; siempre ha llovido como amenaza a los hombres¹⁴; c) finalmente, Pandora, el regalo envenenado que Zeus ofrece a Epimeteo y que condena al hombre, es una figura que adelanta a Eva. En el Pentateuco son dos personajes quienes incurren en la caída, pero el primer mordisco —al fin y al cabo, el definitivo— lo da ella (Gn. 3:9-13):

El Señor Dios llamó a Adán y le dijo: «¿Dónde estás?». Él contestó: «Oí tu ruido en el jardín, me dio miedo, porque estaba desnudo, y me escondí». El Señor Dios le replicó: «¿Quién te informó de que estabas desnudo?, ¿es que has comido del árbol del que te prohibí comer?». Adán respondió: «La mujer que me diste como compañera me ofreció del fruto y comí». El Señor Dios dijo a la mujer: «¿Qué has hecho?». La mujer respondió: «La serpiente me sedujo y comí».

¹³ Según la teoría positivista de Auguste Comte, todos los pueblos pasan inevitablemente por tres estados evolutivos: el teológico o ficticio, correspondiente al politeísmo y al monoteísmo inicial; el metafísico o abstracto, propio de las sociedades monoteístas más evolucionadas y críticas; y el científico o positivo, en el que impera el conocimiento científico.

¹⁴ En 1929, en unas excavaciones en Ur, se descubrió que aquella tierra había sufrido enormes inundaciones en el cuarto milenio a. de. C., lo que sin duda debió influir en la concepción de leyendas e historias sobre diluvios devastadores en aquellas tierras: <https://www.labrujulaverde.com/2018/12/el-primer-museo-de-la-historia-creado-en-el-ano-530-a-c-en-la-ciudad-de-ur-por-la-princesa-ennigaldi>

Un mito responde a diversas intenciones, ordenables en función del grado de seriedad. Este rasgo de seriedad configura una tipología de mitos que va desde el mero entretenimiento hasta las elaboraciones más racionalistas, aquellas que incluyen fundamentos etiológicos, explicativos y especulativos. Entremedias, todo un mundo de posibilidades poéticas y simbólicas. Se da una tercera vía: la de los mitos operativos e iterativos, que suelen ser «repetidos frecuentemente en rituales y ceremonias, constituyendo esta repetición parte de su valor y significado» (Kirk 1970: 310). El mito de Prometeo pertenece a la segunda categoría, la de la mayor seriedad mitológica, la que pretende una etiología y radica en causas meramente especulativas –entendemos que la especulación es parte indispensable de todo comportamiento científico y precientífico–.

Los eventos que consideramos de naturaleza etiológica y explicativa indagan en el origen de las cosas, en las causas del mundo y del hombre. En este sentido, señalamos algunos de los rasgos más trascendentales de este mito que, lejos de sus raíces primigenias, se ha convertido en mero entretenimiento y en curiosidad cultural. Prometeo ha perdido toda capacidad explicativa:

- **El sacrificio.** Hoy en día la idea de sacrificio queda exenta de toda implicación sanguínea, de todo pago con la vida: un sacrificio es un esfuerzo, a lo sumo una renuncia. Sin embargo, la civilización occidental se construye sobre este concepto de culpa, entrega y expiación cuyos inicios remiten a Prometeo. En una breve taxonomía de sacrificios, pensamos en el sacrificio más frecuente, el holocausto, un sacrificio animal de tipo ceremonial que tiene una intención de *rendición* y *homenaje* (el del carnero o cordero con el que se tributa a los dioses o a la naturaleza y se celebra la vida). Este sacrificio –ya presente desde el capítulo *Huida de Jacob*, en el que «Jacob ofreció un sacrificio en la montaña e invitó a sus parientes a comer. Comieron y pasaron la noche en la montaña» (Gn. 31:54)–, es posterior, sin embargo, al sacrificio humano (Harris 1982: 130). Pensamos que el sacrificio humano, sustituido en las religiones primitivas por el animal, es en sí el sacrificio mayor, el definitivo, un sacrificio escogido que escapa al control de los hombres y que se convierte en *cristiano*. Este es el verdadero sacrificio que late bajo todas las estructuras cristianas: el del hombre que con su muerte *semivoluntaria* redime a los ya nacidos y a los que están por nacer. Cristo instauro el sacrificio del inocente, el del chivo expiatorio, e introduce una idea problemática: la de que alguien debe pagar, siempre. Escribe Nietzsche, en *El Anticristo* (1993: 69):

Entonces surgió un absurdo problema: ¿cómo pudo Dios permitir esto? A esta pregunta, la razón de la pequeña comunidad perturbada encontró una respuesta terriblemente absurda: Dios dio su hijo para la remisión de los pecados, como víctima. ¡De este modo se concluyó de un golpe con el Evangelio! ¡El sacrificio expiatorio, en su forma más repugnante y bárbara, el sacrificio del inocente por los pecados de los pecadores! ¡Qué horrible paganismo! Jesús había abolido el mismo concepto de culpa; negado todo abismo entre Dios y el hombre; había concebido esta unidad entre Dios y el hombre como su buena nueva...

El sacrificio representa un evento de doble ganancia: la tesis es que salen ganando los hombres, que mediante el ritual regeneran su fe y sienten estar haciendo lo correcto; la antítesis es que salen ganando los dioses, que de este modo disponen de una herramienta de control para medir el sometimiento de los hombres. En este sentido, compartimos las apreciaciones de Kirk, que en *El mito* (1970: 279) señala que el acto de Zeus es doblemente ventajoso, y que Zeus debería haber advertido el incalculable servicio que el rebelde le estaba ofreciendo: Prometeo le obsequia la oportunidad de demostrar al mundo su poder, de recibir un sinnúmero de ofrendas, un mundo de pleitesía.

- **El fuego.** La libertad, la autonomía, la técnica, el conocimiento, la razón: el ser humano como ser hábil y capaz, que dispone de una herramienta para el desarrollo de toda su capacidad tecnológica e intelectual. El fuego consiste en el advenimiento de la técnica para el hombre. El *logos*. La simbología del fuego se entiende desde una perspectiva poliédrica: el poder del elemento para dominar la naturaleza y los poderes sobrenaturales, una herramienta con la que el hombre se controla a sí mismo y obtiene el control sobre lo incontrolable, lo celestial. El acto rebelde significa la entrega del hombre al hombre, que el hombre reciba al hombre para dirigirse a su destino. El fuego está en la base de una concepción romántica de la existencia, como adelantará Goethe.

Sin embargo, el fuego tiene un complejo contrapunto: una vez dominado lo celeste, lo olímpico, una vez que el *logos* domine en la Tierra, ¿será bastante ese fuego para traer el equilibrio al mundo, la igualdad? El dominio de los dioses sobre el hombre es anterior al fuego, pero el de los hombres sobre los propios hombres es uno de los asuntos más apremiantes para el hombre. A partir de Esquilo, del surgimiento progresivo del pensamiento científico, este hombre verá cómo la progresiva humanización del orbe no trae un mundo ni más justo ni mejor. En ello radica la maldición del titán.

- **La mujer.** El mal. La tercera aportación de Prometeo a nuestra vida es la menos directa. Como sabemos, es su hermano Epimeteo el responsable de que surja Pandora

con su terrible caja de males, circunstancia nefanda de la que Prometeo le advierte. La mujer da y quita la vida. La mujer es una entidad teogónica y escatológica.

Expuestas estas analogías, cerramos este subapartado con una consideración sobre el tipo de actos de ambos. Los movimientos de Jesucristo se articulan desde el amor al prójimo, desde el valor de la enseñanza, desde la humildad como instrumento para la justificación de una tiranía celestial; por el contrario, los movimientos de Prometeo se explican desde la oposición a esa tiranía. El dogma neotestamentario ha difundido una manera de ser de Jesús impecable en lo moral. Esa es la principal diferencia entre ambos. Otra diferencia es que, si bien se puede probar la existencia real de un varón judío que vivió en Jerusalén hace dos mil años, llamado Jesús, no puede demostrarse que este ciudadano procedente de Galilea se corresponda con el personaje bíblico, con el redentor anunciado por los profetas de la tradición judeocristiana. Mientras Prometeo es un personaje mítico, indemostrable una existencia real anterior, Jesús de Nazaret constituye una construcción dogmática a partir de una existencia real.

2.5. La analogía evangélica

La interpretación semántica del mito y de los rasgos de la personalidad de Prometeo permite establecer una inevitable analogía con la narrativa mesiánica de la tradición católica. En lo que sigue, tomaremos los elementos constitutivos de la idiosincrasia prometeica para enfrentarlos a la interpretación bíblica de su propia cosmovisión. Son varios los puntos de encuentro entre ambas figuras, la mítica y la histórica. De modo superficial, mencionaremos las aportaciones más notables del mundo prometeico al mundo cristiano, con el solo ánimo de establecer una relación mínima que nos aproxime a una cierta idea del sincretismo y de la contaminación entre ambas fábulas históricas:

1. **Creación de la humanidad.** Este aspecto queda resuelto en el cristianismo por el Génesis: es Dios quien crea al hombre, no su hijo. En cambio, la gran aportación del Hijo a la humanidad es traerle la salvación. Jesús no crea al hombre pero sí crea la vida eterna al *materializarla*, al *verbalizarla*. Ambos se conectan por esta doble articulación: Prometeo crea al hombre material con sus manos, Cristo al hombre inmaterial, eterno, con sus palabras.

Los dos establecen un puente entre la vida terrenal y la eterna, son mediadores e intermediarios entre ambos mundos. Esta función se explica por una doble

comunicación: la intermediación los convierte forzosamente en ejemplares, y por ser ejemplares pueden desempeñar esa función.

2. **Los obsequios:** el fuego y el verbo, la técnica y la palabra. Prometeo entrega a los hombres el fuego, cuya trascendencia es absoluta: en el fuego radica la autonomía, el desarrollo tecnológico y cognitivo, la supervivencia. La materialidad que Prometeo moldea es a su vez garantizada por el dominio del fuego. De nuevo, la garantía material se ve contrapuesta por el obsequio de Cristo a los hombres: la revelación. La verdad revelada de la Salvación conecta al hombre material con su esencia absoluta: un reino que no es de este mundo. Mediante el acto, lo material, se logra lo eterno, lo inmaterial. El fuego de Cristo no asa corderos, pero libra al hombre de las llamas eternas.

3. **La mujer, la perdición.** Aquí la analogía deviene en divergencia: mientras Prometeo propicia con sus actos que Zeus castigue al hombre por su culpa, introduciendo a la pérfida mujer, Cristo trae consigo la purificación de esa perfidia a través de María. Los actos de Prometeo explican esa impureza y los actos del pastor proceden de la pureza del vientre. No hay, en realidad, un cambio de naturaleza, sino de orientación: el paganismo enfrentaba a los hombres con los dioses, el cristianismo pretende la absoluta sumisión a Dios, pero no desde la violencia, sino desde la misericordia y una autoridad fundada en el amor. Los cristianos creen que están siendo amados, que «humillarse es justamente lo que hace que estén seguros de hacerse dignos del amor y la proximidad de Dios» (Otto 2003: 90).

4. **El sufrimiento, el martirio.** El dolor. El hígado picoteado y los estigmas; el águila y las catorce estaciones. Estos aspectos van en consonancia con la significación del dolor como medio para la salvación: salvarse requiere esfuerzos, convencimiento, fe, amor, y todo ello no puede obtenerse si no es mediante una severa demostración, materializada en la cruz y en el águila.

La vinculación del martirio es estrecha con el concepto más general de sacrificio, que entendemos como un sometimiento individual o como la liquidación de un *capital viviente* a cambio de un beneficio. El sacrificio ritual hunde sus raíces en las prácticas religiosas más primitivas, con indicios de haberse iniciado en el Paleolítico medio y pruebas de su celebración en el Paleolítico tardío (Eliade 1999: 36). En la *Biblia* el sacrificio como holocausto da comienzo en el Pentateuco, cuando Abraham recibe el siguiente mandato de Dios (Gn. 22):

«¡Abraham!». Él respondió: «Aquí estoy». Dios dijo: «Toma a tu hijo único, al que amas, a Isaac, y vete a la tierra de Moria y ofrécemelo allí en holocausto en uno de los montes que yo te indicaré».

Cuando Abraham está a punto de degollar a su hijo, Dios interviene para impedir la muerte del inocente. Con la sola intención de ofrecérselo, con la firmeza de su decisión, Abraham ya ha demostrado la impecabilidad de su fe¹⁵. Este sacrificio fallido prefigura y adelanta el de Cristo, que está establecido porque él sabe que debe morir para salvarnos. La de Cristo es una muerte semivoluntaria: él utiliza a Poncio Pilatos para su fin.

En el Nuevo Testamento, los sacrificios de animales son el preámbulo del sacrificio final, el que sucede en lo alto del Gólgota, donde la humanidad es redimida. Al respecto de aquellos sacrificios, de los que formaban montones de pieles, huesos y carne magra, el mismo Jesús advierte a sus discípulos del nuevo paradigma: «No tienen necesidad de médico los sanos, sino los enfermos. Andad, aprended lo que significa “misericordia quiero y no sacrificio”: que no he venido a llamar a justos sino a pecadores» (Mt. 9:12). La siguiente enseñanza la recoge Mateo: «Si comprendierais lo que significa “quiero misericordia y no sacrificio”, no condenaríais a los inocentes» (Mt. 12:7).

Los inocentes de Judea y los inocentes de la Antigua Grecia articulan dos formas de culpa, la judeocristiana y la trágica. Jesús muestra a sus discípulos la elección de la misericordia, del amor, y la negación del sacrificio. Esta enseñanza se corresponde con un sentido no trágico de la vida, antitrágico, como señala Steiner, con un sentido en el que al final de la existencia hay una salida, la redención y la vida eterna. Este sentido es, asimismo, un modo de ejecutar el «cumplimiento de lo trágico antiguo», materializado mediante una crucifixión con la que se toma el lugar de Prometeo (Borghesi 2014: 17).

5. **La heroicidad.** Este punto, consecuencia del anterior, del dolor, es el más conflictivo. Y el más teatral. La heroicidad de Cristo no ha sido un tema demasiado popular en la tradición judeocristiana. La sacralidad del Hijo lo ha protegido de ser un héroe trágico que en el enfrentamiento con fuerzas opuestas (romanos, fariseos, Judas) sufre un martirio. Cristo es el héroe que se enfrenta al conflicto no mediante el ejercicio

¹⁵ Abraham se muestra como un verdadero héroe trágico, como Edipo, dispuestos a todo por defender su verdad, héroes solitarios en manos del destino: en su caso, la fe en Dios es la seguridad de que hace lo correcto, incluso dar muerte a su hijo sin dudar; en el caso de Edipo, su fe está en que obra adecuadamente, en el escrupuloso y modélico sentido de la verdad y del deber.

de la fuerza, sino de la palabra, del verbo, de un nuevo advenimiento espiritual y moral, y con ello obtiene la victoria y propicia un cambio, una *anagnórisis* para sus discípulos y para el resto del mundo, que a partir de él pasa de la ignorancia a la verdad. Es un héroe que en su caída obtiene la victoria, una victoria que no es solo suya, sino de todos los nacidos y de los que están por nacer.

Esto se opone a la versión esquílea de Prometeo, a la cosmovisión griega, en la que el héroe, convencido de ser inocente, sabedor de que actúa como debe, cae víctima de la *hybris*. El perdón no tiene cabida y su caída tampoco propicia un beneficio trascendental para los que han nacido y los que están por nacer. Los griegos deben rechazar su comportamiento. La desgracia del héroe obedece a que su rectitud *modélica* no es ideal, a su ignorancia irreprochable, al esfuerzo por huir del error que le es connatural, por huir de «una culpa que nace de su misma fuerza» (Rodríguez Adrados 1962: 14). En definitiva, obedece a su naturaleza humana, a una moral intervenida en contra de su voluntad. Esta es la principal diferencia entre ambos héroes, tan idénticos como contrarios: el ideal encarnado por Cristo es el antiideal de Prometeo. Sin embargo, en aquel sentido trágico también resuenan ecos del sentido judeocristiano: el valor de asumir la culpa, el de la reconciliación, el de la segunda oportunidad, el de Prometeo portando el fuego tras ser perdonado por un Zeus magnánimo, que en la atención puesta a Heracles y en su acceso a la rectificación muestra una nueva manera de ser Dios.

Toda interpretación obedece a un contexto, a una cosmovisión, a un tiempo histórico. Al cambiar la manera de ver cambia la ejemplaridad de los héroes. Hoy en día ambos son ejemplos de lucha y de defensa del hombre, ambos son héroes que dejan tras de sí una impronta por los siglos de los siglos. La huella de Cristo está en haberse enfrentado a lo terrenal para defender lo celestial, la de Prometeo en haber defendido lo terrenal enfrentándose a lo celestial. En definitiva, ambos aspiran a salir victoriosos sobre el poder dominante vigente.

6. **El anillo.** Zeus permite la liberación de Prometeo pero lo condena a llevar un anillo que conmemore el castigo, forjado con uno de los eslabones de la cadena. El anillo se convierte en un símbolo sagrado de las acciones de Prometeo por los hombres. También es un símbolo sagrado para la Iglesia y sus rituales. La colocación del anillo del Pescador en el anular derecho del obispo de Roma marca el comienzo y término del pontificado desde San Pedro. Esta analogía nos parece secundaria.

7. **El pecado original.** A pesar de las diferencias visibles a primera vista –uno señala la naturaleza fallida del hombre, el otro la condición indestructible de los dioses–

, ambos mitos contienen similitudes en sus estructuras que amparan esta analogía. El mito del pecado original establece una condición previa que conduzca al hombre a un comportamiento normativo, es un mito que se fundamenta en la naturaleza imperfecta y fallida del hombre, un mito que surge de la pasividad. Por el contrario, el mito de Prometeo se basa en la naturaleza perfecta y modelizante de los dioses. Sin embargo, el primer mito rebaja al hombre y la consecuencia es el enaltecimiento de la divinidad, su expresión de dignidad a partir del pequeño hombre; el segundo mito consigue el mismo efecto estableciendo el camino inverso: parte del valor de la divinidad para señalar los errores humanos. En *El nacimiento de la tragedia* (p. 96):

La leyenda de Prometeo es posesión originaria de la comunidad entera de los pueblos arios y documento de su aptitud para lo trágico y profundo, más aun, no sería inverosímil que ese mito tuviese para el ser ario el mismo significado característico que el mito del pecado original tiene para el ser semítico, y que entre ambos mitos existiese un grado de parentesco igual al que existe entre hermano y hermana.

Atendiendo a la lectura que hace Nietzsche del mito, en el incumplimiento de los deseos divinos es donde Dios y el hombre se encuentran. En la desobediencia está el vínculo y algo mucho más complejo: una cierta idea de la reciprocidad. Por tanto, ¿cómo puede haber pecado en lo que prueba y conduce a Dios, en lo que establece una mutua necesidad, una impecable dependencia? Esta pregunta, en su propia formulación, parece conducirnos a una dialéctica ya vista en páginas anteriores, la hegeliana del amo y del esclavo. Y también nos lleva, en cierto modo, a la destrucción de la idea conceptual del pecado, a su aporía y a establecer una concepción afirmativa de la vida, «que asume el dolor y lo celebra como acto creativo y fecundante» (Llinares 2005: 288).

3. PROMETEO EN LA LITERATURA GRECOLATINA

Prometeo, del griego antiguo ‘previsión’, ‘prospección’, «aquel que lo sabe antes», recorre la historia y puede estudiarse desde una perspectiva poliédrica, desde cada uno de los ámbitos que le han insuflado un hálito: la literatura, la mitología e incluso la historiografía, cuyas herramientas rastrean a una personalidad real (un príncipe, un rey, un guerrero) tras el embalaje simbólico¹⁶. Prometeo el titán, hijo de Jápeto y de la oceánide Clímene, hermano de Epimeteo («aquel que lo sabe después»), pertenece a

¹⁶ Sobre el evemerismo: <https://www.uv.es/~japastor/mitos/b1-1-2.htm>

una categoría diferente de los dioses y de los hombres. No es dios porque puede morir¹⁷, no es hombre porque su naturaleza es divina. Los titanes no son semidioses, como los héroes, sino divinidades anteriores al ciclo de Zeus, dioses que pueden caer en lo más hondo. Como señala Walter Otto (2003: 24), «los titanes adquirieron el significado de salvajes, de obstinados e incluso malévolos, por antagonismo con los olímpicos, ante los cuales los titanes nunca se rindieron sin luchar».

El destino de Prometeo queda marcado desde la boda de Jápeto (para Hesíodo con la oceánide Clímene, para Esquilo con Temis). En aquel momento, tras destruir Zeus a los titanes en la Titanomaquia, Jápeto iba a fundar una nueva dinastía que marcaría el polo opuesto de los dioses olímpicos. Quedaría, esta dinastía, ligada a las edades de los hombres.

Las citas a Prometeo en la documentación grecolatina se presentan con un doble tratamiento: el poético y el que tiende a un compromiso histórico. Dos obras acaparan la figura del titán, pertenecientes a épocas distintas: la obra teogónica de Hesíodo ilumina la época arcaica y la tragedia de Esquilo hace lo propio con la clásica¹⁸. Si bien ambas pertenecen al ámbito de la ficción, la segunda se asemeja en la conciencia creadora a los cánones actuales de lo fictivo, mientras que la obra de Hesíodo es de más compleja clasificación: por su contenido no puede ser considerada histórica, pero sus intenciones, su actitud crítica, la aproximan a un cierto concepto de lo historiográfico, de indagación de la verdad, de aquello que pasó. Hesíodo es un historiador de lo no real, de lo deformado, de lo mítico, de algo que pudo haber sido de una manera muy diferente de cómo él lo recogió por la tradición de su pueblo. Cabe preguntarse si era consciente de que trabajaba con materiales inventados.

La tradición épica arcaica tiene en Homero a su gran agitador, tradición que se ve continuada en la obra de **Hesíodo** (los datos que se manejan lo sitúan en el siglo VIII, posterior al gran cantor de la épica). Ambos son «epígonos de una tradición de bardos que componen formulariamente», en una época en la que «la secular tradición oral épica desemboca en estos dos grandes poetas del siglo VIII, al poco de introducirse el alfabeto en Grecia» (García Gual 1982: 30). Esta afirmación resulta pertinente porque García Gual, que se refiere a «la épica hesiódica», los señala a ambos como los dos

¹⁷ Prometeo ofreció su mortalidad al centauro Quirón para que dejase de sufrir, quien a cambio le entregó su inmortalidad.

¹⁸ Escribe Eric Bentley, en *La vida del drama*: «Un gran poeta, aun más que representar a los otros, habla por sí mismo» (1992: 269).

poetas épicos por excelencia. En este trabajo sostenemos que la épica en Homero es paradigmática, por cuanto consiste en un canto concreto sobre las hazañas concretas de un héroe concreto, pero en el caso de la *Teogonía* de Hesíodo aquella épica queda subordinada a una ordenación superior, que poco o nada tiene que ver con la epopeya estándar. Pensamos que, si bien no es un poeta épico como lo fue aquel, en lo que se refiere a la narración heroica (Bowra 2007: 86), ambos aparecen relacionados y casi emparejados como las dos caras de una moneda. El motivo puede deberse a que solo ellos se bastan para documentar y glorificar el saber mítico. En cierto modo, pasan por ser una antítesis del otro (Bowra 2007: 92), tan diferentes y parecidos como inevitables en su recorrido histórico. Hesíodo emplea el hexámetro yámbico y crea un género nuevo, que procede de la tradición épica y que consiste en un artefacto de teogonía y cosmogonía (Rodríguez Adrados 2001: 205).

Hesíodo es el poeta más autorizado para canonizar la mitología mediante una genealogía (Kerényi 2010: 32-33), esquema de composición de *Teogonía*. De este modo, la tradición oral quedaba fijada y sacralizada a través de un poeta prestigioso que no inventaba, sino que recogía y recibía con anuencia divina el legado de una tradición. Esta manera de fijar la tradición teísta quedaba marcada por la sombra celestial y con los siglos las religiones abrahámicas impondrán un sistema de transmisión más severo: el de la inspiración divina, la revelación vetero y neotestamentaria, y la transmisión directa, el dictado coránico.

Los subapartados que siguen consistirán en una relación de autores y obras ineludibles en la investigación del titán, en los que incluiremos los fragmentos más significativos de las obras reseñadas:

- **Hesíodo.** Las referencias al titán en *Teogonía* consisten principalmente en un apartado titulado «Mito de Prometeo» (vv. 508-617). Esta es la primera versión escrita que conservados del mito y, dado su carácter explícito y su relevancia histórica, consideramos necesaria la transcripción:

Ocurrió que cuando dioses y hombres mortales se separaron en Mecona, Prometeo presentó un enorme buey que había dividido con ánimo resuelto, pensando engañar la inteligencia de Zeus. Puso, de un lado, en la piel, la carne y ricas vísceras con la grasa, ocultándolas en el vientre del buey. De otro, recogiendo los blancos huesos del buey con falaz astucia, los disimuló cubriéndolos de brillante grasa.

Entonces se dirigió a él el padre de hombres y dioses: «¡Japetónida, el más ilustre de todos los dioses, amigo mío, cuán parcialmente hiciste el reparto de lotes!».

Así habló en tono de burla Zeus, conocedor de inmortales designios. Le respondió el astuto Prometeo con una leve sonrisa y no ocultó su falaz astucia: «¡Zeus, el más ilustre y poderoso de los dioses sempiternos! Escoge de ellos el que en tu pecho te dicte el corazón».

Habló ciertamente con falsos pensamientos. Y Zeus, sabedor de inmortales designios, conoció y no ignoró el engaño; pero estaba proyectando en su corazón desgracias para los hombres mortales e iba a darles cumplimiento.

Cogió con ambas manos la blanca grasa. Se irritó en sus entrañas y la cólera le alcanzó el corazón cuando vio los blancos huesos del buey a causa de la falaz astucia. Desde entonces sobre la tierra las tribus de hombres queman para los Inmortales los blancos huesos cuando se hacen sacrificios en los altares. Y a aquel díjole Zeus amontonador de nubes, terriblemente indignado: «¡Hijo de Jápeto, conocedor de los designios sobre todas las cosas, amigo mío, ciertamente no estabas olvidándote ya de tu falaz astucia!».

Así dijo lleno de cólera Zeus, conocedor de inmortales designios. Y desde entonces siempre tuvo luego presente este engaño y no dio la infatigable llama del fuego a los fresnos [los hombres mortales que habitan la tierra]. Pero le burló el sagaz hijo de Jápeto escondiendo el brillo que se ve de lejos del infatigable fuego en una hueca cañaheja.

Entonces hirió de nuevo el alma de Zeus altitonante y le irritó su corazón cuando vio entre los hombres el brillo que se ve de lejos del fuego. Y al punto, a cambio del fuego, preparó un mal para los hombres. Modeló de tierra el ilustre Patizambo una imagen con apariencia de casta doncella, por voluntad del Crónida. La diosa Atenea de ojos glaucos le dio ceñidor y la adornó con vestido de resplandeciente blancura; la cubrió desde la cabeza con un velo, maravilla verlo, bordado con sus propias manos; y con deliciosas coronas de fresca hierba trenzada con flores, rodeó sus sienes Palas Atenea. En su cabeza colocó una diadema de oro que él mismo cinceló con sus manos, el ilustre Patizambo, por agradar a su padre Zeus. En ella había artísticamente labrados, maravilla verlos, numerosos monstruos, cuantos terribles cría el continente y el mar; de ellos grabó muchos aquel, y en todos se respiraba su arte, cual seres vivos dotados de voz.

Luego que preparó el bello mal, a cambio de un bien, la llevó donde estaban los demás dioses y los hombres, engalanada con los adornos de la diosa de ojos glaucos, hija de poderoso padre; y un estupor se apoderó de los inmortales dioses y hombres mortales cuando vieron el espinoso engaño, irresistible para los hombres. Pues de ella descende la funesta estirpe de femeninas mujeres. Gran calamidad para los mortales, con los varones conviven sin conformarse con la funesta penuria, sino con la saciedad.

Como cuando en las abovedadas colmenas las abejas alimentan a los zánganos, siempre ocupados en miserables tareas —aquellas durante todo el día hasta la puesta del sol diariamente se afanan y hacen blancos panales de miel, mientras ellos aguardando dentro, en los recubiertos panales, recogen en su vientre el esfuerzo ajeno—, así también desgracia para los hombres mortales hizo Zeus altitonante a las mujeres, siempre ocupadas en perniciosas tareas.

Otro mal les procuró a cambio de aquel bien: El que huyendo del matrimonio y las terribles acciones de las mujeres no quiere casarse y alcanza la funesta vejez sin nadie que le cuide, este no vive falto de alimento; pero al morir, los parientes se reparten su hacienda. Y a quien, en cambio, le alcanza el destino del matrimonio y

consigue tener una mujer sensata y adornada de recato, este, durante toda la vida, el mal equipara constantemente al bien. Y quien encuentra una mujer desvergonzada, vive sin cesar con la angustia en su pecho, en su alma y en su corazón; y su mal es incurable.

De esta manera no es posible engañar ni transgredir la voluntad de Zeus; pues ni siquiera el Japetónida, el remediador Prometeo, logró librarse de su terrible cólera, sino que por la fuerza, aunque era muy astuto, le aprisionó una enorme cadena.

La descripción de Hesíodo reúne la mayor parte de elementos que conocemos del mito de Prometeo. Las consecuencias de esta fijación escrita son que, pese a las interpretaciones y reinterpretaciones ulteriores, el origen del mito se conserva intocado y se vuelve a él de modo casi inconsciente. Es interesante cómo el Japetónida, el remediador de terrible cólera, queda casi en un segundo plano ante la descripción de la creación de la mujer, que es una de las tres consecuencias temibles tanto para los hombres como para el propio titán. La primera es robar el fuego. La tercera es la «enorme cadena».

En *Trabajos y días* vuelve el poeta sobre el mito, pero esta vez para incidir en la lección moral que conllevan los actos del titán. Declinamos transcribir el texto íntegro (vv. 43-106) y nos ceñimos solo a los fragmentos en los que se trata de su relación con Zeus:

Y es que oculto tienen los dioses el sustento a los hombres; pues de otro modo fácilmente trabajarías un solo día y tendrías para un año sin ocuparte en nada. Al punto podrías colocar el timón sobre el humo del hogar y cesarían las faenas de los bueyes y de los sufridos mulos.

Pero Zeus lo escondió irritado en su corazón por las burlas de que le hizo objeto el astuto Prometeo; por ello entonces urdió lamentables inquietudes para los hombres y ocultó el fuego. Mas he aquí que el buen hijo de Jápeto lo robó al providente Zeus para bien de los hombres en el hueco de una cañaheja a escondidas de Zeus que se goza con el rayo. Y lleno de cólera díjole Zeus amontonador de nubes: «¡Japetónida conocedor de los designios sobre todas las cosas! Te alegras de que me has robado el fuego y has conseguido engañar mi inteligencia, enorme desgracia para ti en particular y para los hombres futuros. Yo a cambio del fuego les daré un mal con el que todos se alegren de corazón acariciando con cariño su propia desgracia».

Como vemos, este texto de Hesíodo comparte muchos elementos con el anterior, tanto que parece haber incurrido en la reproducción de párrafos idénticos. Luego, como hizo en *Teogonía*, vuelve sobre la creación de Pandora –que, a diferencia de lo que señala Otto (2003: 71), no se trata exactamente de «darle voz», dado que no la tiene con

Hesíodo, sino que es la primera obra en la que se narra su existencia—. De este modo cierra este episodio mítico:

Luego que remató su espinoso e irresistible engaño, el Padre despachó hacia Epimeteo al ilustre Argifonte con el regalo de los dioses, rápido mensajero. Y no se cuidó Epimeteo de que le había advertido Prometeo no aceptar jamás un regalo de manos de Zeus Olímpico, sino devolverlo acto seguido para que nunca sobreviniera una desgracia a los mortales. Luego cayó en la cuenta el que lo aceptó, cuando ya era desgraciado.

En efecto, antes vivían sobre la tierra las tribus de hombres libres de males y exentas de la dura fatiga y las enfermedades que acarrearán la muerte a los hombres. Pero aquella mujer, al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra, los dejó diseminarse y procuró a los hombres lamentables inquietudes.

Solo permaneció allí dentro la Espera, aprisionada entre infrangibles muros bajo los bordes de la jarra, y no pudo volar hacia la puerta; pues antes cayó la tapa de la jarra [por voluntad de Zeus portador de la égida y amontonador de nubes].

Mil diversas amarguras deambulan entre los hombres: repleta de males está la tierra y repleto el mar. Las enfermedades ya de día ya de noche van y vienen a su capricho entre los hombres acarreando penas a los mortales en silencio, puesto que el providente Zeus les negó el habla. Y así no es posible en ninguna parte escapar a la voluntad de Zeus.

Esta versión resulta menos poética y épica y más didáctica. El propósito del poeta es establecer argumentos y explicaciones de por qué el trabajo es necesario. Vemos aquí cómo la tradición mítica oral, al quedar fijada mediante la escritura, empieza a mostrar brotes de lo que será el pensamiento filosófico, que tendrá en el mito uno de sus principales objetivos. Pese a este matiz de naturaleza racional, la versión ofrecida es idéntica, y los castigos establecidos por Zeus también: el fuego, la mujer, la cadena en la roca y el águila.

- **Esquilo** (c. 525-455 a. de C.). En esta cadena es donde toma el testigo Esquilo, cuyo Prometeo es también el titán *padrino* de los hombres, un ejemplo perfecto de héroe trágico que se enfrenta a un poder superior sin medir las consecuencias. Este es el Prometeo que vemos en la única obra conservada de la tetralogía¹⁹, *Prometeo encadenado*, que era la primera de una serie de la que conocemos los títulos de las dos tragedias restantes, *Prometeo liberado* y *Prometeo portador del fuego*, trabajos de los que se han conservado algunos fragmentos y sobre los que siguen quedando dudas de su

¹⁹ Si bien hay dudas razonables sobre la autoría, parece difícil pensar que este *Prometeo encadenado* no tuviese alguna vinculación directa con el poeta de Eleusis. Con respecto a la fecha de composición, imposible de precisar, debió de darse entre el 470 y el 458 a. de C. (Lucas de Dios 2008: 367).

ordenación en la trilogía (Lesky 1989: 283). Como sabemos, las obras concursaban en los festivales como un conjunto de tríada trágica y drama satírico²⁰. La tetralogía perdida de Esquilo, titulada *Prometheia*, ha sido muy investigada: en España contamos con el indispensable trabajo de José María Lucas de Dios (*Esquilo. Fragmentos, testimonios*), que confirma las setenta y tres piezas presentes en el *Catálogo* y añade nueve más, obtenidas por fuentes indirectas (2008: 12). Pese a las dificultades de su carácter parcial, se ha logrado reconstruir los argumentos de las dos tragedias perdidas. Del drama de cierre no se conserva nada²¹.

De la presunta segunda pieza, *Prometeo liberado*, se conservan once fragmentos y el famoso escolio al verso 511 del *codex optimus*, que confirma que el argumento trata de la liberación del titán por Heracles, quien dio muerte al águila con una flecha. En compensación, Prometeo le indicó la manera de hallar el jardín de las Hespérides, lugar que el héroe buscaba; para finalizar, Zeus libera a los titanes, en un gesto de reconciliación con el hijo de Jápeto, que en la propuesta esquílea es hijo de Gea y Urano, un titán de la primera generación. Desde una perspectiva moderna, cuesta pensar que la liberación del titán no se correspondiese con el final de la trilogía. Sin embargo, la crítica del XX acopió razones de peso en la defensa de un hipotético final de la trilogía mediante *Prometeo portador del fuego*, de la que solo se conserva un fragmento: «*En silencio, donde hay necesidad; y hablando al punto*». En este trabajo, estamos de acuerdo con Lucas de Dios en que el esquema argumental más lógico es el de «crimen-castigo-reconciliación», secuencia que recolocaría la obra objeto de debate al comienzo de la trilogía (2008: 365). En esta pieza inicial o final (solo puede ir antes o después de las otras dos, nunca intercalada entre ambas), Prometeo relata que estuvo treinta mil años encadenado y le revela a Zeus el secreto que lo torturaba, aquel oráculo que vaticinaba su caída. La maldición consistía en el hijo que engendraría con Tetis y que lo destronaría como él destronó a Cronos. Conocida la maldición, Tetis se empareja con Peleo, unión de la que nace Aquiles, héroe de Troya.

²⁰ Curiosamente, el drama satírico de la primera tetralogía de Esquilo, *Los persas*, con la que concursó en las Dionisiacas del 474 a. de. C, llevaba por título *Prometeo pircaeo* (*Prometeo prendedor del fuego*), de la que se han conservado cuatro fragmentos (Jiménez Bariñaga 1999: 193).

²¹ Como señala Lucas de Dios (2008: 366), la crítica maneja algunas hipótesis sobre el argumento del drama perdido: que tratase sobre Sísifo, el rey castigado a empujar una y otra vez la misma piedra hasta la cima de la misma montaña, o sobre Pandora y Epimeteo. Esta última opción resulta muy interesante desde nuestra perspectiva, dado que es llamativa la ausencia de Pandora de los elencos del teatro universal.

Esquilo es quien compone un material esencial y ostensiblemente artístico a partir del material mítico oral, fijado por Hesíodo en un material teogónico, cuyas intenciones artísticas son, en nuestra opinión, menos claras. Esta doble orientación es insoslayable para entender el lugar que ocupan los dos patriarcas del titán: Hesíodo compone una documentación artística de trasfondos históricos, una genealogía, mientras la orientación de Esquilo es intencionalmente artística. Prometeo es ahora un recurso para hacer teatro, un material de ficción, un auténtico *héroe trágico*. Esta condición de héroe solo se da en la tragedia, que toma esta categoría de *seres vivientes* para crear el perfil de sus protagonistas. Hacia este perfil evolucionará con el paso de los siglos, hacia una heroicidad auténticamente humana.

Esta última consideración puede llevar a equívoco: la motivación artística de Esquilo no es equiparable a la que solemos manejar hoy en día. En el siglo de Pericles no existía el arte por el arte. La producción artística conllevaba un compromiso para con el conocimiento, para con el desarrollo de la técnica, de la razón, para ofrecer respuestas cosmogónicas, para dominar ese mismo fuego robado del cielo. El arte servía a un propósito mayor, tenía una función política y social, didáctica, instrumental. Esquilo sube al escenario a un Prometeo que se presenta poco vacilante en su naturaleza: a diferencia del gran héroe del Nuevo Testamento, Prometeo no se muestra misericordioso ni cercano. No hay verdadero amor por los humanos, sino que estos son instrumentales para su objetivo mayor, un golpe de estado en el reino del Cronida, por desafiar los límites de aquello que no ha sido todavía conocido.

En contra de toda una tradición crítica que ve en este personaje la encarnación de cualidades filantrópicas, de «amor por los humanos» (García Gual 1982: 41), en nuestra opinión las buenas acciones de Prometeo se muestran controvertidas al ser analizadas: no hay abnegación ni generosidad en su comportamiento, sino una determinación indoblegable por imponerse²². Prometeo recurre sistemáticamente a los mortales para hablar de sí mismo. Esta pauta se repite en todas las intervenciones. Por ello, defendemos que los mortales son instrumentales porque siempre que los nombra acaba por referirse a sí mismo, por enumerar sus méritos. Desestimamos la tesis de la

²² Esto, en cambio, contrasta con la solidaridad que demuestra con los seres divinos, con aquellos que se le equiparan en estrato. Es el caso del titán Océano y el de sus hijas, que forman el coro, a quienes persuade para que no se arriesguen a ser castigadas por apoyarlo tan fielmente.

filantropía porque una de las cualidades del benefactor es poner la obra por delante del obrador. Prometeo hace lo contrario, usa la obra para enaltecerse.

Si analizamos el texto detenidamente, vemos que Prometeo alude en catorce ocasiones a los mortales y en otras tres a los hombres. Diecisiete alusiones directas al ser humano. Solo en una manifiesta amor, pero este amor se limita a la expresión verbal (vv. 120-123): «*Me he concitado la aversión de todos los dioses que tienen acceso al palacio de Zeus por mi amor excesivo a los mortales*». Esta declaración debería verse acompañada de actos en los que ese amor se viese confirmado y defendido. Sin embargo, lo que solemos encontrar en sus palabras es compasión, en la que interpretamos una cierta prepotencia sobre el hombre (vv. 227-242):

Lo que preguntáis, la causa por qué me atormenta, os la aclararé. Tan pronto como él se sentó en el trono que fue de su padre, inmediatamente distribuyó entre las distintas deidades diferentes fueros, y así organizó su imperio en categorías, pero no tuvo para nada en cuenta a los infelices mortales; antes, al contrario, quería aniquilar por completo a esa raza y crear otra nueva. Nadie se opuso a ese designio, excepto yo. Yo fui el atrevido que libré a los mortales de ser aniquilados y bajar al Hades. Por ello, estoy sometido a estos sufrimientos, dolorosos de padecer, compasibles cuando se ven. Yo, que tuve compasión de hombres, no fui hallado digno de alcanzarla yo mismo, sino que sin piedad de este modo soy corregido, un espectáculo que para Zeus es infamante.

¿Este acto de Prometeo se debe al amor o a otras motivaciones, como el deseo de posteridad, de supremacía, de imposición sobre el joven dios todopoderoso? *Yo fui el atrevido*, afirma, el atrevido que tuvo en cuenta a los *infelices mortales*.

Si continuamos la lectura de estas diecisiete alusiones, encontramos expresiones como las que siguen: «*Por haber facilitado un privilegio a los mortales, estoy bajo el yugo de estas cadenas*»; «*Puse en ellos ciegas esperanzas*»; «*Y además de esto les concedí el fuego*»; «*Por ayudar a los mortales, encontré para mí sufrimientos. Sin embargo, no me imaginaba que habría de consumirme en este roquedal escarpado, en esta desierta cima rocosa*». No parecen, de ninguna manera, expresiones con las que alguien manifieste un amor desinteresado, ya sea por una entidad individual o por una colectiva.

Sin embargo, somos conscientes de que la tradición crítica, en su inmensa mayoría, ve en este Prometeo esquilero un dechado de filantropía²³. Esto puede deberse, además de a una manera diferente de interpretar el personaje o el concepto del amor

²³ El *DLE* ofrece la siguiente definición en la entrada de *filantropía*: «Amor al género humano».

intrínseco, a que la obra sí contiene alusiones directas a esa protección benefactora. La clave está en que esas referencias proceden de otros personajes de la tragedia, no del titán. Pensamos que este matiz es decisivo para establecer un juicio. Dice el coro (vv. 540-543): *«Pero yo me estremezco de verte desgarrado por mil sufrimientos (...), porque, sin temblar ante Zeus, por propia voluntad, Prometeo, colmas a los mortales de excesivos honores»*. Y la sacerdotisa Io, más adelante (vv. 612-614): *«¡Oh, tú, el que te mostraste a los mortales como universal benefactor, infeliz Prometeo, ¿en castigo de qué sufres esto?»*.

Como vemos, de las intervenciones de Prometeo podría inferirse que ame a los hombres, pero demostrarlo resulta más controvertido. Ese gran amor no está en él: lo encontramos en la interpretación que hacen los demás personajes. Repetimos la única ocasión en la que se refiere a ese amor (vv. 120-122): *«Me he concitado la aversión de todos los dioses que tienen acceso al palacio de Zeus por mi amor excesivo a los mortales»*. Y con respecto a los infelices (vv. 443-450), asegura lo siguiente:

Pero oídme las penas que había entre los hombres y cómo a ellos, que anteriormente no estaban provistos de entendimiento, los transformé en seres dotados de inteligencia y en señores de sus afectos.

Hablaré, aunque no tenga reproche alguno que hacer a los hombres. Solo pretendo explicar la benevolencia que había en lo que les di.

En un principio, aunque tenían visión, nada veían, y, a pesar de que oían, no oían nada, sino que, igual que fantasmas de un sueño, durante su vida dilatada, todo lo iban amasando al azar.

No conocían las casas de adobes cocidos al sol, ni tampoco el trabajo de la madera, sino que habitaban bajo la tierra, como las ágiles hormigas, en el fondo de grutas sin sol.

Admite no tener reproche alguno que hacer a los hombres y que no se arrepiente de lo hecho. ¿Cómo arrepentirse, si perseguía un propósito mayor?

Con respecto a sí mismo (v. 440): *«Mi corazón se desgarrar en la angustia al verme ultrajado con ignominia»*. Y también (vv. 235-271): *«Por ello, estoy sometido a estos sufrimientos, dolorosos de padecer, compasibles cuando se ven»*. Continúa su soliloquio: *«Yo, que tuve compasión de hombres, no fui hallado digno de alcanzarla yo mismo, sino que sin piedad de este modo soy corregido, un espectáculo que para Zeus es infamante»*. Y sigue: *«Por esta falta sufro el castigo de estar aherrojado mediante cadenas a cielo abierto»; «Ahora, en cambio, sufro –¡ay de mí, desgraciado!– ser un cuerpo a merced del viento, ¡una irrisión para mis enemigos»; «Por ayudar a los*

mortales, encontré para mí sufrimientos. Sin embargo, no me imaginaba que habría de consumirme en este roquedal escarpado, en esta desierta cima rocosa» .

Su comportamiento es heroico, egoísta. Se vislumbra un anhelo de posteridad en esta actuación: Prometeo ofrece su abnegación a cambio de la eternidad, del reconocimiento ajeno. Pensamos que no ama a los hombres porque no sufre por ellos, porque no demuestra sentirlos. La filantropía es el amor al género humano, y el amor de Prometeo por los mortales se reduce a una sola frase, una frase que no recibe el respaldo de sus actuaciones. Nunca pregunta por ellos, no se interesa por lo que el destino pueda depararles, no siente alivio de que no sufran o de que al fin tengan fuego. Solamente los compadece.

Esta compasión resulta muy pertinente porque Prometeo hace referencia en diecisiete ocasiones al sufrimiento. De estas menciones, catorce se refieren a su propio sufrimiento, una señala un posible castigo a Océano y las dos restantes remiten al sufrimiento de Io. La solidaridad del titán, su sensibilidad al sufrimiento, se manifiesta en lo que respecta a sí mismo, principalmente, y también a sus congéneres, sus iguales divinos. No hemos detectado en el texto ni una breve referencia al posible sufrimiento de los mortales, ni la mera insinuación. Sabemos que sufren porque lo dice el corifeo en los versos 409-414:

Resuena ya la tierra entera llena de gemidos y gimen por el magnífico honor tuyo y el de tus parientes que tanto prestigio gozó antiguamente. Y cuantos mortales habitan el suelo vecino de la sacra Asia sufren con los lastimeros sufrimientos tuyos.

A esto, Prometeo responde con la larga lista de cosas que ha hecho por los mortales, y concluye con la siguiente intervención (vv. 501-506):

Bajo la tierra hay metales útiles que estaban ocultos para los hombres: el cobre, el hierro, la plata y el oro. ¿Quién podría decir que los descubrió antes que yo? Nadie – bien lo sé–, a menos que quiera decir falsedades. En resumen, apréndelo todo en breves palabras: los mortales han recibido todas las artes de Prometeo.

Como vemos, Prometeo parece más preocupado por destacar sus logros, sus dádivas, sus intervenciones, que por el devenir del hombre. Es un benefactor absolutamente interesado, por lo que en este trabajo defendemos que no es una expresión de amor al hombre sino de amor propio, de amor a sí mismo y de deseo de posteridad. Esta tesis queda refrendada con la poca generosidad que solemos atribuir a la soberbia, de la que el titán no anda desprovisto. A Hermes (v. 966): *«Sábelo bien: no cambiaría yo mi*

desgracia por tu servilismo». A lo que el mensajero responde: «Serías inaguantable, si el éxito te acompañara».

Más adelante, al consejo que le da el hijo de Maia («*ten valor, pobre loco, ten valor una vez de pensar con cordura ante tus actuales dolores*»), responde el hijo de Jápeto, de modo tan elocuente que no requiere comentarios (vv. 1001-1007):

Me molestas en vano. Es igual que si pretendieras aquietar las olas. Jamás se te ocurra que yo, por temor a un decreto de Zeus, voy a afeminar mi temperamento y a suplicar al que tanto odio, volviendo hacia arriba mis manos con una mujer, que me libere de estas cadenas. Estoy muy lejos de ello.

Hesíodo y Esquilo, Esquilo y Hesíodo. Ambos fundan la solidez documental del mito, que en su larguísimo recorrido no volverá a situarse en una posición parecida. Sus trabajos determinan la estructura mítica de Prometeo, que será tomada por otros poetas y filósofos para darle continuidad o reinterpretarla. Estas nuevas variantes son, como veremos a continuación, aportaciones menores, o, si se prefiere, herederas de aquellas, adyacentes en la tradición, pues todas ellas coinciden en el conocimiento directo o indirecto de las fuentes primigenias, la tragedia de Esquilo y la teogonía de Hesíodo.

- **Esopo** (c. 600-564 a. de C.). El primero de estos autores está, curiosamente, entre Hesíodo y Esquilo. Pese al interés en establecer un orden cronológico en este trabajo, la importancia conjunta de ambos autores nos ha forzado a situar a **Esopo** justo después. Sus *Fábulas*, colección de apólogos de la época arcaica, recoge a Prometeo en dos ocasiones. En *El león, Prometeo y el elefante*, se produce el siguiente diálogo entre el felino y el titán:

—*Tú me hiciste fuerte y hermoso, dotado de mandíbulas con buenos colmillos y poderosas garras en las patas y soy el más dominante de los animales. Sin embargo, le tengo un gran temor al gallo.*

—*¿Por qué me acusas tan a la ligera? ¿No estás satisfecho con todas las ventajas físicas que te he dado? Lo que flaquea es tu espíritu —replicó Prometeo.*

Y en *Zeus, Prometeo, Atenea y Momo*, el autor griego compone un texto en el que se mezclan el sentido profano con el sagrado:

Zeus hizo un toro, Prometeo un hombre, Atenea una casa, y llamaron a Momo como juez. Momo, celoso de sus obras, empezó a decir que Zeus había cometido un error al no colocar los ojos del toro en los cuernos, a fin de que pudiera ver dónde hería, y Prometeo otro al no suspender el corazón del hombre fuera de su pecho para que la maldad no estuviera escondida y todos pudieran ver lo que hay en el espíritu. En

cuanto a Atenea, que debía haber colocado su casa sobre ruedas, con objeto de que si un malvado se instalara en la vecindad, sus moradores pudieran trasladarse fácilmente. Zeus, enojado por su envidia, arrojó a Momo del Olimpo.

La relevancia de Esopo en la documentación de Prometeo es relativa, dado que la aportación de nuevos datos es pequeña. Consideramos que el principal valor de estos textos está en la datación de las fábulas, en una época muy antigua en la que el mito de Prometeo ya era muy conocido en el Egeo. Esta importancia secundaria contrasta con la del siguiente autor que vamos a ver, el único de la Grecia clásica que, a nuestro modo de ver, puede equipararse en relevancia a Hesíodo y Esquilo en el tratamiento del mito.

- **Platón** (c. 427-347 a. de C.). No solo la filosofía griega tiene en el discípulo de Sócrates una figura de referencia única, también otros géneros lo vieron brillar. Un Prometeo muy distinto es el que encontramos en boca de Protágoras, pensador sofista que marca el primer gran viraje en la literatura clásica al introducir el pensamiento filosófico como sólida contestación al pensamiento mítico. Protágoras pero también Platón. El diálogo *Protágoras*, que centra los estudios sobre Prometeo, pertenece a la dialéctica platónica –los diálogos son un género en sí mismo: sirven para que el autor despliegue en ellos el carácter filosófico y didáctico de su pensamiento– pero, a su vez, sorprende al irse conformando como un brillante diálogo teatral. En efecto, en este diálogo mayor, el filósofo ateniense recurre al mito y lo pone en boca de Protágoras²⁴, que se sirve de él –con toda libertad, como sofista– para persuadir a Sócrates de que la virtud política puede ser enseñada. No sabemos si Sócrates seguía vivo cuando Platón compuso el texto; parece, eso sí, que ambos defensores de la *irónica profesión de ignorancia* tenían a Protágoras como uno de los pocos sofistas respetables. El diálogo trata sobre la educación en la virtud, y a través de él ambos dialogadores van cambiando su parecer hasta ocupar, al final, la posición inicial de su contrincante. El relato de la creación del hombre sirve a Protágoras para ilustrar el concepto de virtud:

Hubo una vez un tiempo en que existían los dioses, pero no había razas mortales. Cuando también a estos les llegó el tiempo destinado de su nacimiento, los forjaron los dioses dentro de la tierra con una mezcla de tierra y fuego, y de las cosas que se mezclan a la tierra y el fuego. Y cuando iban a sacarlos a la luz, ordenaron a Prometeo y a Epimeteo que los aprestaran y les distribuyeran las capacidades a cada

²⁴ Nos resulta muy significativa y productiva la contradicción platónica con respecto a los mitos. Por un lado, construye mitos como herramienta para exponer su pensamiento filosófico, pensamiento que, paradójicamente, pretende la liquidación del pensamiento mítico. El propio mito incuba en Platón la semilla de su destrucción.

uno de forma conveniente. A Prometeo le pide permiso Epimeteo para hacer él la distribución. «Después de hacer yo el reparto, dijo, tú lo inspeccionas». Así lo convenció, y hace la distribución. En esta, a los unos les concedía la fuerza sin la rapidez y, a los más débiles, los dotaba con la velocidad. A unos los armaba y, a los que les daba una naturaleza inerte, les proveía de alguna otra capacidad para su salvación. A aquellos que envolvía en su pequeñez, les proporcionaba una fuga alada o un habitáculo subterráneo. Y a los que aumentó en tamaño, con esto mismo los ponía a salvo. Y así, equilibrando las demás cosas, hacía su reparto. Planeaba esto con la precaución de que ninguna especie fuera aniquilada.

Cuando les hubo provisto de recursos de huida contra sus mutuas destrucciones, preparó una protección contra las estaciones del año que Zeus envía, revistiéndolos con espeso cabello y densas pieles, capaces de soportar el invierno y capaces, también, de resistir los ardores del sol, y de modo que, cuando fueran a dormir, estas mismas les sirvieran de cobertura familiar y natural a todos. Y los calzó a unos con garras y revistió a los otros con pieles duras y sin sangre. A continuación facilitaba medios de alimentación diferentes a unos y a otros: a estos, el forraje de la tierra, a aquellos, los frutos de los árboles y a los otros, raíces. A algunos les concedió que su alimento fuera el devorar a otros animales, y les ofreció una exigua descendencia, y, en cambio, a los que eran consumidos por estos, una descendencia numerosa, proporcionándoles una salvación en la especie. Pero, como no era del todo sabio Epimeteo, no se dio cuenta de que había gastado las capacidades en los animales; entonces todavía le quedaba sin dotar la especie humana, y no sabía qué hacer.

Mientras estaba perplejo, se le acerca Prometeo que venía a inspeccionar el reparto, y que ve a los demás animales que tenían cuidadosamente de todo, mientras el hombre estaba desnudo y descalzo y sin coberturas ni armas. Precisamente era ya el día destinado, en el que debía también el hombre surgir de la tierra hacia la luz. Así que Prometeo, apurado por la carencia de recursos, tratando de encontrar una protección para el hombre, roba a Hefesto y a Atenea su sabiduría profesional junto con el fuego –ya que era imposible que sin el fuego aquella pudiera adquirirse o ser de utilidad a alguien– y, así, luego la ofrece como regalo al hombre. De este modo, pues, el hombre consiguió tal saber para su vida; pero carecía del saber político, pues este dependía de Zeus. Ahora bien, a Prometeo no le daba ya tiempo de penetrar en la acrópolis en la que mora Zeus; además los centinelas de Zeus eran terribles. En cambio, en la vivienda, en común, de Atenea y de Hefesto, en la que aquellos practicaban sus artes, podía entrar sin ser notado, y, así, robó la técnica de utilizar el fuego de Hefesto y la otra de Atenea y se la entregó al hombre. Y de aquí resulta la posibilidad de la vida para el hombre; aunque a Prometeo luego, a través de Epimeteo, según se cuenta, le llegó el castigo de su robo.

Puesto que el hombre tuvo participación en el dominio divino a causa de su parentesco con la divinidad, fue, en primer lugar, el único de los animales en creer en los dioses, e intentaba construirles altares y esculpir sus estatuas. Después, articuló rápidamente, con conocimiento, la voz y los nombres, e inventó sus casas, vestidos, calzados, coberturas, y alimentos del campo. Una vez equipados de tal modo, en un principio habitaban los humanos en dispersión, y no existían ciudades. Así que se veían destruidos por las fieras, por ser generalmente más débiles que aquellas; y su técnica manual resultaba un conocimiento suficiente como recurso para la nutrición, pero insuficiente para la lucha contra las fieras. Pues aún no poseían el arte de la política, a la que el arte bélico pertenece. Ya intentaban reunirse y ponerse a salvo

con la fundación de ciudades. Pero, cuando se reunían, se atacaban unos a otros, al no poseer la ciencia política; de modo que de nuevo se dispersaban y perecían.

El diálogo²⁵ concluye sin que se obtenga una respuesta clara. Platón encomienda al lector a persistir en la pregunta. Como vemos, el *leitmotiv* del diálogo consiste en la virtud política, en el aprendizaje, por lo que Protágoras emplea el mito de Prometeo para aludir a la carencia formativa de aquellos hombres modelados por las manos del hijo de Jápeto. Lo importante no es que constituyese a los hombres, sino que lo hizo sin dotarlos de la habilidad política. Esta solo podía dispensarla Zeus:

Zeus, entonces, temió que sucumbiera toda nuestra raza, y envió a Hermes que trajera a los hombres el sentido moral y la justicia, para que hubiera orden en las ciudades y ligaduras acordes de amistad. Le preguntó, entonces, Hermes a Zeus de qué modo daría el sentido moral y la justicia a los hombres: «¿Las reparto como están repartidos los conocimientos? Están repartidos así: uno solo que domine la medicina vale para muchos particulares, y lo mismo los otros profesionales. ¿También ahora la justicia y el sentido moral los infundiré así a los humanos, o los reparto a todos?» «A todos, dijo Zeus, y que todos sean partícipes. Pues no habría ciudades, si solo algunos de ellos participaran, como de los otros conocimientos. Además, impón una ley de mi parte: que al incapaz de participar del honor y la justicia lo eliminen como a una enfermedad de la ciudad.

El tema central del texto es un puente entre la Grecia arcaica, hacedora y acogedora de mitos, y la Grecia científica de los filósofos anteriores a Aristóteles. En este texto Prometeo da el primer paso del mito al pensamiento filosófico, del mito a la razón²⁶. Y lo hace del siguiente modo: lo importante de su leyenda no es que trajese el fuego, que modelase al hombre, sino que una entidad superior, Zeus, supo advertir la imperfección de la creación de Prometeo, quien creó una raza que podía comer mediante el fuego pero que no sabía habitar las ciudades, gobernarse civilizadamente. El fuego representa la supervivencia pero no el conocimiento.

Mencionar, para finalizar estos apuntes sobre Platón, que uno de los personajes del diálogo es Hipócrates (este texto es la única fuente en la que aparece documentado),

²⁵ Es muy interesante la génesis de este género, dado que es tan responsable de formas próximas a la novela (Quevedo) como de formas didácticas y epistolares (las cartas ilustradas de Montesquieu y Cadalso). El género platónico ha sido un venero de formas en prosa y verso, de formas ficcionales y didácticas, y ha venido poniendo en dificultades a las diferentes poéticas y preceptivas sobre los géneros literarios. Platón ensaya esta nueva manera de ejercer el didactismo pero también el drama, la filosofía pero también la ficción, en forma de diálogo dramático y diálogo jocoso, cuya productividad ha sido inmensa.

²⁶ Sobre el paso del *mythos* al *logos*: <https://www.uv.es/~japastor/mitos/a1-2.htm>

a quien ya hemos aludido por dar nombre a los cuatro estados anímicos presentes en el teatro.

- **Apolonio de Rodas** (295-215 a. de C.). Más adelante, durante el Helenismo, nace en Alejandría el poeta cuya obra en griego y hexámetro épico nos ha llegado de modo íntegro, a través de tres familias de manuscritos, en las que se agrupan los más de cincuenta manuscritos de origen medieval y renacentista y también los treinta rollos de papiro de época romana (Valverde Sánchez 1996: 75). La *editio princeps* data de 1496. Estamos ante uno de los textos más especiales y de sólida categoría literaria, que no es una simple refundición ni una imitación homérica, y que gozó de gran popularidad en su tiempo y entre los humanistas del siglo dieciséis. Apolonio recoge materiales antiguos para elaborar su compleja versión del viaje de los argonautas. En el texto, que narra las aventuras de Jasón en busca del vellocino de oro, hay varias referencias a nuestro personaje, en el «Canto II» y en el «Canto IV». La primera de ellas describe el mito en su versión más auténtica (II, vv. 1246-1259), con la novedad del bronce como material de las cadenas:

Y ya en su navegar se divisaba la ensenada del Ponto, y ya apuntaban las elevadas cumbres de las montañas del Cáucaso, donde Prometeo, con sus miembros sujetos en torno a ásperas rocas por infrangibles ataduras de bronce, alimentaba con su hígado un águila que una y otra vez se lanzaba contra él. En el crepúsculo la vieron sobrevolar con agudo silbido por encima de lo más alto del navío cerca de las nubes; pero, no obstante, sacudió todo el velamen al batir las alas a su paso. Pues ésta no tenía la naturaleza de un pájaro de los aires y agitaba sus rápidas alas cuales bien pulidos remos. No mucho después oyeron el quejumbroso grito de Prometeo, desgarrado en su hígado. Resonó el éter con su gemido, hasta que de nuevo observaron al águila carnífera que se lanzaba desde la montaña por el mismo camino.

La segunda es muy interesante, por cuanto hace referencia a un filtro –esto es, una pócima, un ungüento, un preparado– de naturaleza prometeica (III, vv. 845-866):

Ella entre tanto sacó de la cóncava caja un filtro que se llama, dicen, prometeico. Si uno, después de propiciar a Hécate Daíra la unigénita, se unge con él su cuerpo, ya no es él ni frágil a los golpes del bronce ni ante el fuego ni ante el fuego en llamas retrocede. Y además resulta en aquel día superior a la vez en valor y vigor. Producido por primera vez, surgió en las cumbres del Cáucaso cuando el águila sanguinaria hizo gotear sobre la tierra el icor sangriento del desdichado Prometeo. De este apareció una flor, de la altura de un codo, semejante en color al azafrán de Córico, elevada sobre un doble tallo. La raíz en tierra se desarrolló parecida a la carne recién cortada. Su zumo, cual el oscuro zumo del roble de las montañas, lo exprimió

ella para convertirlo en fármaco, en el golfo Cáspico, después de haberse lavado siete veces en aguas perennes, de haber invocado siete veces a Brimo criadora de jóvenes, a Brimo la noctámbula, la subterránea señora de los infiernos, en la noche tenebrosa con sus mantos oscuros. Con un mugido, por debajo, se agitó la sombría tierra, al cortarse la raíz titánica. Y gimió él, el hijo de Jápeto que enloquecía de dolor en su corazón.

Más adelante, y para finalizar, el poeta ofrece datos precisos y sin duda interesantes sobre la tierra donde el titán engendró a Deucalión (III, vv. 1082-1093):

Y si te gusta saber mi patria, te la diré. Pues también mi ánimo me incita a ello. Hay una tierra rodeada de escarpadas montañas, muy abundante en rebaños y muy fértil, donde Prometeo, el hijo de Jápeto, engendró al buen Deucalión, quien fue el primero en formar ciudades y edificar templos a los inmortales, y el primero fue rey de hombres. Hemonia la llaman sus vecinos. En ella existe Jolcos, mi ciudad, y también otras muchas donde ni siquiera se ha oído el nombre de la isla Ayaya.

• **Apolodoro de Atenas** (180-119 a. de C.). En su *Biblioteca mitológica* (1985) hemos encontrado cinco referencias a Prometeo: la primera, con respecto a la primera descendencia de los titanes (libro I, 2); la segunda se refiere al hachazo del que nació Atenea (I, 3, 4). La principal alusión pertenece al apartado «Descendencia de Deucalión» (I, 7, 1), donde hace un resumen muy completo de los aspectos principales del mito y además trata un asunto tan importante como la creación del hombre:

Prometeo modeló a los hombres con tierra y agua, y le dio además el fuego, oculto en una férula, sin conocimiento de Zeus. Pero cuando este lo supo, ordenó que sujetara su cuerpo con clavados en el Cáucaso; este es un monte de Escitia. Prometeo estuvo allí encadenado muchos años, cada día un águila abatiéndose sobre él devoraba los lóbulos de su hígado, que se rehacía durante la noche. Prometeo sufrió este castigo por robar el fuego, hasta que más tarde Heracles lo liberó».

Apolodoro es el primer autor que señala la creación del hombre mediante el modelaje de figuras de barro, a las que Afrodita insufló con su hálito la gracia de la vida.

Más adelante Apolodoro lo menciona a propósito de la inmortalidad de Quirón, y también de las advertencias que le hizo a Heracles con respecto a las manzanas (libro II, 5, 11).

• **Diodoro Sículo** (c. 90-30 a. de C.). A finales de la era Antigua vivió este historiador, nacido en Agira y conocido en español como Diodoro de Sicilia, cuya *Biblioteca histórica* es uno de los documentos de mayor valor historiográfico de su tiempo. En el «Libro I» (I, 19, 1-4) encontramos la siguiente referencia a Prometeo:

Mientras estaban estos en eso, afirman que el Nilo, durante la ascensión de la estrella Sirio, ocasión en la que acostumbra especialmente a desbordarse, inundó gran parte de Egipto rompiendo su cauce y se precipitó especialmente sobre la parte cuyo cuidado tenía Prometeo; ya destruidas casi todas las cosas de ese territorio, Prometeo, por la pena, estuvo a punto de quitarse la vida. Y, a causa de la rapidez y de la violencia de la corriente que llevaba, el río fue denominado Aeto, pero Heracles, emprendedor y ansioso de valentía, obstruyó rápidamente la rotura producida y devolvió el río a su curso anterior. Por tanto, algunos poetas griegos trasladaron al mito lo sucedido como que Heracles había eliminado al águila que comía el hígado de Prometeo. Y el río tuvo como nombre más antiguo Océane, que es en griego Océano; después, a causa de la rotura producida, afirman que fue denominado Aeto, pero más tarde fue llamado Egipto, por quien fue rey del territorio; y lo testifica también el poeta [Homero] diciendo: «Detuve en el río Egipto mis elípticas naves».

Esta explicación, en la que se refiere al Nilo como Aeto (águila), no está documentada en otros autores o no la hemos podido encontrar. Pero, sin duda, lo más interesante del fragmento es que Prometeo cumple funciones divinas en Egipto, como dios del entorno de Osiris, que es una divinidad análoga al hijo de Jápeto, en cuanto les entrega a los hombres la técnica y las primeras artes (Piulats Riu 2020: 69).

- **Publio Marón Virgilio** (70-19 a. de C.). El último autor de este apartado concentra ya todo el peso y esplendor del mundo latino y enlaza con el advenimiento de Cristo. Virgilio ejerció una vasta influencia en autores posteriores (y muy posteriores, como Dante) y en los de su propio tiempo. Fue el autor más estudiado en las escuelas romanas y a él se debe la construcción de la épica latina. En la *Égloga VI* (vv. 115-130), describe la creación del mundo y se refiere a Prometeo del siguiente modo:

*Después cantó la fábula de Pirra,
Y el reino de Saturno memorable.
Luego el hurto execrable
Del hijo de Jápeto, condenado
Al Cáucaso inclemente,
Do será eternamente
De carnívoros buitres devorado.*

Aquí se documenta, por vez primera, que el animal castigador es un buitre y no un águila –Virgilio habla de buitres, seguramente con intenciones poéticas–. Este cambio de referente se mantendrá en autores latinos posteriores, como veremos a continuación, y también tendrá una fuerte influencia en el Renacimiento, en los textos de Boccaccio, e incluso después, como recogerá la lexicografía académica desde el siglo XIX.

Con este apunte damos, ahora sí, por terminada la época antigua y llegamos a la era cristiana, en la que Roma seguirá siendo el centro del mundo conocido.

AUTORES DE LA ERA COMÚN

A caballo entre los tiempos precristianos y el nacimiento de Cristo, Roma vive el esplendor del Imperio, que conquista los últimos reinos helenísticos. En esta época de hegemonía latina, tres autores han quedado como los mayores referentes de aquel tiempo, los más relevantes del Imperio. Los tres nacieron antes de la llegada de Cristo, pero solo Virgilio falleció antes del año uno. Los otros dos, Higino y Ovidio, son prácticamente simultáneos y fallecieron el mismo año.

- **Cayo Julio Higino** (c. 64 a. de C.-17 d. de C.). El primero de los dos autores imperiales deja en sus *Fábulas* varias referencias al titán, tanto con respecto a Tetis como a Heracles, además de su propia entrada (CXLIV):

1. Antaño los hombres pedían el fuego a los inmortales, pero no sabían cómo conservarlo continuamente. Después Prometeo lo llevó a la tierra en una cañaheja y enseñó a los hombres cómo conservarlo recubierto con ceniza.

2. Por ello Mercurio lo amarró a una roca en el monte Cáucaso con clavos férreos por orden de Júpiter, y le colocó a su lado un águila para que le royera el corazón. Cuanto le comía de día, eso mismo le crecía de noche. Hércules mató esta águila al cabo de treinta mil años, y lo liberó.

También recoge, en la fábula CXLII, sobre Pandora, la creación del hombre:

Prometeo, hijo de Jápeto, fue el primero en modelar hombres a partir de barro. Más tarde Vulcano, por orden de Júpiter, formó una imagen de mujer con barro, a la que Minerva le confirió el alma, y los demás dioses le concedieron cada uno un don. Por ello la llamaron «Pandora», y fue entregada en matrimonio a Epimeteo, hermano de Prometeo. De ella nació Pirra, de quien se dice que es la primera mortal creada.

- **Publio Ovidio** (43 a. de C.-17 d. de C.). El segundo de estos autores imperiales es el de mayor repercusión tanto en la Antigüedad como en tiempos ulteriores. Sus *Metamorfosis* refieren varias historias prometeicas, como el matrimonio de Pirra y Deucalión, el diluvio y la consabida construcción del arca y, finalmente, la creación del hombre. Además de estos episodios indirectos, en el libro primero alude al titán sin mencionarlo, como vemos en el siguiente extracto de *Creación del hombre* (I, 75-88):

*Más santo que ellos un viviente, y de una mente alta más capaz
Faltaba todavía, y que dominar en los demás pudieras:*

*Nacido el hombre fue, sea que a él con divina simiente lo hizo
 Aquel artesano de las cosas, de un mundo mejor el origen,
 Sea que reciente la tierra, y apartada poco antes del alto
 Éter, retenía simientes de su pariente el cielo;
 A ella, el linaje de Jápeto, mezclada con pluviales ondas,
 La modelo en la efigie de los que gobiernan todo, los dioses,
 Y aunque inclinados contemplen los demás vivientes la tierra,
 Una boca sublime al hombre dio y el cielo ver
 Le ordenó y a las estrellas levantar erguido su semblante.
 Así, la que poco antes había sido ruda y sin imagen, la tierra
 Se vistió de las desconocidas figuras, transformada, de los hombres.*

• **Lucio Annio Séneca** (4 a. de C.-65 d. de C.). Al poco de fallecer Higino y Ovidio, Séneca pasaba de la *pueritia* a la *adulescentia*. El autor romano quedó como el gran tragediógrafo del período. En su obra, de la que quizá se ha perdido alguna obra específica sobre Prometeo, tiene muy presente al titán, tanto en los términos que señala Mariner (1964: 480) —«lo más característico del teatro trágico senecano, discutido en cuanto a teatro, en cuanto a tragedia, en cuanto de Séneca, lo constituye el esfuerzo prometeico de robar a los dioses la antorcha trágica para otorgarla a los hombres»—, como en las referencias al titán en *Medea*, en boca la siguiente de la nodriza en el acto cuarto (vv. 705-711):

[...] Después que hubo invocado a todo el linaje de las serpientes, reúne en un montón los maleficios de funestas hierbas: cuantas produce el Érix de inaccesibles peñascos, las que da en sus cumbres cubiertas de perpetuas heladas el Cáucaso, regado con la sangre de Prometeo y aquellas con que suelen untar sus flechas los ricos árabes y el medo belicoso con la aljaba o los veloces partos.

O, a continuación, en la intervención de Medea que cierra el mismo acto (vv. 817-827):

*Tiñe tú ahora la ropa de Creúsa
 para que en cuanto se la ponga la consuma
 una llama furtiva hasta la medula.
 Hay encerrado en el oscuro oro
 un fuego misterioso, que a mí me regaló
 él que paga los hurtos que hizo al cielo con su hígado fecundo
 Prometeo, quien me enseñó a esconder
 hábilmente sus fuerzas. Me ha dado también Múlciber
 Llamas envueltas en vapores de azufre
 y estos destellos de llama vivaz
 de mi pariente Faetón me vienen.*

- **Valerio Flaco** (c. 45-90 d. de C.). Durante el primer siglo de nuestra era, en el mundo latino se produce una continuación de la épica, importada a Roma mucho antes. Entre estos autores, más deudores de Virgilio que de Homero (Codoñer 1997: 439), señalamos ahora a Valerio Flaco, conocido por haber legado una versión del viaje de la nave Argo. Su versión, inacabada, no es más que una copia de la de Apolonio de Rodas. En ella el titán aparece en dos ocasiones, la primera corresponde con una larga tirada en la que se le pide a Júpiter que lo libere, y la segunda con el momento en que Hércules lo libera (libro IV, vv. 57-81):

Y ya había dado la vuelta hacia los teucros y las murallas hospitalarias de Troya con la intención de reclamar lo prometido por el tirano de Ilión cuando se presentaron a la vez con afligido semblante ante Júpiter Latona y Diana, y así habla, suplicante, Apolo: «¿Para qué otro Alcida, para qué otro tiempo reservas, rey magno, al anciano caucáseo? ¿No pondrás fin a sus males y a su pena? Te lo ruega todo el linaje humano y ya los mismos montes, padre óptimo, y las cumbres cansadas con las selvas te lo imploran. Bastante has castigado el hurto del fuego y defendido los silencios de la etérea mesa». Cuando esto hubo dicho, fatiga desde los roquedales, durante la comida del terrible buitres, también el propio Prometeo a Júpiter con gemido y afligida voz, alzando los ojos quemados por crueles hielos; redoblan su fragor los ríos y las peñas caucásicas, se pasma ante los clamores hasta el pájaro del dios. Entonces también fue oído desde el Aqueronte en la ciudadela celeste Jápeto, mas retiene lejos al suplicante la severa Erinis por respeto a la ley del alto Júpiter. Él, conmovido por los lloros de las diosas y por el magno honor de Febo, envía abajo a la veloz Iris desde las rosadas nubes. «Ve», dice, «deje el Alcida para más tarde a los frigios y las armas troyanas. Ahora, que le arrebató el Titán a la terrible ave». Vuela la diosa y lleva al héroe los perentorios imperios de su padre, y lo llena de ánimo con sus alborozadas exhortaciones.

Como vemos, resulta del mayor interés que Prometeo sigue siéndolo pero ahora su secuestrador se actualiza y, como cabe colegir, ya no es Zeus sino Júpiter, que además viene a ser el destinador del poema, cosa que no pasaba en el de Apolonio (Codoñer 1997: 440); en consonancia, su libertador no es Heracles, sino Hércules (libro V, vv. 154-176):

Se ven después el golfo último y el cruel cubil de Prometeo, el Cáucaso que se alza hacia las frías Osas. Aquel día había llevado por casualidad allí también al Alcida, que atajaba entonces los destinos titanios, y ya, arrancándolas por la fuerza en todas partes con estrago de la vieja escarcha, había desclavado de las profundidades de las rocas las ásperas cadenas que aferraba con su mano, alzado y apoyado en el pie izquierdo. Resuena el enorme Cáucaso, y a la vez con la cumbre del monte se desplomaron, en pos de ella, los troncos, y se desviaron del ponto los ríos. Se produce

un fragor, como si golpease las ciudadelas etéreas desde lo alto Júpiter o la mano de Neptuno las profundidades de la tierra. Se estremeció la inmensa costera del Ponto, se estremeció todo el país ibero que se extiende hacia Armenia, y, sacudido el mar hasta el fondo, temieron los Minias las Cianeas que habían dejado atrás. Entonces se oyó con chirrido más cercano el acero, y el apretado sufrimiento del monte al serle arrancadas las rocas y el Titán, que vociferaba pesadamente mientras se le desclavaban los miembros de las peñas a las que estaban fijados. Mas siguieron su camino, por su parte, los camaradas sin enterarse de lo que sucedía (pues ¿quién creería que se encontraba ahora en aquellos montes el Alcida, o retomaría esperanzas abandonadas?). Tan solo se maravillan desde alta mar de que se cubran las costas de nieve desprendida y de las peñas rotas, y a la vez de la enorme sombra del ave moribunda por encima y de las auras que rocían con negro aguacero.

Al igual que Apolonio, también menciona el fieltro (ungüento, pócima, bebercio) conocido como prometeico, que produce los siguientes efectos (libro VII, vv. 355-371):

Se ciñe después el seno y toma (fuerza más fiable que esta no tiene a su disposición ninguna) la flor caucásea de la sangre de la fibra de Prometeo y las hierbas nutridas del monte, que aquel sacro crúor entre nieves y tristes hielos endurece y alimenta cuando, comida la víscera, se remonta de las peñas el buitre y rocía con el pico abierto. Esta flor ni al fin de una larga vida languidece, verdeando inmortal; esta se yergue ilesa contra los rayos, y en medio de los fuegos florecen sus hierbas. Hécate llevó la primera una hoz endurecida en las fuentes estigias y arrancó de las peñas los robustos tallos; luego le fue mostrada la cosecha a su sierva, quien, bajo la décima luminaria de Febe, siega las cumbres fecundadas y se ensaña entre los despojos todos y la sangre podrida del dios. Gime en vano él al ver la faz de la Colca. Contrae entonces sus enteros miembros [...] el dolor, y tiemblan juntamente bajo la falce todas las cadenas.

- **Plutarco de Queronea** (c. 46-120 d. de C.). Historiador y filósofo griego del primer siglo de nuestra era, escribe en *Vidas paralelas* la siguiente comparación entre Agesilao y Pompeyo (*Pomp. I, 1*): «Respecto de Pompeyo parece haberle sucedido al pueblo romano lo mismo que respecto de Heracles le sucedió al Prometeo de Esquilo, cuando viéndose desatado por él exclamó: ¡Hijo querido de enemigo padre!». Como ya hemos señalado, Heracles, libertador en el Cáucaso, es hijo de Zeus.

- **Juvenal** (c. 60-128 d. de C.). El poeta romano es otra figura importante de los primeros años de la era cristiana. Lo conocemos por ser el autor de dieciséis sátiras contra una variada selección de instituciones y estamentos romanos, como la educación, la nobleza o el ejército. En la sátira decimocuarta señala la decadencia de la educación en el Imperio y escribe los siguientes versos (vv. 44-46): «Quizá huye de este ejemplo

algún mancebo / A quien formara con benigna mano, / de más preciosa arcilla Prometeo».

Conviene subrayar que la figura de Prometeo como hacedor del ser humano mediante el modelaje de figuras de barro es un signo propio de la mitología romana²⁷, que la recoge de Apolodoro de Atenas.

- **Pausanias** (c. 110-180 d. de C.). Muy significativo, y con una aportación que difiere de las señaladas hasta ahora, es este geógrafo, historiador y viajero, que en su obra *Descripciones de Grecia* recoge fuentes materiales y las contrasta con otras literarias. Es un trabajo que va más allá del mero estudio arqueológico y artístico, más que un inventario de bienes topográficos. En sus páginas encontramos la antedicha materialidad interpretada desde una orientación cultural, literaria y religiosa. En el primer libro, centrado en el Ática y en Megáride, leemos la siguiente referencia, de la que quizá lo más significativo sea, además de la presencia del altar del semidiós, su inevitable vinculación con el fuego (I, 30, 2):

En la Academia hay un altar de Prometeo desde el que van corriendo hasta la ciudad con antorchas encendidas. El certamen consiste en conservar la antorcha encendida a la vez que corren, pues si se le apaga, no vence ya el primero, sino que gana el segundo. Si a este se le apaga, el tercero es el que vence. Si a todos se les apaga, la victoria no le pertenece a ninguno.

En el segundo libro encontramos esta interesante referencia al titán, al respecto de un templo en honor a Apolo Licios en la ciudad de Argos, que confirma que incluso en el propio territorio griego, no había unanimidad respecto a que Prometeo fuese el dador del fuego (II, 19, 5):

Allí está ofrendado el trono de Dánao y está una estatua de Bitón, un hombre que lleva un toro sobre sus hombros; según escribió Liceas, cuando los argivos celebraban un sacrificio en honor de Zeus en Nemea, Bitón cogió y llevó un toro con su vigorosa fuerza. Después de esta estatua tienen encendido un fuego que llaman de Foroneo, pues no están de acuerdo en que Prometeo dio el fuego a los hombres, sino que quieren transferir el invento del fuego a Foroneo.

- **Luciano de Samósata** (c. 125-181 d. de C.). El último autor de este apartado es uno de los más prolíficos de la literatura antigua. Su influencia en épocas posteriores es

²⁷ Está de manera rotunda en las *Metamorfosis* de Ovidio, cuya influencia en la literatura occidental es inmensa.

inmensa. Luciano nació en Siria y escribió en lengua griega. Su vastísima obra ha ido conservada, teniendo una notable influencia a partir del Renacimiento (Erasmus de Rotterdam y Voltaire), en especial por el carácter humorístico y satírico, que viene consistiendo en un corpus de opúsculos variados y de vasto volumen, que ha venido siendo editado por Gredos. En este corpus Prometeo ocupa un lugar preponderante en los tres textos que protagoniza (*Prometeo*, *Al que dijo eres un Prometeo en tus discursos* y *El diálogo de los dioses*). En este último, un breve encuentro entre Prometeo y Zeus del que resulta lo siguiente, de capital importancia en la radiografía prometeica en la Antigüedad, y que singulariza especialmente el género de diálogo lucianesco (*DDeor* 5, 1-2)²⁸:

PROMETEO.— Suéltame, Zeus, que ya he sufrido sufrimientos terribles.

ZEUS.— ¿Que te suelte dices, tú que deberías tener cadenas aun más pesadas y el Cáucaso entero sobre tu cabeza, con dieciséis buitres que no solo te punzaran el hígado sino que te horadarán los ojos, por habernos modelado a unos seres vivos como los hombres, habernos robado el fuego y habernos fabricado a las mujeres? ¿Y el modo en que me engañaste en el reparto de las carnes, ofreciéndome huesos cubiertos de grasa mientras guardabas para ti las mejores tajadas?, ¿qué se puede decir al respecto?

PROMETEO.— ¿Y no basta ya con el castigo que he cumplido, estando tanto tiempo encadenado al Cáucaso, alimentando con mi hígado al águila, maldita ave donde las haya?

ZEUS.— Pues eso no es ni una parte insignificante de lo que tienes que sufrir.

PROMETEO.— Y además no me vas a soltar gratis pues te voy a desvelar, Zeus, algo muy importante.

ZEUS.— No intentes engañarme con palabrerías, Prometeo.

PROMETEO.— ¿Y qué sacarías yo en limpio con ello? No dejarás de saber otra vez dónde está el Cáucaso, ni te faltarán cadenas si me pillas maquinando alguna maniobra.

ZEUS.— Di antes qué recompensa me vas a ofrecer que sea importante para mí.

PROMETEO.— ¿Y si te digo a dónde diriges tus pasos ahora, me haré acreedor a tu confianza incluso cuando te dé los restantes vaticinios?

ZEUS.— ¿Cómo no?

PROMETEO.— A casa de Tetis diriges tus pasos para acostarte con ella.

ZEUS.— Eso lo acertaste. Pero, ¿qué pasará después? Parece que vas a decir algo.

PROMETEO.— No se te ocurra hacer el amor con ella, pues si quedara embarazada de ti, el hijo que naciera te haría lo mismo que hiciste tú a...

ZEUS.— ¿Estás diciendo que seré derribado del poder?

²⁸ Javier Huerta Calvo (1992: 220): «Luciano convierte el diálogo platónico en sátira menipea: ambos géneros son considerados por Bajtín dentro del grupo jocoserio, deudor del sistema carnavalesco y que desemboca e inspira obras de orden novelesco».

*PROMETEO.— Ojalá no sea así, pero la unión con ella comporta esta amenaza.
ZEUS.— Que se vaya a hacer puñetas entonces Tetis. Y a ti que por tu información te suelte Hefesto.*

En este breve diálogo asistimos a una negociación rauda entre el justiciero y el cautivo. Es muy interesante cómo Luciano muestra un registro muy poco formal, un habla propia de mercaderes. Vemos cómo Prometeo quiere algo y las estratagemas que emplea para lograrlo: mediante la profecía logra advertir a Zeus, que se muestra voluntarioso para aplacar sus deseos por Tetis, dado el riesgo que ese encuentro supondría. Un riesgo teórico: ¿cómo es posible que el titán disponga de una información de tanta gravedad y el dios padre no?

No vamos a transcribir el texto entero de *Prometeo*, por extenso. Este es el segundo texto que el titán protagoniza en la obra de Luciano, que recurre al mitologema del titán para establecer un diálogo con Hermes y Hefesto, con un trasfondo sofista que justifica el tema elegido: Luciano no intenta relatar el mito, sino que emplea el mito para que Prometeo argumente y defienda el porqué de sus actos. Es un texto de tipología epidíctica pero también judicial, al haber una acusación y una defensa. Dice Prometeo en *Prometeo* (*Prom.* 4):

PROMETEO.— Me parece, Hermes, que también tú, como dice el poeta, «culpas a un inocente», al reprocharme unos hechos por los cuales yo estimaría merecer manutención en el Pritaneo si hubiera justicia. Por lo demás, si tienes tiempo, me gustaría defender mi causa en lo referente a los cargos, a fin de demostrar a Zeus que ha dictado una sentencia injusta sobre mí. Tú, que eres gárrulo y pleiteador, defiende su partido, sosteniendo que adoptó una justa decisión con que yo fuera crucificado cerca de estas puertas del Caspio, aquí en el Cáucaso, tristísimo espectáculo para todos los escitas.

Luciano representa un Prometeo consciente, sereno, con un profundo sentido de la justicia y de la retórica. Es, también, un Prometeo irónico, que parece deleitarse exponiendo. Un Prometeo que trata con horizontalidad a Hermes, a quien parece considerar un simple mensajero. Prometeo se encomienda al pleno convencimiento de su inocencia, al mérito que demandan sus actos.

Un poco más adelante, tras constituirse el improvisado tribunal —ejerciendo Hefesto y Hermes de acusación—, inicia Prometeo su propia defensa, en términos jocosos y brillantes como los siguientes, con los que da respuesta a la mención anterior de Hermes sobre el gravísimo asunto del reparto de comida (*Prom.* 7):

PROMETEO.— Tal vez también eso que acabas de decir es mera charla: lo veremos un poco después. Yo, por mi parte, dado que afirmas que tu acusación es suficiente, trataré, en la medida en que sea capaz, de rebatir los cargos. En primer lugar, atiende en lo relativo al tema de las carnes. Ciertamente, por Urano, al aludir a ello, incluso ahora me avergüenzo en nombre de Zeus, si es tan mezquino y reprensor que, por haber encontrado un pequeño hueso en su porción, es capaz de enviar al suplicio de la cruz a un dios tan antiguo, sin acordarse de mis servicios en la guerra, ni reparar en la insignificancia del fundamento de su cólera y en lo infantil que resulta encolerizarse e irritarse por no haber obtenido él la mejor parte.

En efecto, estratagemas de esta índole, Hermes, propias de un banquete, no deben, en mi opinión, tenerse presentes; antes bien, si se comete alguna falta entre compañeros de festín, hay que tomarlo a broma y deponer la ira allí mismo, en el comedor. Mas aplazar el odio hasta el día siguiente, acordarse de la ofensa y guardar un resentimiento trasnochado, ¡quita ya!, ni es propio de dioses, ni —por añadidura— de la condición real. Por lo demás, si se priva a los banquetes de estos rasgos de ingenio —la estratagema, las burlas, la facultad de bromear y reírse—, lo que queda es la embriaguez, la saciedad y el silencio, cosas tristes, desagradables y muy poco apropiadas para un banquete. En consecuencia, yo no podía imaginar que Zeus fuera a acordarse de ello al día siguiente, y menos a enfadarse hasta tal extremo por ese motivo, que considerase un ultraje gravísimo el que alguien, al distribuir la carne, le hubiera gastado una broma para ver si el que elegía daba con el mejor trozo.

Esta exhibición de habilidades retóricas, con un excelente equilibrio de los registros formal y coloquial, se distingue por la fuerza humorística del ejercicio más introspectivo que despliega en *Al que dijo eres un Prometeo en tus discursos*, opúsculo en el que emplea al titán como recurso referencial y connotativo, con valor retórico y argumental. Este pequeño texto genera dificultades a la hora de clasificarlo, característica propia de la epistolografía antigua. Estamos ante un ejercicio retórico y literario en el que el emisor se dirige a un interlocutor ausente o figurado, por el que se siente directamente interpelado. Este rasgo aproxima el opúsculo al diálogo, un diálogo sin contestación (consideramos que el monólogo es siempre una forma de diálogo en el que se silencia al interlocutor). Sin embargo, y dado el carácter general lucianesco, pensamos que *Al que dijo eres un Prometeo en tus discursos* podría tratarse de un caso de «carta divina» (Del Barrio Vega 1991: 135), dado que el emisor se dirige a un dios, entablando una simulación ficticia y una carta sin marcas formales ni destinatario. Este tipo de simulación de correspondencia ha tenido largo recorrido en la historia. En este monólogo, Luciano se dirige a un interlocutor ausente para justificar su quehacer literario (pp. 2 y 3):

¿Conque afirmas que soy Prometeo? Si con ello quieres decir, buen hombre, que mis obras son también de barro, comprendo la comparación y afirmo que me parezco a él, sin resistirme a que me llamen «modelador de barro», por más que mi barro sea de inferior calidad, como el de cualquier cruce de caminos, un cieno, prácticamente. Pero si estás sobrevalorando mis discursos en la idea de que están perfectamente elaborados y les asignas el nombre del más sabio de los Titanes, ¡jojo!, no sea que alguien diga que hay ironía y una cierta mofa «ática», inherente a dicho elogio. Porque, ¿de dónde sacas que mi discurso está bien elaborado? ¿Qué excepcional sabiduría o «previsión prometeica» hay en mis escritos? Pues me conformo con que no te parezcan ni muy terrenales ni perfectamente dignos del Cáucaso. Pues, ¿con cuánta más razón podríais compararnos a Prometeo vosotros, cuantos alcanzáis fama en los tribunales haciendo debates de verdad? Al menos vuestras obras son de verdad algo vivo y que respira, y, sí, por Zeus, su calor es el del fuego; también eso procedería de Prometeo con una diferencia tan solo, a saber, que las obras que modeláis muchos de vosotros no son de barro sino de oro.

Nosotros que comparecemos en público y que celebramos nuestras sesiones tal como son, damos a ver algunos modelos, pero todo en barro, como decía antes, un modelado al modo del de los fabricantes de muñecos. En lo demás ni hay movimientos ni síntoma de respiración alguno, sino que el asunto consiste en una diversión y un pasatiempo de otra índole. De modo que se me ocurre pensar si tal vez dices que soy un Prometeo en el mismo sentido que lo decía el poeta cómico respecto de Cleón. Decían, ya sabes, de él: «Cleón es un Prometeo a toro pasado».

Los atenienses auténticos solían llamar «Prometeos» a los fabricantes de vasijas, a los trabajadores de los hornos y a cuantos trabajaban con el barro, burlándose de la arcilla, o también, creo, de la cocción al fuego de los diversos artículos. Si para ti eso es ser un Prometeo, has dado en la diana en un alarde de ingenio «ático», porque nuestras obras son tan frágiles como las vasijas de aquellos, y con que alguien les tire una piedrecita las rompe todas.

Desde luego alguien podría consolarme diciendo que no me comparo a Prometeo en esos aspectos, sino más bien elogiando el factor novedoso, sin imitar un modelo ya existente, como aquel, que no existiendo hasta entonces seres humanos, los imaginó y los modeló, dándoles las formas que ahora tienen las criaturas y preparándolas de modo que pudieran moverse y resultar gratas a la vista. En una palabra, él era el «arquitecto», aunque contaba con la ayuda de Atenea, que infundió su soplo al barro e hizo que los modelos cobraran vida. Eso es, pues, lo que podría decir interpretando tus palabras en el mejor sentido posible, y quizás era esa la intención que se desprendía de tus palabras. Yo no me doy por satisfecho si paso por ser innovador sin que nadie pueda decir que no he tenido un modelo más antiguo de quien sentirme descendiente. Pero si no resultara airoso, me avergonzaría, tenlo por seguro, y de un pisotón lo destruiría. Pues para mí, al menos, la originalidad de poco le serviría, si su modelado es feo, para salvarse de la rotura. Pues si yo no pensara así, deberían despedazarme dieciséis buitres, por no comprender cuánto más feas son las cosas de esa índole si además son originales.

Y más adelante, en la misma página, emite una defensa de la combinación del diálogo y la comedia:

Entonces ¿qué?, ¿es que no puede resultar hermoso algo formado a partir de dos cosas excelentes, como por ejemplo la dulcísima bebida que resulta de mezclar el vino y la miel? Yo desde luego afirmo rotundamente que sí. No puedo sostener que en el caso de mis dos elementos sea así, pues temo que la mezcla ha destruido la belleza de cada uno de los dos por separado. No eran compatibles ni amigos desde un principio el diálogo y la comedia.

Finalmente, el monólogo finaliza con nuevas alusiones al titán y a su hermano Epimeteo (para. 7):

Temo, sin embargo, volver a parecerme de algún modo a tu Prometeo también en este punto, por haber mezclado lo femenino y lo masculino y tener que sufrir en consecuencia el castigo correspondiente, o que más bien me asemeje en otro aspecto, a saber, al haber engañado quizás a mi auditorio y haberles dado huesos envueltos en grasa, esto es, chirigotas de comedia recubiertas de filosofía solemne. Y en lo que al robo se refiere —es también la divinidad del robo— ¡nada!, eso es lo único que no podría encontrarse en nuestros escritos. Porque... ¿a quién podríamos robar? Bueno... a no ser que alguien, sin yo darme cuenta, haya compuesto por su cuenta «hipocampos» y «tragélafos» de esa índole. Y... ¿qué podría sucederme? Pues no tengo más remedio que permanecer en los términos que elegí de una vez por todas. Porque... el cambiar de planes es obra de Epimeteo, no de Prometeo.

Con Luciano finaliza un mundo y da comienzo otro, en el que se produce una transición entre el mundo Antiguo y el cristiano, en el que las energías culturales de ambos concurren y se influyen²⁹. La Patrística estará en el centro de esta transformación. Los primeros padres de la Iglesia, repartidos por los rescoldos del magno Imperio, emprenderán una tarea de repercusiones incalculables, no solo por asumir la conservación y recuperación de la literatura pagana que emprendió Símaco y continuó Casiodoro (Castro Rodríguez 2016: 119), sino porque trataron de unificar las fuentes mitológicas grecolatinas con las cristianas. Si bien lograron que no se perdieran completamente los testimonios textuales clásicos, no lo hicieron por erudición ni por compromiso cultural o bibliófilo, sino por interés particular de la Iglesia en que ese legado ayudase a la propagación del cristianismo (Nieto Ibáñez 2017: 63).

- **Tertuliano de Cártago** (c. 160-220 d. de C.). Finalizamos este apartado con un autor que enlazará con Isidoro de Sevilla, hombre fundacional de la Patrística que, además de introducir las primeras ideas trinitarias, estableció conexiones entre Jesús de

²⁹ Con Luciano también acabará un mundo y comenzará otro: será durante el humanismo renacentista cuando el diálogo lucianesco reviva en todo su esplendor de la mano de autores como Desiderio Erasmo y Tomás Moro, quienes darán lugar al pensamiento moderno en su dura y creativa crítica a la Iglesia prerreformista.

Nazaret y nuestro personaje. En el capítulo XVIII («Que la sagrada escritura se tradujo en lengua griega por diligencia de Ptolomeo Filadelfo») de su *Apología contra los gentiles*, leemos lo siguiente:

Mas para que pudiésemos hallar más llanamente el conocimiento de Dios, y más intensamente penetrar la disposición de su divina voluntad, añadió el instrumento de la escritura al impulso de la naturaleza. Aquí lo busca el que lo desea; aquí lo halla el que lo busca; a este cree el que lo halla, y a este sirve el que lo halló.

Desde el principio del mundo envió Dios varones justos é inocentes, dignos de conocerle y mostrarle, llenos de la gracia del Espíritu Santo para que predicasen que Dios era único; que crió el universo; que formó al hombre terreno de tierra, que es el verdadero Prometeo que ordenó por disposiciones ciertas la variedad de los tiempos, y para que anunciasen las señales que después mostró de su majestad justiciera en las aguas del diluvio y en los fuegos de Sodoma, y las enseñanzas que dispuso para que con su observancia se mereciesen sus favores, que vosotros ignoráis y remisáis saber, y los premios que destinó a los observantes, y los castigos que señaló a los incorregibles. Mandoles predicar también como acabado este siglo han de resucitar todos los muertos del mundo, reuniéndose a los mismos cuerpos las almas, cuyos méritos se han de liquidar con riguroso examen, premiando a los honradores de Dios con vida eterna, y castigando a los profanos con fuego eterno y continuo. Tiempo hubo en que solía yo reirme de esta doctrina. He sido yo de los vuestros: hácense, no nacen los cristianos. Estos predicadores que decimos se llamaron profetas por el oficio de profetizar. No se perdieron sus dichos, ni sus hechos; impresos quedaron para el crédito de la divinidad en el tesoro de la escritura; ni tampoco esta se ha perdido.

Ahora sí, damos por concluida la Antigüedad con la toma de Roma por parte de los vándalos en el siglo V de nuestra era. Comienza un nuevo tiempo que se prorrogará hasta la caída de Constantinopla y la invención de la imprenta. En este tiempo, Prometeo no solo sobrevivirá en el nuevo paradigma medieval, sino que proseguirá su evolución.

4. PROMETO EN EL MEDIOEVO, RENACIMIENTO Y EDAD MODERNA

El decurso de Prometeo no se detiene al concluir la Antigüedad, sino que continúa su camino, lejos ya de las circunstancias históricas –geopolíticas, culturales, religiosas– que propiciaron su formación. En este apartado seguiremos su rastro a través de tres etapas que, con intervalos muy dispares, cubren unos diez siglos de la vida del titán y los grandes hitos históricos: el saqueo de Roma, la caída de Constantinopla, la Reforma, la Ilustración y la Revolución de 1789.

4.1. Edad Media

Parecer existir una especie de conciencia colectiva en la que la Edad Media consiste en un período oscuro de la historia. El fanatismo religioso, las guerras de religión, la supremacía de la fe frente sobre la razón o, cuando menos, la integración de ambas para legitimar la primera, base de la escolástica y del tomismo, y el sistema feudal, decadente, han generado la sensación de que fue una época oscura y perdida en el fondo de los tiempos en la que el saber, la ciencia y el arte estuvieron en riesgo. Entre otros motivos, la estricta religiosidad originó que las producciones laicas no tuviesen cabida. Lo profano hallaba su lugar bajo el paraguas de lo sagrado. La cultura clásica no iba a ser menos. En este tiempo, los textos conservados pasaron a un lugar secundario, lo que ha podido motivar la sensación de que desapareció por completo del mundo de los hombres, prodigiosamente recuperado durante aquella etapa de esplendor llamada Renacimiento.

Aquella cultura nunca desapareció. La mitología griega se mantuvo viva, aunque debió transformarse para adaptarse a los requerimientos dogmáticos. Zeus no desapareció del cielo ni del rayo, simplemente su tiempo se dejó atrás y su estética quedó paralizada, transformada y adaptada a los moldes del cristianismo. Esto es lo que cambiará durante el Renacimiento, una renovación entusiasta a través del arte en la que aquella cultura será el eje dominante y lo será a la manera clásica.

El legado grecolatino ha recorrido más de dos mil años llevado por manos e intelectos de muy diversa naturaleza y vocación. En este recorrido, el objeto de análisis ha sufrido modificaciones (el mito, el héroe, la divinidad) y se ha ido adaptando a cada época: los protagonistas de esta literatura cambian como cambian las personas que recorren los siglos. En este proceso de comunicación, consideramos de gran utilidad las reflexiones de Régis Debray sobre la mediación y el concepto de la transmisión, ese proceso largo y analizable en el que Prometeo se comunica con nosotros de manera asincrónica y diacrónica, esto es, de manera diferida.

Al caer Bizancio se da paso a un nuevo orden, con el cristianismo en una posición que ya no abandonará. Aquellos textos conservados por el Imperio bizantino regresaron a Europa bajo resguardo de los árabes, que los trajeron a la Península y Sicilia, y también en manos de los *franys*, que con ellos engordaban los botines de las Cruzadas. Este es un contexto que no solo afecta a la mitología: todo el saber grecolatino, el poético, el filosófico, el retórico, el historiográfico, el astronómico, etc., fueron siendo recuperados e introducidos en el mundo que se estaba estableciendo. La

Patrística es la primera gran escuela que deja una aportación notable en la continuación del saber clásico. Aparte de los ocho padres de la Iglesia, cuatro en Occidente y cuatro en Oriente, el cristianismo contempla muchos otros (el que más influencia ha ejercido, San Agustín de Hipona, recurre sistemáticamente en *La ciudad de Dios* a personajes de la mitología clásica, a autores como Virgilio y a episodios míticos como el asedio de Troya, además de utilizar el evemerismo como herramienta para desarmar el politeísmo pagano). Entre los miembros de la Patrística, y todavía en tiempos del Imperio de Occidente, el autor que más influencia ejercerá será **Eusebio** (c. 263-339), obispo de Cesárea, quien recopilará toda la tradición e historia antiguas, desde Abraham hasta el emperador Constantino. Su *Chronicon* es el primer gran manual de historia antigua, modelo que será emulado por los autores humanistas. Además del evemerismo dominante, sus esfuerzos se centran en demostrar que el judaísmo es anterior al politeísmo griego (Seznec 1983: 20-21).

Más adelante, y también en el ámbito de la Patrística, encontramos en Sevilla uno de los focos más importantes. Las *Etimologías* de **San Isidoro de Sevilla** (c. 556-636) contienen las siguientes referencias al titán, en los libros VIII, *Acerca de la Iglesia y las sectas* («Sobre los dioses de los gentiles»), en *Acerca de las piedras y los metales* («Piedras preciosas»), y en *Acerca de las naves, edificios y vestidos* («Sobre los anillos»), respectivamente:

Los gentiles, por su parte, cuentan que Prometeo fue quien primero dio forma con el barro a una escultura de hombre, y que de él arranca el arte de modelar figuras y humanas. Por eso los poetas imaginan que él fue el creador de los primeros hombres, hablando en sentido figurado y refiriéndose a las esculturas.

Después de examinadas las diferentes clases de mármoles, vienen las piedras preciosas, que con la hermosura de sus colores realzan la belleza del oro. Sus orígenes se remontan a las montañas del Cáucaso. Cuentan las fábulas que Prometeo fue el primero que engarzó un fragmento de piedra en un hierro y se lo colocó a modo de anillo, y de aquí comenzó la existencia de los anillos y las gemas.

Se dice que Prometeo fue el primero que ciñó su dedo con un aro de hierro en el que iba engarzada una piedrecilla. Siguiendo su ejemplo, los hombres comenzaron a emplear anillos. El hombre de anillo (anulus) es una forma diminutiva de anus, oro y ajorca, que se colocan en los brazos y piernas. Del mismo modo, las marcas que ostentan se denominan, diminutivamente, sellos.

San Isidoro continúa la tradición evemerista pero le confiere a aquellos dioses, que en realidad fueron hombres, una nueva dignidad que los independiza y aleja de la sumisión

anterior a los personajes bíblicos (Seznec 1983: 21). El arzobispo sevillano vivió con anterioridad a la llegada de los musulmanes a la Península —con la consiguiente introducción de la cultura procedente de Bizancio—, y su influencia fue enorme. La relación que establece entre Prometeo y las joyas es significativa e innovadora. Asimismo, lo más reseñable de su descripción está en que establece la explicación «figurada» del origen de los hombres, lo que adelanta la explicación simbólica de los mitos y el alegorismo medieval. Su obra, continuada en autores como **Adón de Viena** y **Pedro el Tragón**, recorrerá el Medioevo hasta sus confines, cuando en Italia empiecen a brotar los primeros tallos humanistas.

Entre la Baja Edad Media y el Renacimiento destacan los grandes poetas italianos, **Dante Alighieri**, **Francesco Petrarca** y **Giovanni Boccaccio**, que ejercerán de bisagra. Esta intermediación entre lo medieval y lo renacentista se caracterizará por la transición y la evolución y no tanto por la recomposición y la ruptura. Los tres tendrán en la cultura grecolatina un venero para la composición de sus obras. Ellos serán la mayor contribución a los nacientes principios humanistas. **Boccaccio** (1313-1375) recoge el encargo del rey de Jerusalén y Chipre de escribir una compilación teogónica, materializada en *Genealogía de los dioses paganos*. Esta genealogía se consolida como el manual que inspirará y propiciará los grandes compendios mitológicos renacentistas y es, en cierto modo, el proyecto teogónico más ambicioso desde Hesíodo; sin embargo, se presenta como una alternativa y no como una continuación, dado que Boccaccio no tuvo acceso a la obra del poeta épico, cuyo conocimiento le llegó a través de Servio y Fulgencio.

En el texto las referencias al titán son numerosas. El capítulo XLIV del libro IV está dedicado a Prometeo y su descendencia; el capítulo XLVI del mismo libro está dedicado a Isis, hija de Prometeo. Más adelante vuelve sobre esta relación: el capítulo XXII del libro V trata sobre la sacerdotisa Io, asimilada habitualmente a la diosa egipcia. Esta idea que Boccaccio repite a lo largo de la genealogía fue habitual en el siglo III, tal y como indica Witt (1997: 156), que señala a Plutarco como el gran transmisor de este parentesco. Además de la relevancia de Isis en el libro, en el capítulo XLIV que hemos citado al principio de este párrafo, el poeta escribe lo siguiente (pp. 267-268):

Al haber respondido este que no sabía, si no los veía, qué cosas de los dioses podrían serle de utilidad, fue llevado por ella al cielo; allí, puesto que veía que todas las cosas

celestes estaban animadas por las llamas, con la intención de introducir la llama también en su obra, ocultamente acercó una rama a las ruedas de Febo y, una vez encendida, robando el fuego lo condujo hasta las tierras y lo arrimó al delicado pecho del hombre modelado y así lo dotó de vida y lo llamó Pandora. Irritados los dioses por este motivo, hicieron, a través de Mercurio, que él fuera encadenado al Cáucaso y entregaron a un buitre o a un águila su hígado o su corazón para que fuera desgarrado eternamente; la queja de él en la roca la describe en un poema bastante extenso el poeta Esquilo Pitagórico, quien afirma que su corazón es despedazado por el pico del águila e inmediatamente vuelve a regenerarse y de nuevo es devorado por el ave, y así se le atormenta ininterrumpidamente. Por este motivo, según dicen Safo y Hesíodo, los dioses enviaron a los hombres las enfermedades, la penuria y las mujeres.

Boccaccio escribe sobre la naturaleza doble de Prometeo: el primer Prometeo se corresponde con Dios, que es quien crea al hombre; el segundo es el propio Prometeo, el que roba el fuego y crea la sabiduría, como leemos en el siguiente párrafo del mismo capítulo (p. 271):

Y esto en lo que respecta a Prometeo, que, en realidad, según nuestros mayores afirman, fue un eminente profesor de filosofía. Pues Agustín en el libro Sobre la ciudad de Dios [XVIII, 8] y después de él Rábano y Luon Carnotense dicen con unánime acuerdo que fue un hombre destacado por su ciencia. Además dice Eusebio en el libro de los Tiempos [35, 6-12] que durante el reinado de Argos sobre los Argivos vivió Prometeo, por el que se recuerda que fueron fabricados los hombres y, puesto que en realidad era sabio, transformaba la fiereza de estos y su excesiva ignorancia en humanidad y sabiduría. Después de este también atestigua Servio [a Buc, VI, 42] acerca de él que fue un hombre inteligente, mencionado por su conocimiento del porvenir y porque fue el primero que enseñó a los Asirios la astrología, que había aprendido con mucho cuidado cuando estaba en la más alta cumbre del Cáucaso.

Las fuentes de Boccaccio son principalmente latinas (Ovidio, Servio, Fulgencio, Cicerón, Virgilio, Tito Livio, Horacio, etc.). Las griegas, Homero en especial pero también Esquilo, al que menciona por su tragedia prometeica, le llegaron a través de comentarios romanos.

4.2. Renacimiento

En el paso del XV al XVI se produce el florecimiento de las artes, de las letras y el progreso científico que, ayudado por las hondísimas reformas religiosas, va a producir un hombre nuevo. El discurso ecuménico y escolástico del neoplatonismo se desgasta y en las Universidades surgen nuevos modos de relacionarse con el pasado bibliográfico,

nuevos modos de construir y hacer filología. En este sentido, será el arte donde se producirá el gran florecimiento de la cultura grecolatina: el mármol y las telas recibirán a los artistas, que darán forma con cinceles y pinceles a un innúmero de figuras mitológicas. Se produce el regreso triunfal de aquellos personajes y mitos que iluminaron la época oscura, que dieron forma al teatro y a los poemas antiguos, que sirvieron de recurso para materializar a las musas. Sin embargo, esta fiebre por lo clásico quedará reducida a su empleo como fuente y material artístico. El Renacimiento será el tiempo de lo clásico en el arte, de un venero inagotable de imágenes fascinantes para crear más y más arte, pero este fervor por lo clásico no irá acompañado de interés alguno por la crítica e interpretación de los mitos, por estudios de tipo hermenéutico y académico (García Gual 1982: 182).

El calado de la doctrina cristiana (la católica y la protestante) repercutirá en el tratamiento de Prometeo, que representa un doble riesgo: por un lado, desobedece a la autoridad máxima, el Dios del cielo y de todos los dioses, el Dios que el judaísmo convirtió en autoridad y entidad única; por otro lado, sus formas mesiánicas resultaban controvertidas en un escenario en el que la verdad revelada no admitía alternativa, en el que un personaje de la trascendencia de Prometeo podía entrar en contradicción con aquellas estructuras. La consecuencia es que no será la figura más recurrente en el arte y, sobre todo, que el Renacimiento intervendrá en la naturaleza de Prometeo de manera definitiva: dejará de ser una divinidad para ser un hombre. Un nuevo hombre compatible con el Verbo. Un nuevo hombre que estaba despertando: en torno a Prometeo gravita la visión antropocéntrica del mundo, una perspectiva ontológica que llegaba para quedarse.

Un signo determinante del valor que el humanismo renacentista concede a la restitución de la figura de Prometeo está en que esa recuperación se hace de la mano de las fuentes clásicas, de los principales textos que, como hemos visto, documentan el mundo mítico del titán. Autores como **Marsilio Ficino** (1433-1499), **Pietro Pomponazzi** (1462-1525), **Charles de Bouelles** (1479-1566) o **Giordano Bruno** (1548-1600), entre otros pensadores, filósofos y poetas, van a contribuir a la reconstrucción del titán y a reiniciarla como «héroe del conocimiento y sabio benefactor de la humanidad» (Fuertes 2002: 9). Pensamos que no existe un solo Prometeo, que tanto el literario alude al filosófico y el filosófico al literario, que son dos orientaciones inseparables de una misma entidad: Prometeo es lo que hace y lo que de él se cuenta, lo que él actúa y lo que se desprende de sus actos.

De modo más periférico, es también interesante la relación de **Desiderio Erasmo de Róterdam** (1466-1536) con nuestro protagonista. Autor absolutamente decisivo en el Renacimiento europeo y en las reformas religiosas del XVI, en *El elogio de la Estupidez* la necedad habla en estos términos en el capítulo dedicado a los dioses (2004: 107-108, XXXI)³⁰:

Ya veis –creo yo– qué pasaría si en todas partes los hombres tuviesen seso: evidentemente serían necesarios una nueva arcilla y un nuevo Prometeo alfarero. Yo, sin embargo, en parte por ignorancia y en parte por irreflexión, a veces por olvido de las cosas malas, otras por la esperanza de cosas buenas, y otras derramando algo de miel con los placeres, auxilio en momentos de tal adversidad que a nadie le apetece abandonar la vida ni siquiera cuando, acabado el hilo de las Parcas, hace ya tiempo que es la propia vida la que los abandona a ellos, y cuanto menos motivo hay para que sigan viviendo, tanto más les apetece vivir. ¡Tan lejos están de verse afectados por ningún aburrimiento de vivir!

También a Erasmo se le atribuye la modificación del mito de Pandora según la cual los males se guardaban en una caja, circunstancia con una inmensa implantación en la cultura popular occidental.

Francis Bacon (1561-1626) dedica un opúsculo al titán, *Prometheus sive status hominis* (1826: 191-198; XXVI), en el que lo describe como un narcisista que actuó en beneficio propio, para lograr que el mundo lo recordase no solo como el hacedor de los hombres sino también como su multiplicador. También señala que el significado de Prometeo es *providencia*, que como veremos más adelante no se recoge en la lexicografía española. Como hemos venido viendo, Prometeo es *previsión*, sin la carga teocéntrica del término *providente*, que el mismo Hesíodo emplea en referencia a Zeus y no al hijo de Jápeto.

4.3. Edad Moderna

El mito de Prometeo es el gran mito de la modernidad y de la burguesía; desde la caída de Constantinopla a mediados del XV hasta los grandes hitos revolucionarios del XVIII, el titanismo caucásico se correlaciona con el progreso de la sociedad burguesa: su grandeza, su soberbia y su crisis (Hinkelammert 2005: 18). Prometeo revoluciona el espíritu de los hombres en una edad convulsa de apenas tres siglos, en la que

³⁰ La tradición bibliográfica ha fijado el título de *Stultitiae Lavs* como *El elogio de la Locura*. Tomás Fanego Pérez reemplaza *locura* por *estupidez* en la edición de Akal, al interpretar que el título en latín hace referencia a la *estulticia*, voz cuyo significado refiere una forma de estupidez o necedad.

superponen y colisionan períodos históricos y artísticos con el nervio modelizante de los grandes cambios: el Renacimiento, el Barroco del XVII y la Ilustración posterior. Estos dos últimos son paradigmáticos de la antítesis entre el arte dionisiaco y el apolíneo: de los excesos y el fervor del Barroco a las reglas y la medida del Neoclasicismo. Cada etapa asimila a Prometeo y lo fagocita en su lenguaje.

Es un nuevo tiempo para el hombre y también para Prometeo, que será revisado tanto por sus facultades literarias como por las filosóficas. En la Edad Moderna se produce el corte entre el llamado pensamiento mitológico y el verdaderamente científico (Lévi-Strauss 2012: 26), un corte que sin ser definitivo comienza a adelantar la idea de que vivir es un constante avance hacia la laicización irreversible, ese tiempo venidero en el que todas las preguntas que afectan al hombre podrán ser respondidas sin el recurso de lo desconocido y sobrenatural.

Glosar la presencia prometeica en el Barroco y en la Ilustración es una tarea que escapa a los límites de este trabajo: el criterio de selección de artistas obedece al reconocido prestigio de cada uno, a la representatividad en cada período y también al propio interés. Esta etapa comienza con el Barroco, donde en España encontramos a Prometeo en la obra de **Pedro Calderón de la Barca** (1600-1681), que lo incluye en su «comedia famosa» *La estatua de Prometeo*. Comenzar este apartado con una obra dramática del Barroco español, dionisiaca, cobra más sentido si cabe para ejemplificar el contraste con la estética y corriente dominante de la modernidad, que es el pensamiento ilustrado, natural antecedente de la venidera contemporaneidad.

En este libreto Calderón exhibe uno de los más valiosos recursos de la creación artística: la capacidad de interpretación. Estamos ante una de las últimas obras que compuso, perteneciente al grupo de mayor complejidad alegórica y escenográfica (según la clasificación establecida por Valbuena Prat), en la que se sale de los cánones clásicos y hesiódicos del mito para componer una tragedia en la que Prometeo, con la aquiescencia de Minerva, roba un rayo del carro de Apolo. En lugar de entregárselo a los hombres, se lo ofrece a la figura de Minerva que había esculpido con barro. Palas, celosa de este acto y del culto establecido a su hermana, le pide a Epimeteo que robe la estatua, a lo que se niega por estar enamorado de Minerva. La estatua, al recibir el fuego, se convierte en Pandora. Palas le entrega una urna, que al abrirse trae el mal y la formación de dos bandos, el de cada hermano con la protección de cada una de las diosas. En esta interpretación del mito es el pueblo el que decide, a instancias de Palas, castigar a Pandora y a Prometeo, quemándola a ella en una pira y encadenándole a él a

una roca. Es el mismo Apolo, a quien Prometeo robó el rayo, quien libera a ambos y perdona al pueblo, que actuó bajo los efectos nocivos de la Discordia, alegorismo habitual del demonio y del mal en las obras de Calderón.

El dramaturgo se sirve del alegorismo para integrar un tema mitológico en la narrativa cristiana. La oposición entre pecado y virtud se ve refrendada en esta historia que emplea temas grecolatinos para dar forma al auténtico asunto de sus obras, la lección moral y la victoria del bien sobre el mal. Además, no conviene desdeñar la significación de que el conflicto argumental lo origine el enfrentamiento entre dos mujeres, las diosas Minerva y Palas³¹. Calderón coloca a los *héroes* protagonistas movidos por los intereses particulares y un tanto infantiles, en el caso de Palas, de las divinidades femeninas.

Thomas Hobbes (1588-1679), padre de la filosofía política moderna, alude al titán en su obra *Leviatán*, donde establece una curiosa correspondencia con el mito de Penélope, tejiendo y destejiendo durante la noche, y establece una conexión iniciática con el psicoanálisis en su análisis de la salud mental de los hombres que leemos a continuación:

La causa natural de la religión, la ansiedad del tiempo venidero. Los dos primeros motivos causan ansiedad. En efecto, cuando se está seguro de que existen causas para todas las cosas que han sucedido o van a suceder, es imposible para un hombre, que continuamente se propone asegurarse a sí mismo contra el mal que teme y procurarse el bien que desea, no estar en perpetuo anhelo del tiempo por venir. Así que cada hombre, y en especial los más previsores, se hallan en situación semejante a la de Prometeo. En efecto, Prometeo (que quiere decir el hombre prudente) estaba encadenado al Monte Cáucaso, en un lugar de amplia perspectiva, donde un águila, alimentándose de sus entrañas, devoraba en el día lo que era restituido por la noche. Así, el hombre que avizora muy lejos delante de sí, preocupado por el tiempo futuro, tiene su corazón durante el día entero amenazado por el temor de la muerte, de la pobreza y de otras calamidades, y no goza de reposo ni paz para su ansiedad, sino en el sueño.

En Inglaterra, **Anthony Ashley Cooper**, tercer conde de Shaftesbury (1671-1713), recurre al mito de Prometeo para teorizar acerca del arte y del artista, individuo potencial que se asemeja a Dios, en tanto que crea un mundo y al hacerlo se convierte en un nuevo Prometeo, siempre bajo la vigilancia de Júpiter («*Such a poet is indeed just a second maker: a just Prometeheus, under Jove*»). Esta consideración influirá en los

³¹ Es muy curioso que Calderón recurra a Minerva y Palas para personificar a las hermanas ya que, en realidad, ambas son la misma diosa.

autores alemanes previos al Romanticismo, los del *Sturm und Drang*, que tomarán sus alusiones al artista que ensalza la individualidad, los sentimientos y las acciones del hombre que defiende un sentido moral, como un recetario para la ruptura con el neoclasicismo vigente y sus preceptivas.

Una *neutralidad estilística y artística* que en Francia defenderá **Voltaire** (1694-1778); en *Diccionario filosófico*, recurre a él para explicar, por ejemplo, el origen de algunas mitologías bárbaras, pero también para atacar al teatro español del Barroco, en concreto los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca:

De entre ese centón de groserías e insulseces brotan de vez en cuando rasgos de ingenio y efectos dramáticos que divierten e interesan. Tal vez algunas de esas obras bárbaras no se diferencian mucho de aquellas de Esquilo en las que se puso en juego la religión griega, como la religión cristiana se puso en juego en Francia y España. ¿Qué son Vulcano encadenando a Prometeo en una roca por mandato de Júpiter y la Fuerza y la Vigilancia sirviendo de verdugos a Vulcano, sino autos sacramentales griegos? Si Calderón introdujo muchos diablos en el teatro español, Esquilo introdujo muchas furias en el teatro de Atenas. Si Pascual Vivas ayuda a decir la misa, una antigua pitonisa practica todas las ceremonias sagradas en Euménides. El parecido no puede ser mayor.

El cerebro del señor de los dioses, Júpiter, concibe la sabiduría bajo el nombre de Minerva; el alma del hombre es un fuego divino que Minerva entrega a Prometeo, quien se sirve de él para animar al hombre.

Es imposible no reconocer en esas fábulas la pintura de la naturaleza entera. Otras muchas solo son la deformación de historias antiguas o puros caprichos de la imaginación. Con las fábulas antiguas pasa lo mismo que en los cuentos modernos: las hay morales que encantan, y las hay inmorales completamente insulsas.

Las fábulas de los pueblos antiguos que eran ingeniosas fueron toscamente imitadas por pueblos rudos. Por ejemplo, las de Baco, Hércules, Prometeo, Pandora y tantas otras que constituían la división del mundo antiguo. Los bárbaros, que oyeron hablar confusamente de ellas, las incluyeron en su mitología salvaje presumiendo de haberlas inventado.

Aparte de estas breves referencias al titán en su labor más filosófica, también recurrió a él para su actividad literaria: lo encontramos en *El origen de los oficios* (cuento presente en *Los cuentos de Guillaume Vadé*, donde reinterpreta el mito de Pandora para concluir que desde ella las mujeres son tentadoras e infieles) y en el libreto de *Pandora*, donde presenta a un Prometeo que es víctima de un dios terrible y justiciero.

Cuando el grande Prometeo con su pericia extremada, de mármol, según algunos, hizo su preciosa estatua, quedó tan enamorado que con ella se casara: y Pandora fue

la madre de toda la raza humana. Desde que ella pudo verse y conocer la importancia de su risita halagüeña, su dulce hablar y su cara trigueña y seductora, afectó que solo amaba a su esposo, y Prometeo solo pensaba en amarla; primer marido, por tanto, que asombrado vio poblada de cuernos toda su frente.

En esta época, como venimos observando, la asimilación del mito de Prometeo se hace latinizado, esto es, compareciendo Júpiter y Vulcano en lugar de Zeus y Hefesto.

Un autor importante que recogió lecturas de Prometeo fue **Jean Jacques Rousseau** (1712-1778)³². En *El discurso sobre las artes y las ciencias*, comienza la segunda parte haciendo una crítica ácida sobre el origen de las ciencias humanas, señalando que los bajos instintos y los vicios humanos –la mentira, la superstición, la avaricia, el odio– propiciaron su formación, recordando además que «el dios enemigo de la tranquilidad de los hombres fue quien inventó las ciencias» (2001: 20). La tesis de Rousseau alude a ese mismo dios que mediante tretas, engaños y orgullo individual obtiene el fuego, elemento precursor y simbólico de la técnica humana, técnica que permite la supervivencia, el desarrollo cognitivo y el progreso del pensamiento y la ciencia. Escribe Rousseau: «El sátiro, dice una antigua fábula, quiso abrazar el fuego la primera vez que lo vio, pero Prometeo le gritó: “Sátiro, llorarás la pérdida de tu barba, porque quema cuándo se le toca”». En esta breve exposición reconocemos ya algunos de los elementos críticos que conducirán al Romanticismo: la individualidad, la admisión de los vicios, el reconocimiento de la propia insignificancia. Rousseau señala el peligro de idealizar estos comportamientos: «Lo falso es susceptible de una infinidad de combinaciones, mientras que la verdad solo tiene un modo de ser» (2001: 21).

Hemos decidido incluir el *Sturm und Drang* (*tormenta e ímpetu*) en esta época porque cronológicamente resulta coincidente y el gran trabajo de Goethe queda dentro. Quedan los trabajos de Goethe incluidos, pese a tratarse de un autor que adelanta el Romanticismo y representa una reacción contra la Ilustración dominante en Europa. La obra de Beethoven, en cambio, quedará ya incluida en la etapa contemporánea.

Wolfgang von Goethe (1749-1832) ha quedado como el gran autor del Romanticismo en reconstruir a Prometeo según los cánones románticos y según su propio recorrido autoral, en el que su drama sobre el Prometeo adolescente se sitúa en los albores de su trayectoria. Goethe, que parte de lo bíblico para construir tesis

³² Shelley, que tanto lo admiraba, conversa con él en *The Triumph of Life*, poema póstumo del poeta inglés:
<https://www.infoplease.com/primary-sources/poetry/percy-bysshe-shelley/complete-poetical-works-percy-bysshe-shelley-96>

antibíblicas, pone a Prometeo en un mundo al que no desea pertenecer, el de los dioses y los titanes, dos *daseins* de los que desea separarse para fundar una nueva dinastía, la del destino del hombre. Prometeo es para Goethe mesiánico y adánico, fundador y redentor, padre e hijo. El sentido moderno de su concepción prometeica está en que Prometeo desea aislarse, separarse del mundo de los dioses y de los titanes, vivir su individualidad, un rasgo profundamente romántico: Prometeo está solo frente a los avatares de un mundo devastador. Lucha por él y por sus iguales. Es fundador y revolucionario. En esto consiste la mitologización que lleva a cabo Goethe: no es una reinterpretación del mito clásico, sino una transformación coherente con la propia naturaleza de mito: como hemos dicho, el mito vive, incluso cuando los pueblos arcaicos que lo alumbraron llevan siglos extinguidos. El mito es una transmisión y Prometeo es depositario y conductor de un conjunto de significados, de signos, de mitemas, de unidades discretas caracterizadas por la motivación, el factor semántico, y la recurrencia.

El poema, titulado *Prometeo* (1774), es de una belleza sobrecogedora, de una humanidad impactante, como refleja la traducción de Luis Alberto de Cuenca:

*Cubre tu cielo, Zeus, / con un velo de nubes, / y, semejante al joven que descabeza
abrojos, / huélgate con los robles y las alturas. / Déjame a mí esta tierra, / la cabaña
que tú no has construido / y el calor del hogar que tanto envidias.*

*Nada conozco bajo el sol tan pobre / como vosotros, dioses. / Nutris, mezquinos,
vuestra majestad / con las ofrendas de los sacrificios / y con el vaho de las preces. /
En la indigencia viviríais / de no existir los niños y esos necios / mendigos que no
pierden la esperanza.*

*Cuando era niño y nada sabía, / levantaba mis ojos extraviados / al sol, como si
arriba hubiese oídos / para escuchar mis quejas, / y un corazón, afín al mío, / que
sintiera piedad de quien le implora.*

*¿Quién me ayudó en mi pugna / contra los insolentes Titanes? / ¿Quién de la
muerte me salvó, / y de la esclavitud? / ¿No fuiste tú, tú solo, / sagrado y fervoroso
corazón, / quien todo lo cumpliste? / Y, sin embargo, ardiendo / en tu bondad y
juventud, iluso, / agradecías tu salud a aquel / que, allá arriba, dormita...*

*¿Honrarte yo? ¿Por qué? / ¿Aliviaste tú alguna vez / los dolores del afligido? /
¿Enjugaste las lágrimas del angustiado? / ¿No me han forjado a mí como hombre / el
tiempo omnipotente / y la eterna fortuna, / que son mis dueños y también los tuyos?*

*¿Acaso imaginaste / que iba yo a aborrecer mi vida / y a retirarme al yermo /
porque no todos mis floridos / ensueños dieran fruto?*

*Aquí estoy, dando forma / a una raza según mi propia imagen, / a unos hombres
que, iguales a mí, sufran / y se alegren, conozcan los placeres y el llanto, / y, sobre
todo, a ti no se sometan, / como yo.*

El cambio que se da con Goethe es que Prometeo, hecho hombre desde Calderón, es depositario ahora de la máxima dignidad individual. Esta dignidad es la que conduce a la toma de la Bastilla, hito con el que finaliza este tiempo de la historia. El próximo Prometeo, el contemporáneo, será un hombre independiente con la capacidad de erradicar a los dioses de la tierra.

En 1819, **Franz Schubert** (1797-1828) puso música al poema de Goethe, con el título de *Prometeo D.674*³³. Otros compositores, como **Hugo Wolf** (1860-1903), hicieron lo propio³⁴.

5. PROMETEO EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA

La última –o penúltima– etapa del hombre da comienzo con la Revolución de 1789. Es el tiempo de mayor productividad en las artes y en el pensamiento occidentales. El racionalismo y el empirismo propios de la Edad Moderna fijan de manera definitiva la escisión de Dios y del hombre, la quiebra de la unidad de fe y razón. El espíritu científico que promueve la Ilustración es ya irreversible. En los albores de la contemporaneidad, de la centralidad *normativa* del hombre, lo individual conduce a lo abstracto, al refugio de lo inmaterial que se fundamentará en los dos idealismos históricos: el de Kant y el de Hegel. El impacto de la obra de Hegel desencadenará un torrente de corrientes filosóficas impetuosas: el existencialismo, el positivismo, el historicismo, el marxismo o el vitalismo nihilista, entre otras, se enfrentarán y superpondrán con el fin de hallar una *última verdad*. Cada filosofía tendrá su propio Prometeo: serán los representantes de las dos últimas, Marx y Nietzsche, quienes se vuelvan con el más vivo interés hacia él, especialmente el autor de *El Anticristo*, que en su cruzada contra Dios encontrará en Prometeo un aliado generoso.

En este trabajo, como hemos intentado mostrar, defendemos el interés de la dialéctica hegeliana para el estudio y la comprensión del mito prometeico, en todas sus variantes. Las reconversiones de Prometeo, los modos y los medios de expresión en los que ha resurgido el titán griego, pero también el héroe cristiano y el individuo romántico, son parte esencial de su prosopografía. Por ello, proponemos un paralelismo entre el mito y la teoría de los géneros literarios, en concreto con sus dos principales orientaciones, la clásica o clasicista y la romántica o moderna. Prometeo también puede ser visto a la luz de estas perspectivas, orientado desde un aspecto formal y expresivo (o

³³ Fischer-Dieskau y Gerald Moore: <https://www.youtube.com/watch?v=vGizbS1C5YI>

³⁴ Hans Hotter y Gerald Moore: <https://www.youtube.com/watch?v=mtuvW5FWciE>

lo que es lo mismo: los modos y los medios de imitación) o desde una perspectiva simbólica y referencial, psicológica, interior, abstracta, la manera hegeliana en la que Prometeo se desarrolla desde la interioridad del creador, que deambula entre lo objetivo y lo subjetivo para crear una nueva materialización dialéctica.

La gran contribución romántica y hegeliana a la episteme de los géneros literarios consiste, a nuestro juicio, en difuminar las fronteras entre especies y en asestar un golpe letal a las rigurosas preceptivas anteriores, principalmente, pero también en añadir «el trayecto subjetivo de la representación referencial artística» al cuadro de índole aristotélica (García Berrio 1992: 34); o, dicho de otro modo, en poner al artista por encima de las reglas. La obra literaria puede teorizarse desde sus características formales, desde la modalidad expresiva de quien emite el enunciado, o desde las actitudes sentimentales e imaginativas expuestas por el autor durante la creación. La manera romántica reconfigura la rigidez clásica, que imponía un sistema de requisitos solemnes para la categorización: la nueva manera consiste en una expresión de libertad y expande las posibilidades de hibridación (González Alcázar 2003: 116). No es casualidad que esta nueva orientación conduzca a una transformación de nuestro personaje: ya con Goethe hemos visto cómo se va humanizando, cómo el titán pierde divinidad en una especie de sublimación en la que quedan sus actos heroicos. La heroicidad y la autonomía del nuevo ente dan lugar, en una nueva filtración, a los sedimentos auténticamente humanos.

Resulta abundante y diversa la mediación prometeica en estos últimos siglos cuyo punto de partida fijamos en la Ilustración, coincidiendo con el crepúsculo dieciochesco y el hito de 1789, en lo político, cuya analogía en el pensamiento y la cultura es, sin menoscabo de otras obras muy influyentes, la publicación de *Crítica de la razón pura* en 1790. Desde entonces, el Prometeo del Siglo de las Luces ha habitado el drama, la novela y la poesía, siendo, como los géneros de Hegel, camaleónico: la lírica, el drama y el género mixto dejan de operar en función de la mimesis y pasan a significar en función del contenido. Prometeo no será ajeno a esta novedad en la que la normatividad de la tríada clasicista queda superada. Partiendo de esta premisa, analizaremos brevemente su figura en la novela, el teatro, la poesía y la ópera, sin

olvidar que es la Edad Contemporánea cuando Prometeo trasciende las artes y deja su huella en ámbitos muy dispares³⁵.

Esta prevalencia del individuo y de su relevancia existencial encontrará un cierto refugio en la poesía. En pleno Romanticismo, debemos girarnos hacia otro enérgico poeta, **Lord Byron** (1788-1824), quien tuvo a Prometeo en sus pulsiones artísticas haciéndolo protagonizar un poema en 1816, en el que recurre al apóstrofe y en el que resuenan los ecos inmediatos de Goethe:

¡Titán! Ante cuyos ojos inmortales / los sufrimientos de la humanidad, / vistos en su triste realidad, / no eran como las cosas que los dioses desprecian. / Un callado e intenso sufrimiento; / la roca, el buitro, y la cadena, / todo lo que el soberbio puede sentir de dolor, / la agonía que ver no deja, / la asfixiante sensación del infortunio, / que no habla sino en su soledad, / y luego es celosa, a menos que el cielo / posea un oyente, no suspirará / hasta que su voz eco no tenga.

¡Titán! La lucha te otorgaron / entre el sufrimiento y la voluntad, / que torturan cuando no pueden matar; / y el cielo inexorable, / y la sorda tiranía del destino, / el dominante principio del odio, / que para su placer crea / las cosas que pueden aniquilar, / te negaron hasta la dádiva de morir: / el desdichado don de la eternidad / era tuyo y bien lo has soportado. / Todo lo que Júpiter tonante te arrancó / no fue sino la amenaza que le devolvió / los tormentos de su tortura: / el destino muy bien previste, / pero no se lo dijiste para aplacarle; / y en tu silencio estuvo su sentencia, / y en su alma un vano arrepentimiento, / y un temor malvado tan mal disimulado, / que en su mano temblaron los rayos.

Tu crimen divino fue ser bondadoso, / el hacer con tus preceptos menor / la suma de las desventuras humanas, / y el fortalecer al hombre con su propia mente; / pero confundidos como tú fuiste desde las alturas, / aún en tu paciente energía, / en la resistencia y en la repulsa, / de tu espíritu impenetrable, / que ni tierra ni cielo pudieron agitar, / una poderosa lección heredamos: / tú eres un símbolo y un signo / para los mortales de su destino y su fuerza; / como tú, el hombre es en parte divino, / una corriente turbulenta de fuente pura; / y el hombre en parte puede prever / su propio destino fúnebre; / su desventura y su resistencia, / y su triste existencia sin aliados: / a la que su espíritu puede oponerse / y equipararse a todos sus desastres, / y a una firme voluntad y a un hondo sentido, / que hasta en la tortura capaz es de

³⁵ Citamos algunas de estas presencias, que muestran la variedad de su influencia: a Prometeo lo encontramos en el ballet de Beethoven y en numerosas películas, así como en el arte contemporáneo (los artistas valencianos Pichi y Avo, Pichiavo, han basado su obra transgresora y urbana en figuras mitológicas como la de Prometeo). En el mundo del cómic también está presente, como villano y como héroe; la saga Stargate rinde homenaje al titán mediante una nave espacial llamada Prometheus. En otros ámbitos, más modernos, también lo encontramos: en Kiev se instaló una computadora llamada Prometeo.

divisar / su propia recompensa concentrada, / triunfante cuando se atreve a tal desafío, / y haciendo de la muerte una victoria.

En este poema, Byron articula los rasgos más sobresalientes de su poesía, la fuerza de la voz, la necesidad de imponerla, la energía para defender unos principios. Los temas son ya plenamente románticos, una llamada a la libertad y a la defensa de la voluntad, de actuar como hizo Prometeo, anteponiendo los principios y la propia intuición de lo correcto a las normas o lo que se espera que uno haga.

Prometeo contiene todos los elementos necesarios para establecerse como referente romántico, tal y como Byron –y antes Goethe– articula en su máxima expresión. Pero no solo la poesía y la rebeldía romántica iban a prestar atención al mito del hijo de Jápeto. En la filosofía del XIX, dos de los autores más relevantes tuvieron en Prometeo un venero para la explicación ontológica. **Karl Marx** (1818-1883) diserta en 1841 sobre el mito en el prólogo de su tesis doctoral, centrada en las filosofías de la naturaleza de Demócrito y Epicuro. Las palabras de Marx son elocuentes para entender el nuevo contexto de la libertad humana en la que los filósofos venían interpretando el mito desde Hegel: «Odio con todas mis fuerzas a todos y cada uno de los dioses, a todos los que no reconocen la autoconciencia humana como el dios supremo», dice el Prometo modelado por Marx. Este es un titán que habla como un hombre en defensa de los hombres, un semidiós humanizado, para el que los dioses ya no están en el cielo y sí en la tierra. Estos dioses terrestres, mediante una transustanciación, se revelan como los entes que dominan el mundo: el estado y sus poderes fácticos.

Este rechazo titanesco del orden superior lo convierte en el «más noble entre todos los santos y mártires del calendario filosófico». Por ello, en el desafío establecido a Zeus, Prometeo funda, sin saberlo, el fin de los dioses y de las religiones: su defensa de los hombres conduce irremediamente a entender al hombre como la divinidad suprema, entidad que no necesita de un orden superior. Prometeo funda y desfunda, como las heridas de su hígado, y sirve, además, de preámbulo y argumento para la construcción de un ideario anticapitalista en el que su contumacia representa la liberación del proletariado tras una existencia condenatoria y abusiva, en la que el poder celeste se equipara al poder económico dominante en las sociedades capitalistas.

Pero quien va a mostrarse más afín al devenir del titán será **Friedrich Nietzsche** (1844-1900). No es casualidad que, como recuerda Borghesi (2014: 22), sea una imagen del titán la que ilustra la portada de la primera edición de *El nacimiento de la tragedia*

(desencadenado, como el mismo autor escribe en el prólogo). Esta familiaridad se va asentando en las ideas que el filósofo desarrolla a partir de la etopeya romántica del titán, ideas que vincula al personaje y que afectarán a orientaciones de su pensamiento como la estética, la moral, la ontológica o, especialmente, la teológica. Esta relación no ha pasado inadvertida para la crítica ni para la investigación académica: además de los incontables trabajos que han indagado en esta relación, en la que el filósofo de Röcken mostrará una impecable lealtad al titán, el vínculo entre ambos tiene repercusiones culturales y de tipo social. Hay una cierta trascendencia del vínculo más allá del ámbito puramente universitario. Nietzsche, además de adentrarse en la autonomía y heroicidad de Prometeo como hombre, también verá en su sufrimiento y caída un «consuelo metafísico que devuelve al hombre su dignidad» (Rodríguez Adrados 1962: 29). En nuestra opinión, es quien mejor ha ejercido una tutela sobre Prometeo.

La relación de Nietzsche con la cultura clásica es intensa y significativa, de lo que resulta una descollante influencia de la Antigüedad en su pensamiento –y en su vertiente más creativa, ya en su adolescencia escribió un drama titulado *Prometeo* (Llinares 2005: 281)–. Nietzsche acude a aquellas literaturas como fuente, inspiración y preámbulo de sus actividades filosóficas. Al hacerlo, va decantándose entre los dos autores que más estimaba, Sófocles y Esquilo, fieles representantes de lo apolíneo (sobre el autor de *Edipo rey*: «Y así el lenguaje de los héroes sofocleos nos sorprende por su precisión y claridad apolíneas, de tal modo que enseguida nos figuramos penetrar con la mirada en el fondo más íntimo de su esencia, con cierto estupor porque el camino hasta ese fondo sea tan corto») y de lo dionisiaco. Su preferencia por el poeta de Eleusis pudo deberse, tal vez, a que Prometeo tenía que ofrecerle mucho más que Edipo (se contraponen la pasividad y serenidad del tebano al carácter activo e intenso del hijo de Jápeto), y no tanto «a la alta atmósfera religiosa» de sus obras (García López: 46).

No es casualidad que trabajase a partir de la versión esquílea y declinase la hesiódica, más aséptica. Mientras en la tragedia, como ya hemos analizado, Esquilo enseña un Prometeo riguroso, duro, inasequible y valiente, con una determinación que pone en duda la motivación afectuosa de sus actos (esto es, el amor al prójimo, la filantropía, la generosidad, la incondicionalidad por el hombre que el Renacimiento le adjudicará y revestirá de un mesianismo pagano), Hesíodo no insiste en esa determinación frente al Cronida. Este Prometeo, el que en defensa de su dignidad desafía el equilibrio entre el mundo de los mortales y el de los inmortales, el que el

Romanticismo fijará en su heroicidad y alejará de los valores cristianos, es el que toma Nietzsche para desarticular la presunta humanidad del cristianismo (2004: 94):

Lo que el pensador Esquilo tenía que decirnos aquí, pero que, como poeta, solo nos deja presentir mediante su imagen simbólica, eso ha sabido desvelárnoslo el joven Goethe en los temerarios versos de su Prometeo. [...]

Con respecto a las divinidades, el artista griego en especial experimentaba un oscuro sentimiento de dependencia recíproca: y justo en el Prometeo de Esquilo está simbolizado ese sentimiento.

Los temerarios versos de Prometeo concentran toda la dignidad y autonomía del hombre, toda su libertad y cultura. Todo lo que el hombre obtiene se lo debe a sí mismo. La consecuencia del valor de Prometeo no puede ser una dádiva cualquiera para los mortales, ni siquiera la tecnología que surge de la posesión del fuego; muy al contrario, esta visión romántica conduce, sin remedio, a la superioridad del hombre sobre los dioses, al triunfo definitivo de los mortales, que ya están preparados para decidir el devenir de sus superiores. El futuro que les aguarda está íntimamente relacionado con el camino que los conduce inexorablemente al abismo y el crepúsculo (2004: 94-95):

Alzándose hasta lo titánico conquista el hombre su propia cultura y compele a los dioses a aliarse con él, pues en sus manos tiene, con su sabiduría, la existencia y los límites de estos. Pero lo más maravilloso en esa poesía sobre Prometeo, que por su pensamiento básico constituye el auténtico himno de la impiedad, es la profunda tendencia esquila a la justicia: el inconmensurable sufrimiento del «individuo» audaz, por un lado, y, por otro, la indigencia divina, más aun, el presentimiento de un crepúsculo de los dioses, el poder propio de aquellos dos mundos de sufrimiento, que los constriñe a establecer una reconciliación, una unificación metafísica.

El fragmento anterior nos permite enlazar con otro punto de interés primordial, el del valor del mito para los propósitos metafísicos de Nietzsche. Ese interés no está solo en el acto rebelde, en la autonomía cobrada y en el valor de la dignidad, sino en una connotación más profunda: mediante el acto rebelde y transgresor, mediante la desobediencia y el sacrilegio, se cumplen los propósitos del hombre, que obtiene el fruto de las consecuencias de su comportamiento, el valor positivo de unos actos que conllevan un «desarrollo de la cultura y del progreso» (Fuentes 2002: 16). En el mismo capítulo Nietzsche explica el mito de la siguiente manera, enlazando con la idea de culpa presente en el pecado original que, como vimos en el apartado correspondiente, tiene una ascendencia inmensa en la historia de la humanidad (2004: 96):

El presupuesto de ese mito de Prometeo es el inmenso valor que una humanidad ingenua otorga al fuego, verdadero Paladio de toda cultura ascendente: pero que el hombre disponga libremente del fuego, y no lo reciba tan solo por un regalo del cielo, como rayo incendiario o como quemadura del sol que da calor, eso es algo que a aquellos contemplativos hombres primeros les parecía un sacrilegio, un robo hecho a la naturaleza divina. [...] Mediante un sacrilegio conquista la humanidad las cosas óptimas y supremas de que ella puede participar, y tiene que aceptar por su parte las consecuencias, a saber, todo el diluvio de sufrimientos y de dolores con que los celestes ofendidos se ven obligados a afligir al género humano que noblemente aspira hacia lo alto: es este un pensamiento áspero, que, por la dignidad que confiere al sacrilegio, contrasta extrañamente con el mito semítico del pecado original, en el cual se considera como origen del mal la curiosidad, el engaño mentiroso, la facilidad para dejarse seducir, la concupiscencia, en suma, una serie de afecciones preponderantemente femeninas.

Como vemos, los lugares en los que Nietzsche se encuentra con Prometeo son variados pero muy significativos, como también lo son los lugares en los que Prometeo parece llevar siglos esperando a Nietzsche. Esta relación de tutela o inevitable dependencia queda, a nuestros ojos, como un feliz episodio del pensamiento y de las artes. Para finalizar, unas últimas consideraciones sobre un rasgo capital de su pensamiento, la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco, que ya hemos visto en este trabajo y que también está presente en el capítulo 9 en el que nos hemos centrado (2004: 97):

Quien comprenda el núcleo más íntimo de la leyenda de Prometeo –a saber, la necesidad del sacrilegio, impuesta al individuo de aspiraciones titánicas–, tendrá que sentir también a la vez lo no-apolíneo de esa concepción pesimista. [...]

De tiempo en tiempo, la marea alta de lo dionisiaco vuelve a destruir todos aquellos pequeños círculos dentro de los cuales intentaba retener a los griegos la «voluntad» unilateralmente apolínea. Aquella marea súbitamente crecida de lo dionisiaco toma entonces sobre sus espaldas las pequeñas ondulaciones particulares que son los individuos, de igual manera que el hermano de Prometeo, el titán Atlas, tomó sobre las suyas la tierra. Ese afán titánico de llegar a ser, por así decirlo, el Atlas de todos los individuos y de llevarlos con anchas espaldas cada vez más alto y cada vez más lejos, es lo que hay de común entre lo prometeico y lo dionisiaco. Así considerado, el Prometeo de Esquilo es una máscara dionisiaca, mientras que con aquella profunda tendencia antes mencionada hacia la justicia Esquilo le da a entender al hombre inteligente que por parte de padre desciende de Apolo, dios de la individuación y de los límites de la justicia. Y de este modo la dualidad del Prometeo de Esquilo, su naturaleza a la vez dionisiaca y apolínea, podría ser expresada, en una fórmula conceptual, del modo siguiente: «Todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado». ¡Ese es tu mundo! ¡Eso se llama un mundo!

Esta línea de pensamiento conduce a una conclusión relevante, y es la dable asimilación que podemos establecer entre Prometeo y Dioniso o, más adecuadamente, entre Prometeo y una concepción dionisiaca de la existencia y del comportamiento. Esta asimilación, en la que el titán queda en forma de «acertada máscara de Dioniso» (Llinares 2005: 305), parece completarse al final de su vida. El siguiente párrafo ilustra muy bien este pensamiento, editado con otros fragmentos póstumos en 1974 (56-57):

Dionisio en contra del 'crucificado': aquí tienen la antítesis. No una diferencia en cuanto al martirio. Se trata solamente de que tiene un significado distinto. La vida misma, su eterna fecundidad y su eterno retorno determinan el sufrimiento, la destrucción, la necesidad de aniquilación. En el otro caso el dolor, el 'crucificado en cuanto inocente', valen como objeción a esta vida, como fórmula de su condenación. Se adivina que el problema es el sentido del dolor: si se trata de un sentido cristiano o de un sentido trágico. En el primer caso sería el camino que lleva a un ser beato, en el segundo al ser se le considera lo suficientemente beato para justificar aún una inmensidad de dolor. El hombre trágico acepta el dolor más duro: es lo suficientemente fuerte, rico y deificante para hacerlo. El cristiano niega hasta el destino más feliz en la tierra: es lo suficientemente débil, pobre y desheredado para padecer toda forma de vida. El 'Dios en la cruz' es una maldición para la vida, una exhortación a deshacerse de él. El Dionisio destrozado es una promesa para la vida: siempre volverá a nacer de la destrucción.

Además de esa asimilación dionisiaca, tan pertinente en un pensamiento dicotómico (en estas breves notas, se han mencionado las oposiciones entre Prometeo y Edipo, Esquilo y Sófocles, hombres y dioses, pasividad y actividad, Apolo y Dioniso o ario y semítico), el Prometeo con el que trata Nietzsche es una hibridación entre el de Esquilo, incompleto, y el de Goethe, que recoge aquella incompletud pero no la finaliza. Lo que había quedado pendiente era llevar la heroicidad romántica hasta las últimas consecuencias: el superhombre, el crepúsculo de los dioses, la muerte de Dios.

Para Nietzsche, Goethe hace lo que Esquilo no hizo y tampoco pudo haber hecho, porque el contexto cultural e histórico determina el pensamiento del hombre. Este pensamiento traza una diacronía con continuidades, rupturas, actualizaciones y una serie inabarcable de variantes que van componiendo la historia de la humanidad. Nietzsche, que se vale de Prometeo para sus propósitos pero a su vez le devuelve al titán lo recibido, parte de la actualización que hace Goethe del personaje de Esquilo, realiza una mediación entre ambos y el superhéroe final queda, ahí mismo, a la vista de todos. Este Prometeo lo recoge, medio siglo después, Albert Camus.

En un sentido intermedio, tan entregado a la filosofía como a la literatura, en plena desaparición del individuo como realidad esencial en el marco económico capitalista, **Albert Camus** (1913-1960) continuó la línea iniciada por *tormenta e ímpetu* y tuvo en Prometeo un céfiro temático para el desarrollo de su filosofía, tanto en *Prometeo en los Infiernos* como en una obra mayor, *El hombre rebelde* (1951). Camus moldea su figura de barro pero ya no lo hace a la manera de Goethe ni a la de Nietzsche –tanto él como Platón recurren a la literatura para hacer filosofía; Camus emplea la filosofía para hacer literatura (Fuertes 2002: 46)–, ya no hace una reconstrucción del personaje, no le insufla del hálito de la vida propio de Atenea, sino que parece dar por buenas sus lecturas del mito. Su contribución a la madurez del titán consiste en refrendar la rebelión de un sujeto cuya gran revolución parece ser, en este contexto, enfrentarse al nihilismo negativo y defender el carácter positivo y necesario de la rebelión, un acto de esperanza para la humanidad que él vivió, conmocionada por un mundo que enlazó dos guerras mundiales sin apenas respiro. Escribe Camus en el prólogo (1953: 15):

Yo grito que no creo en nada y que todo es absurdo, pero no puedo dudar de mi grito y tengo que creer por lo menos en mi protesta. La primera y la única evidencia que me es dada así, dentro de la experiencia absurda, es la rebelión.

La rebelión de Prometeo, contrapuesta a la absurdidad del mito de Sísifo que articula la obra, representa este «movimiento de la vida», este canto a la esperanza (1953: 281-282):

La rebelión demuestra con ello que es el movimiento mismo de la vida y que no se puede negarla sin renunciar a vivir. Cada vez que resuena su grito más puro hace que se levante un ser. Es, por lo tanto, amor y fecundidad, o no es nada. La revolución sin honor, la revolución del cálculo que, prefiriendo un hombre abstracto al hombre de carne, niega al ser todas las veces que es necesario, pone justamente al resentimiento en el lugar del amor. Tan pronto como la rebelión, olvidando sus orígenes generosos, se deja contaminar por el resentimiento, niega la vida, corre a la destrucción y hace que se levante la cohorte burlona de esos pequeños rebeldes, simiente de esclavos, que terminan ofreciéndose actualmente, en todos los mercados de Europa, a cualquier servidumbre. No es ya rebelión ni revolución, sino rencor y tiranía. Entonces, cuando la revolución, en nombre del poder y de la historia, se convierte en ese mecanismo mortífero y desmesurado, se hace sagrada una nueva rebelión en nombre de la medida y de la vida. Estamos en ese extremo. Al término de estas tinieblas es inevitable, sin embargo, una luz que adivinamos ya y que sólo tenemos que luchar para que sea. Más allá del nihilismo todos nosotros, entre las ruinas, preparamos un renacimiento. Pero muy pocos lo saben.

Camus ha asimilado a Prometeo de tal modo que personajes de sus obras parecen moldeados con aquellos barro. En su caso, la presencia del titán es más ideológica que nominativa, y la visión positiva anterior golpea de lleno contra su percepción del hombre moderno. En la devastadora crítica de la Europa autodestructiva que se estaba desintegrando y destruyendo a sí misma, «un pueblo de culpables que caminará sin tregua hacia una inocencia imposible, bajo la mirada amarga de los grandes inquisidores», vemos a Prometeo retorcerse en su roca del Cáucaso, decepcionado con esos mortales por los que ha sido condenado al sufrimiento eterno:

Aquí termina el itinerario sorprendente de Prometeo. Clamando su odio a los dioses y su amor al hombre, se aparta con desprecio de Zeus y viene hacia los mortales para llevarlos al asalto del cielo. Pero los hombres son débiles o cobardes; hay que organizarlos. Les gustan el placer y la dicha inmediata; hay que enseñarles a rechazar, para engrandecerse, la miel de los días. Así, Prometeo, a su vez, se convierte en maestro que enseña primeramente y luego ordena. La lucha se prolonga todavía y se hace agotadora. Los hombres dudan de que puedan llegar a la ciudad del sol y de si esta ciudad existe. Hay que salvarlos de ellos mismos. El héroe les dice entonces que él conoce la ciudad y que es el único que la conoce. Quienes duden de ello serán arrojados al desierto, clavados a una roca, ofrecidos como pasto a las aves crueles. Los otros marcharán en adelante entre tinieblas, detrás del maestro pensativo y solitario. Solo Prometeo se ha hecho dios y reina sobre la soledad de los hombres. Pero solo ha conquistado la soledad y la crueldad de Zeus; no es ya Prometeo, es César. El verdadero, el eterno Prometeo ha tomado ahora el rostro de una de sus víctimas. El mismo grito, salido del fondo de las edades, sigue resonando en el fondo del desierto de Escitia.

Este Prometeo decepcionado se convierte en verdugo de su propia decepción. ¿Qué ha ocurrido para que, él mismo, exponente de una forma de pureza, de confianza inaudita en el ser humano, pase de retorcido a retorcedor? Camus articula la crítica antropológica extendiendo un manto de culpa asfixiante, en el que la esperanza no pasa por el uno, sino por el todos. Aquí Prometeo florece con esplendor filosófico y sirve de motivo para la crítica:

Cada religión gira alrededor de las nociones de inocencia y culpabilidad. Prometeo, el primer rebelde, recusaba, no obstante, el derecho de castigar. Zeus mismo, Zeus sobre todo, no es bastante inocente para que se le otorgue ese derecho. En su primer movimiento, la rebelión niega, por lo tanto, el castigo de su viaje agotador, la rebelión vuelve a tomar la noción religiosa del castigo y la pone en el centro de su universo. El juez supremo no está ya en los cielos; es la historia misma, que sanciona como divinidad implacable.

La crítica al hombre trasciende al hombre concreto y se configura en una crítica al hombre conjunto, al hombre histórico, a una humanidad sincrética que no puede desprenderse de sí misma ni de todas las variantes del pecado original. En esta asunción de la culpabilidad, Camus se pregunta qué haría el hombre de hoy con un hombre como Prometeo, filántropo, amador, generoso:

Todo sufrimiento implica una injusticia, hasta el más meritorio en opinión de los hombres. Sigue gritando el largo silencio de Prometeo ante las fuerzas que le abruma. Pero Prometeo ha visto entre tanto a los hombres volverse también contra él y escarnecerle. Cogido entre el mal humano y el destino, el terror y la arbitrariedad, solo le queda su fuerza de rebelión para salvar de la muerte a lo que puede serlo todavía, sin ceder al orgullo del blasfemo.

Eso le queda al hombre, una fuerza y un orgullo contra sí mismo. Este hombre nos conduce al hombre de Eliot, el que habita en *La tierra baldía* (*¿Aquel cadáver que enterraste el año pasado / en tu jardín habrá germinado? ¿Florecerá este año? ¿O la escarcha ha estropeado su lecho?*): ¿qué haría el hombre de Eliot con el hombre cuyo cuerpo queda expuesto a los ojos con cadenas en la roca? Ambos lo castigarían, lo encadenarían doblemente, fundarían un espectáculo de masas en su sufrimiento y lo monetizarían. Ese hombre de entreguerras sigue presente en el hombre de hoy.

Finalizamos con este breve fragmento extraído de *Prometeo en los Infiernos*:

Entra de nuevo Prometeo en nuestro siglo. Los mitos no tienen vida por sí mismos. Esperan que los encarnemos nosotros. En cuanto un solo hombre en el mundo responde a su llamada, nos ofrecen su savia intacta. Tenemos que preservarlos y hacer que su sueño no muera del todo, para que la resurrección sea posible.

La figura de Camus ha quedado en cierto modo emparentada con la de **Jean Paul Sartre** (según Pollman, ambos se encuentran ante problemáticas similares, pero «llegan a soluciones distintas»), quien no hizo prevalecer a Prometeo entre sus intereses. Mientras Camus contrapone la rebeldía a la idea del absurdo que impregna la existencia, Sartre toma el mito de Antígona para, mediante una dialéctica entre lo público y lo privado, hacer una defensa de la obstinación en cuanto constitución de un sistema de valores y de una voluntad inquebrantable. Esta visión sartreana es exportable a Prometeo, quien al igual que Antígona puede perder el caso y sin embargo salir

victorioso.³⁶ Para Sartre el hombre es siempre lo que hace, lo que elige, aunque esas elecciones conduzcan a una angustia: la de Antígona la decreta Creonte y la de Prometeo Zeus. Ambos se enfrentan a la angustia y a sus victimarios.

Quien esté familiarizado con el mito de Prometeo echará en falta la presencia de **Franz Kafka** (1883-1924), cuya pequeña aportación es de obligatoria mención. El autor praguense viene a cerrar esta ventana del mito en la que la literatura y la filosofía se encuentran e integran, un capítulo de la contemporaneidad iniciado con Goethe y continuado por Nietzsche, Camus y el propio Kafka, que escribe en 1918:

De Prometeo informan cuatro leyendas. Según la primera, fue amarrado al Cáucaso por haber revelado a los hombres los secretos divinos, y los dioses mandaron águilas a devorar su hígado, perpetuamente renovado.

Según la segunda, Prometeo, agujoneado por el dolor de los picos desgarradores, se fue hundiendo en la roca hasta comenetrarse con ella.

Según la tercera, la tradición fue olvidada en el curso de los siglos. Los dioses lo olvidaron, las águilas lo olvidaron, él mismo se olvidó.

Según la cuarta, se cansaron de esta historia insensata. Se cansaron los dioses, se cansaron las águilas, la herida se cerró de cansancio.

Quedó el inexplicable peñasco. La leyenda quiere explicar lo inexplicable. Como nacida de una verdad tiene que volver a lo inexplicable.

En este punto del trabajo, superada la tormentosa primera mitad del siglo XX, vamos a girarnos hacia una de las orientaciones científicas que más influyeron en el arte, y que también se fijarán en el titán. Uno de los más destacados seguidores de **Freud**³⁷, **Paul Diel** (1893-1972), teorizará en *El simbolismo en la mitología griega* (1980) sobre las implicaciones mentales del mito. Diel establece una correlación entre las etapas que convierten a Prometeo en trasunto de la humanidad y las del cristianismo: Prometeo pasa de la etapa inconsciente (animal) a la consciente (intelectual, la madurez del hombre), y a pesar de los riesgos del subconsciente (interferencias) intenta conquistar el superconsciente (Olimpo). En la tradición judeocristiana, el consciente se corresponde con la vida en la Tierra, el subconsciente con el Infierno, el inconsciente con el Paraíso y el superconsciente con el Cielo (Medrano 1997: 136).

La influencia del psicoanálisis será decisiva en el desarrollo de las vanguardias, especialmente del surrealismo, que tendrá en las estaciones del subconsciente un

³⁶ Sobre Sartre y el teatro: <https://www.centrocultural.coop/revista/5-6/vinculos-sartreanos-con-el-teatro-griego-clasico>

³⁷ Señala García Gual (1979: 205) que Freud ve en Prometeo «un símbolo de la libido» y que atribuye a la cañaheja en la que transporta el fuego un cierto simbolismo fálico.

camino para hallar el verdadero producto artístico. Antes del manifiesto de Bretón en 1924, **André Gidé** (1869-1951) ensaya estrategias estilísticas innovadoras para componer *Prometeo mal encadenado*, obra publicada en 1899 y cuyo título ya ofrece información sobre la doble orientación temática del nuevo mundo de preguerras. Gidé escribe una fábula moderna en la que Prometeo entra de lleno en la contemporaneidad al presentarse dicharachero, urbano, observador y frecuentador de una cafetería de París. También Zeus se materializa en la antítesis clásica, en forma de banquero gordo. Este Prometeo rompe con lo clásico no solo por la ambientación, sino también por su propia interioridad: «No tengo amor por los hombres, sino por aquello que los devora».

Las referencias al titán y su inspiración en los dos últimos siglos son incesantes: en España, **Eugenio D'Ors** escribe la pieza teatral *Nuevo prometeo encadenado*, en 1966, y otro novecentista, **Ramón Pérez de Ayala**, compone una *novela poemática* (tal y como la definió) en la que recurre a la mitología griega para denunciar los sinsabores de la vida española, en particular los de la educación humanista. Su *Prometeo*, de 1916, estructurada en rapsodias al estilo homérico, podría haber inspirado a James Joyce en la escritura de su *Ulises*, publicada en 1922. En esta novela de formación, irónica, esperpéntica, un artefacto intelectual de finísimas intenciones, de profundas relecturas, el protagonista es Odysseus, Marco de Sentiñano, profesor de griego progresista en la Universidad de Pilares, que decide engendrar un hijo que salve a la humanidad, un superhombre *nietzschiano* que cure a aquella España del nihilismo de fin de siglo:

Dicho con otras palabras: que si bien he renunciado al éxito personal, ha sido porque aspiro al éxito anónimo de la paternidad. Lo que yo hubiera querido ser, lo será mi hijo, Prometeo, hombre semidivino, redentor —que ahora más que nunca necesita de él la Humanidad—, sutura viva e intersección del cielo con la tierra.

Esta criatura es Prometeo, de la que piensa su padre que será la criatura más perfecta habida en el mundo, una síntesis de sabiduría que libraré al mundo de sus miserias espirituales. Sin embargo, al nacer no es lo que este Marco *odiseico* esperaba de él: «Una criatura repugnante, enclenque, el cráneo dilatado, la espalda sinuosa»³⁸. Pérez de

³⁸ La sorpresa de Marco enlaza con la que sintió Víctor Frankenstein al contemplar a su criatura por primera vez: «Era ya la una de la madrugada, la lluvia tintineaba tristemente sobre los cristales de la ventana, y la vela casi se había consumido cuando, al resplandor mortecino de la luz, pude ver cómo se abrían los ojos amarillentos y turbios de la criatura. Respiró pesadamente y sus miembros se agitaron en una convulsión. ¿Cómo puedo explicar mi tristeza ante aquel desastre...? ¿O cómo describir aquel engendro al que con tantos sufrimientos y dedicación había conseguido dar forma?». (Mary Shelley, Frankenstein: cap. 4).

Ayala establece una correspondencia entre el aspecto físico y la capacidad intelectual de las personas. Este Prometeo informe recibe el rechazo de su padre y cae en una vida caótica, vergonzante, en la que acosa a las muchachas y cuyo epílogo consiste en atarse una soga al cuello.

En aquella misma España destaca el noventayochista **Miguel de Unamuno** (1864-1931), quien además de inspirar al Tiresias de la rapsodia segunda de Pérez de Ayala, que «era sabio y tenía cara de búho» (César García 2002: 181), toma una imagen antitética del Prometeo moldeado por el Romanticismo. En 1910, escribe el soneto *A mi buitro*, en el que da un giro al mito y presenta a un hombre que enfrenta la muerte desde la serenidad, la profunda y dolorosa reflexión, que ha asumido un destino fatal y encuentra en la compañía del buitro mortal un último consuelo:

*Este buitro voraz de ceño torvo
que me devora las entrañas fiero
y es mi único constante compañero
labra mis penas con su pico corvo.*

*El día en que le toque el postrer sorbo
apurar de mi negra sangre, quiero
que me dejéis con él solo y seño
un momento, sin nadie como estorbo.*

*Pues quiero, triunfo haciendo mi agonía
mientras él mi último despojo traga,
sorprender en sus ojos la sombría*

*Mirada al ver la suerte que le amaga
sin esta presa en que satisfacía
el hambre atroz que nunca se le apaga.*

Unamuno parte de Prometeo para proyectar la existencia de una voz madura e introspectiva que asuma la caída y no se lamenta de ella, sino que siente una profunda humanidad por el buitro que le carcome las entrañas. El buitro, y no el águila, es el antagonista de esta exégesis final del hombre, acechado por el tiempo y por la podredumbre del cuerpo. El sentido temático se asemeja al de Gidé, pero la realización formal muestra dos caminos divergentes: el clásico de Unamuno y el innovador de Gidé.

A punto de finalizar este apartado, no podíamos dejar fuese de este trabajo sobre literatura y mitología griegas a **Nikos Kazantzakis** (1883-1957), quien dedicó su vida a

reconstruir poética, teatral y ensayísticamente el legado cultural de su tierra. Prometeo es, junto a Odiseo, su gran personaje. Kazantzakis, que reescribió la trilogía esquiléa entre 1944 y 1945 (*Prometeo portador del fuego, Prometeo encadenado y Prometeo desencadenado*)³⁹, entiende la vida como un ascenso continuo hacia una meta más alta (Brncic 2004: 254); de este modo, el fuego de Prometeo simboliza la existencia del ser humano y en el regalo que nos hace, Prometeo nos transfiere el espíritu de ascensión necesario para reafirmar nuestra existencia. En nuestros actos hallaremos el ascenso hacia la libertad, simbolizada por ese fuego que no se detiene en su intento por subir más y más alto. Esta visión de un continuo sobreponerse a uno mismo remite a la visión existencialista de Sartre, en la que el hombre se construye mediante la decisión y elección de sus actos. El corolario final es que Prometeo encuentra su libertad ascendiendo como el fuego porque él puede tomar esa decisión libremente.

Hemos dejado para el final, pese a haber procurado un orden cronológico, dos obras muy singulares en esta indagación en torno al mito. La primera, que proponemos para una tarea de investigación más exhaustiva, es el *burlesque* de **Robert Reece**, *Prometheus; or, the Man on the Rock* (1865). El interés de la pieza radica tanto en su valor intrínseco como propuesta escénica como por ser exponente de un tipo de espectáculo que causó furor en el XIX. En la época en la que Henrik Ibsen escandalizaba a la acomodada sociedad burguesa, en una sociedad europea poco afín a lo atrevido, se desarrollaba este género alocado que no solo hacía reír, sino que consolidaba estructuras para el humor en el Reino Unido, en EE. UU. y en otros países europeos. El *burlesque* victoriano, con su propuesta de reunir teatro, música y baile, hunde sus raíces en la ópera bufa, que en Inglaterra varió como una forma de ópera cómica. Para componer sus argumentos, este subgénero acudió a las fuentes clásicas, a los mitos y a las leyendas, que remitían a lugares y personajes lejanos, exóticos. Además de favorecer la libre imaginación del espectador, aquellos personajes del paganismo y del mundo oriental permitían un juego escénico que amortiguaba la reacción de una sociedad tan esforzadamente moralista. Era, como cabe colegir, una rigidez moral de impuesto seguimiento.

Si bien este producto ha quedado teóricamente ligado a la etapa victoriana, su área de influencia fue notablemente mayor, obteniendo un gran éxito en EE. UU. a

³⁹ El orden de las tres piezas ha venido siendo motivo de discusión, dado que suele asumirse que la última pieza esquiléa es la del portador del fuego pero, atendiendo al argumento del mito, esta parte podría ser anterior al castigo.

mediados del XIX. Cabe preguntarse si el género ha desaparecido de los escenarios. Pensamos que su desaparición es en realidad una transformación, que se da de modo continuo y constante: los géneros humorísticos han evolucionado en cada país y en cada época y han adoptado diferentes modos de expresión. El *burlesque* inspiró otras formas espectaculares, como el *play* o el cabaret, que en ocasiones coinciden en intervenir y retorcer la solidez y seriedad del drama, de la tragedia o de la propia comedia. Por todo ello, consideramos del máximo interés plantear una contraposición entre esta forma escénica de índole desenfadada, atrevida y extravagante, y el discurso romántico, *serio*, aleccionador, ideológico y predicativo del poema de Shelley.

Robert Reece destacó como dramaturgo y libretista desde la década de los sesenta hasta su muerte veinte años después, en 1880. Su obra se caracteriza por explorar el humor en muchos de sus formatos, como el propio *burlesque*, óperas cómicas, musicales, farsas y otras formas teatrales. Sabemos que gozó de un éxito nada desdeñable, con obras como *Cattarina* (1875), *La petite mademoiselle* (1879) o *Jeannette and Jeanneton* (1881). También adaptó del francés *Les cloches de Corneville*, una pieza musical de más de tres horas de duración, algo inusual entonces, que se representó en Londres en más de setecientas ocasiones. *Prometheus; or, the Man on the Rock*, estrenada el 23 de diciembre de 1865, es anterior a todos estos éxitos. En su catálogo de *burlesques* destacan títulos como *The Lady of the Lake*, *Little Robin Hood*, *The Stranger* o *Aladino*. Como vemos en esta breve relación, se mostró interesado por la cultura grecolatina (también compuso *Agamenón* y *Casandra*) y por las leyendas orientales, de las que extrajo títulos como *Ali Babá*, *Los cuarenta ladrones* o la antedicha *Aladino*.

Sin embargo, su Prometeo no es el primer *burlesque*, ni siquiera el primer Prometeo que fue sometido a este proceso de la *extravaganza*. El primero documentado es *Olympic Revel or Prometheus and Pandora*, de **James Robinson**, estrenado en 1831 (Muñoz Vargas 2019: 210). Como vemos, el vínculo de Prometeo con el *burlesque* no solo se limita a la pieza de Reece. Los dioses, titanes y héroes grecolatinos llenaron unos escenarios en los que los actores y actrices se intercambiaban los papeles, interpretaban personajes del sexo contrario y se adentraban en el mundo del travestismo⁴⁰. Como muestra, la actriz que encarnaba a Prometeo posaba de modo

⁴⁰ Que los hombres interpretasen papeles femeninos no era una novedad, el de la interpretación fue un terreno censurado a las mujeres hasta finales del XVI, especialmente en la Grecia clásica.

sexualmente sugestivo atada a la roca, y se refería a Jove como «erráticamente erótico» (Hall, Macintosh 2005: 367).

Esta innovación del personaje mítico mediante nuevos materiales artísticos debió de suponer también un impacto en las clases populares. Pensamos que la vinculación de Prometeo con el *burlesque* alude sin miramientos a la relación de Prometeo con la cultura popular, a la que el *burlesque* parece haber contribuido. Consideramos ineludible estudiar el impacto del mito en las estructuras más populares de la sociedad occidental. No podemos apreciar las aportaciones de Hesíodo o Nietzsche como expresiones de este tipo de cultura, definida como aquella que surge desde abajo y pretende lo lúdico. Al contrario, estos autores, como la mayoría de los que hemos visto en este trabajo, quedan encuadrados en una cultura académica restringida a personas instruidas. Esquilo, que en su época fue muy popular y llegó a congregarse, en el teatro de Dioniso, a varios miles de atenienses entre los que estaban representados casi todos los estratos sociales, queda hoy como un referente teórico para minorías. Su impacto en la conformación de esa cultura popular es ya muy remota. Por el contrario, el *burlesque*, dada su inmediatez temporal, debió de repercutir de modo directo e intenso en el desarrollo de lo *pop* a comienzos del XX. El Prometeo de Reece presenta una simbología estética e ideológica que abre caminos.

Cerramos esta parte del trabajo con una obra de presencia inexcusable en esta relación vital de Prometeo con el arte y el mundo de los hombres: *Frankenstein o el moderno Prometeo*, novela gótica de **Mary Shelley** (1797-1851) que se inspira en el mito para crear a su figura monstruosa y cuya escritura es anterior al poema de Percy. Pese a no haber referencias directas en el texto al titán, el título de la obra es suficientemente explícito sobre la incidencia del mito en la construcción argumental, en la que Víctor insufla vida a su criatura hecha con retales de cadáveres como Afrodita insufló de vida a las figuras de barro moldeadas por el hijo de Jápeto.

Además de tener una vigencia asombrosa en el siglo XXI, establece una inevitable comunicación con el poema lírico de **Percy Bysshe Shelley** que conformará la segunda parte de este trabajo. Prometeo ha vivido en autores de diversa índole y pulsión, pero también lo ha hecho en la interioridad de una familia inglesa del siglo XIX.

La novedad victoriana no radicaba en que un hombre interpretase a una mujer, sino en el tono, en el atrevimiento, en el juego con la sensualidad y el erotismo.

6. PROMETEO EN LA LEXICOGRAFÍA

Cerramos esta primera parte con un vistazo a la lexicografía española⁴¹ para aproximarnos al recorrido que la voz nominal ‘prometeo’ y la adjetival ‘prometeico’ han tenido en la historia de los diccionarios. Resulta llamativo que el adjetivo ‘prometeico’ se incluya por vez primera en el *DLE* de 2014, con la siguiente definición en su única acepción: «*1. adj. Perteneciente o relativo a Prometeo o a la actitud espiritual que este personaje mitológico representa*». Esta voz constituye el único lema del diccionario académico en toda su historia. La voz ‘prometeo’, como lexicalización del nombre propio, con el significado de «rebelde», no se documenta⁴².

Sin embargo, el lema que documentaron otros diccionarios fue el de ‘Prometeo’, presente en cinco ediciones diferentes de las recogidas por el *NLLE*, entre finales del XVIII y principios del XX:

- Diccionario de **Terreros y Pando** (1788): «*PROMETEO, hombre célebre de la fábula que dice que robó fuego del cielo para animar al hombre que había formado, en pena de lo cual le hizo Júpiter encadenar sobre el Cáucaso, y que un buitre le pique, y coma continuamente el hígado sin acabarle. Fr. Prométhée. Lat. Prometheus: era hijo de Japeto, y padre de Deucalion: Los mismos nombres de Prometeo, y Prometheus se le dan en la Astronomía a una de las veinte y una constelaciones septentrionales, que también se llama Hércules, y Engonasis*».

- Diccionario de **Domínguez** (1853): «*Prometeo, Mit. Hijo de Clímenes, que habiendo usurpado las atribuciones de Júpiter, fue atado por este en el Cáucaso, donde un buitre le roía las entrañas*».

- Diccionario de **Gaspar y Roig** (1855): «*PROMETEO: s. m. Astr.: nombre dado accidentalmente a la constelación de Hércules. Mit. (previsor): célebre titán, hijo de Japet y de Clímene. Queriendo saber si Júpiter era o no digno de que se le considere como Dios, mató un toro, envolvió en su piel la carne y las entrañas y puso encima la peor parte que eran las tripas; después cojió los huesos y los reunió en un montón que cubrió de grasa. Júpiter finjió dejarse engañar por la apariencia, y tomó los huesos; pero lleno de ira al ver el desprecio que de él se hacía, robó a los hombres el fuego. Prometeo entonces lo arrancó del cielo ocultándolo en el tronco hueco de una férula,*

⁴¹ Creemos pertinente este apartado porque desde este trabajo defendemos que los estudios literarios no deben vivir al margen de los estudios lingüísticos, de disciplinas como la lexicografía y de campos de investigación como la lingüística de corpus.

⁴² Sobre el fenómeno lingüístico de la deonomástica:

https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_08/27062008_01.htm

arbusto cuya médula arde con mucha lentitud y conserva largo tiempo la llama, y en seguida lo entregó a los mortales. Furioso el rey del Olimpo con este nuevo atentado, mandó a Vulcano que fabricase del limo de la tierra una mujer seductora que le vengase, y ató a una roca a Prometeo, enviándole al mismo tiempo un buitre para que incesantemente le devorase las entrañas. De este suplicio cruel fue libertado Prometeo por Hércules. En el Prometeo encadenado de Esquilo, el hijo de Japet aparece como un dios amigo de los mortales, por quienes está dispuesto siempre a sacrificarse: se opone a la voluntad de Júpiter que quería esterminar la raza humana; arrebató a los mortales el conocimiento del porvenir, y no les deja mas que la esperanza; padre de todas las ciencias y artes, le da el fuego, inventa la arquitectura, la astronomía, el cálculo, la escritura, la navegación, la medicina, la adivinación, etc., hasta que al fin celoso Júpiter de su poder, le hizo encadenar en una montaña en donde le aniquiló un rayo por no haberle querido revelar el nombre del que había de ser señor del mundo. Según las interpretaciones modernas, es la imagen del genio perseguido.

- Edición de **Zerolo** (1895): «*PROMETEO. Mit. Uno de los titanes, hijo de Japet y de la Oceánida Clímene o de Temis; hermano de Epimeteo y padre de Deucalión; ayudó a Júpiter en la lucha contra los gigantes. Arrojado del cielo, vengose de Júpiter robándole el rayo vital, con objeto de dar vida a un hombre de barro; Júpiter en castigo, le hizo encadenar por Vulcano en el Cáucaso, donde un buitre debía devorarle las entrañas durante 30 000 años. Fue salvado por Hércules de tal suplicio, al cabo de treinta años. “El arte, más audaz que Prometeo, / A los cielos se los arrebató, / Y aun no ha mandado en su castigo al cielo / un buitre que le rasgue el corazón”.* (G. G. González)».

- Edición de **Rodríguez Navas** (1918): «*Prometeo. Mit. Titán que robo el fuego del cielo, por lo que Júpiter le ató a una roca y envió un buitre que le devorase las entrañas, suplicio de que Hércules vino a libertarlo: es símbolo del genio perseguido. – Del gr. Prometheya, de prometheo, previsor, precaver*».

Sin ánimo de hacer un estudio exhaustivo de estas definiciones, conviene señalar alguno de los aspectos más destacados, como el referente latino en lugar del griego; el nombre de Jápeto, para todos Japet; o la importancia relativa que tenía en la terminología astronómica. Es muy llamativa la definición dada por Gaspar y Roig, que recogen en su entrada una versión muy completa del mito, con referencias a obras esenciales como *Prometeo encadenado* de Esquilo.

7. CONCLUSIONES

El mito surge y se funda como consecuencia del despertar intelectual y de la necesidad etiológica de los pueblos, construyéndose como seña de identidad. El mito es parte de un discurso histórico, de la narrativa de los hombres, y en él se recoge lo que les es más especial y propio: la necesidad de saber, el anhelo por comprender, su crecimiento y progreso y, en definitiva, su relación con el mundo. Pero no solo eso: también su ingenuidad, sus miedos, las extrañezas que les son propias. El mito surge, vive y sirve, y allí donde deja de servir, de ser útil, es donde muere. Donde deja de servir al sosiego interior de los pueblos, donde pierde valor como forma de control religioso, lo recogen los poetas y lo transforman en un producto artístico: poetizado, el mito perpetúa el legado de la cultura ancestral y le rinde tributo. La literatura se convierte en la mejor aliada y en su destructora: el mito muere en el poema, pero en esas cenizas se transforma y resurge para ser eterno. Sobrevive a cientos de generaciones y al cabo del tiempo lo recibimos, pero algo ha cambiado: ya no es mito, ahora es la literatura del mito. Relatos fantásticos, extraordinarios, heroicos, que remiten a tiempos remotos donde el mundo era otro mundo.

Hay un mito en el interior del hombre y un mito escrito en hexámetro épico. Prometeo surge y resurge a través de nuevos y viejos autores, a través de la reinterpretación y transformación de los mitologemas ancestrales, que erradicados de su marco histórico se convierten en un material riquísimo para la producción artística. Pero no solo ello, aquellas imágenes simbólicas siguen siendo válidas para la explicación del mundo. La vigencia de los postulados del mito es asombrosa: en el fuego estaba el conocimiento, en el castigo estaba la purga, en el poder tiránico de Zeus estaba la duda propia sobre su poder, el miedo del Todopoderoso a ser destronado, su inseguridad.

Los mitologemas de un tiempo primigenio se estructuran en unidades para el estudio científico y la investigación. Aquellas imágenes míticas se materializan en mitemas, organizados en una compleja red de relaciones, oponiéndose, reforzándose y neutralizándose como los elementos de un sintagma, cuya sistematicidad podemos conocer. El estructuralismo explica el mito de este modo, sistematizando el análisis de los mitos en función de la motivación, de la recurrencia, de la distribución y de la conmutación; en definitiva, de la presencia o ausencia de los signos míticos. Lo que el estructuralismo defiende es que el mito es una entidad firme, compleja, formada por entidades organizadas jerárquicamente y por sus relaciones, toda una variedad de

elementos para el estudio analítico. Esta orientación permite aislar en el mito de Prometeo una serie de rasgos para su estudio contrastivo, desde el Prometeo primigenio, el del poeta Hesíodo y el del trágico Esquilo, hasta el Prometeo contemporáneo, romántico en manos de Goethe y Shelley. Una entidad única que se distingue por la participación o no participación de un inventario abierto de *semas*, esto es, de unidades de significado pertinentes, los mitemas. La simple lectura de las diferentes interpretaciones del mito nos va descubriendo la prevalencia de imágenes: lo que en Esquilo se convierte en prioritario, se ausenta en Goethe.

Sin embargo, todos sus intérpretes parecen sentirse atraídos por el carácter díscolo, atrevido, intranquilo de Prometeo, por el ansia de un hombre por levantarse, por buscar justicia e intentar un mundo mejor. Desde Hesíodo hasta Gidé y Unamuno, siglos y siglos de un Prometeo camaleónico y esencialmente idéntico. Hemos visto un Prometeo instrumental, subordinado al poder celeste; a un Prometeo beligerante, combativo; también lo hemos visto como un semidiós, mediando entre los extremos del mundo; y, finalmente, convertido en héroe, en hombre, en individuo que defiende el valor de la dignidad personal. Prometeo dios, semidiós, héroe, hombre, redentor y filántropo. Entre todas estas variantes, es el valor romántico de Prometeo el más sólido, el del titán que se hace hombre y pone su dignidad por encima de los dioses. El Prometeo de Goethe y de Byron y también el de Percy Bysshe Shelley, cuyo poema será estudiado en la segunda parte de este trabajo.

El mito sobrevive no solo por un interés protector, el de cuidar el legado cultural de un pueblo. La motivación de proteger una herencia obedece a impulsos cambiantes, políticos y religiosos. La razón de la supervivencia del mito, en épocas dispares y lugares remotos, de que el mito viva lejos de su contexto histórico, del pueblo al que pertenece, es que la nuclearidad de ese mito sigue siendo válida, mantiene la vigencia. El Renacimiento no recupera lo clásico por afán cultural o nostalgia, no es un ejercicio de enaltecimiento de un tiempo pasado que fue mejor. No solo eso: lo recupera porque en él halla signos legítimos, significantes y significados aptos para los discursos humanistas, para defender una tesis moderna. Halla acomodo y reciprocidad. Cuando el pensamiento de los hombres ha estado sujeto al dogma, cuando la libertad filosófica se ha visto atenazada, solo entonces el mito ha peligrado. En cuanto el hombre se libra de las cadenas de la religión, como se libera Prometeo, el mito regresa y se rehabilita. Este aspecto, el de la validez y el presente, nos sitúa frente al mito de un modo realista:

sobrevive porque sirve, porque ofrece al hombre moderno significados aptos, y no por algún tipo de conmiseración o insistencia.

Prometeo ha sido moldeado como una figura de barro por la filosofía, el teatro, la poesía, la música, el *burlisque*. Prometeo se ha adaptado a cada género y a cada corriente, a lo que los mundos que lo acogieron esperaban de él. La Antigüedad cantó las gestas de los héroes y la supremacía de los dioses, la hazaña reprobable del titán. La Edad Media propuso un nuevo rumbo, un camino de curiosidad y desconfianza. El Renacimiento se giró hacia el hombre y la divinidad de Prometeo devino en carnalidad. La Ilustración lo detuvo y el Romanticismo llevó lo individual hasta las últimas consecuencias: la rebelión romántica, el destino del hombre. Con Nietzsche la filosofía volvió al lugar donde la dejó Platón: el mito sirve a un propósito mayor, la explicación del mundo. Del nuevo planteamiento cosmológico al siglo XX, a las vanguardias, al tiempo de hoy, en el que Prometeo sigue a nuestra disposición: lo está él y su sufrimiento, su abnegación, el sacrificio individual por lograr un mundo mejor, por no plegarse ante las injusticias y la tiranía. Lo está también en su astucia, en su egocentrismo, en la reivindicación de sus méritos. En lo bueno y en lo malo, Prometeo es parte de nosotros.

Para finalizar esta primera parte, el trabajo ha propiciado algunas preguntas, las cuales podrán ser explicadas mediante investigaciones pormenorizadas. Por ejemplo, conviene señalar que Prometeo no se ha consolidado dramáticamente como otras figuras mitológicas. La cultura occidental ha recurrido de modo sistemático a Medea, Ulises, Penélope, Antígona o Edipo para hacer teatro. Otros personajes, como Heracles o Perseo, se han consolidado en el cine. La leyenda del vellocino de oro fue un manantial para la novela histórica. Sin embargo, pensamos que Prometeo, fuera de la poesía y de la filosofía, no ha recibido una acogida significativa sobre los escenarios. Tampoco Pandora, alejada de ser un *topos* para la creación escénica. En nuestra opinión, el mito de Prometeo presenta el mismo interés que los antedichos, pero este interés no se ha visto materializado en libretos. Descubrir los motivos de esta negación es algo de lo que debemos ocuparnos.

SEGUNDA PARTE, ANÁLISIS SINCRÓNICO DEL MITO: *PROMETHEUS UNBOUND* DE PERCY BYSSHE SHELLEY

1. INTRODUCCIÓN

Tras este recorrido por las fuentes primarias y secundarias del mito, por las obras más significativas referidas al titán, la segunda parte de este trabajo consistirá en el análisis pormenorizado de *Prometheus Unbound*. Hemos seleccionado el poema épico de **Percy Bysshe Shelley** no solo porque pensemos que es el mejor exponente tanto de su género literario, el drama lírico, como de la literatura en lengua inglesa, sino porque sus contenidos e intenciones lo colocan en un marco idóneo para la investigación: los de la interioridad expresada mediante la monumentalidad. Si bien el poema de Byron es de un valor incalculable, la obra de Shelley representa un estadio superior en la creación artística, constituyendo un trabajo colosal por la cantidad y la categoría de los elementos y entidades participantes: por su extensión, por la calidad y la polifonía de los versos, por el elenco de personajes, por el interés de escribir un libreto que funciona en un espacio intermedio entre la representación y la lectura, y especialmente por la ampliación temática del mito, que arrastra el conflicto de Prometeo a la intimidad del hombre.

El contexto de Percy Bysshe Shelley es el del esplendor y caída del Romanticismo, del que será impecable estandarte. En estas circunstancias piensa y escribe. La relación del poeta con la literatura clásica no se limita a este drama; su interés por aquel legado se extiende a la tragedia *Oedipus Tyrannys; Or, Swellfoot the Tyrant: a tragedy in two acts* (1820) y a poemas como *The Witch of Atlas* (1820), *Adonais* (1821) o *Hellas, a Lyrical Drama* (1822). Esta inclinación se consolida durante su estancia en Roma, afectado por una dolencia crónica, tiempo en el que Prometeo emerge con toda su fuerza moral. Escribe Shelley, en el prefacio de *Los Cenci, tragedia en cinco actos* (1819):

El fin moral más elevado que se persigue en las más elevadas creaciones dramáticas es llevar al corazón humano, a través de sus simpatías y sus antipatías, el conocimiento de sí mismo.

El aforismo cobra toda vigencia tras la lectura de *Prometheus Unbound*, poema épico publicado en 1820 que sigue la tradición anglosajona comenzada por John Milton en 1667. Será su obra mayor, *El Paraíso perdido*, la que utilizaremos como moldura para

el establecimiento de analogías entre el mito de Prometeo y el de Jesucristo, que en el largo poema del bardo londinense queda atrapado por la disputa entre el Padre y el Ángel Caído. Prometeo ha servido como producto moral a todos los creadores que han acudido a él, adaptándolo a sus fines: será esta motivación ética, esta prosecución de una moraleja, la definitiva resolución del problema entre el bien y el mal, uno de los aspectos que intentaremos desentrañar en la lectura de la obra.

La predicación y la obra de Prometeo, encadenado de nuevo a una roca en el Cáucaso. Esta vez, la montaña de Prometeo está en nuevos confines, en la misma India, que añade una original variación al mito griego. Esta aportación debe entenderse desde la enorme influencia que el conocimiento de aquella cultura tuvo en los poetas románticos. La influencia hindú, tanto de su cultura como de su mitología, será una de las principales notas que distingan este período, un tiempo en el que los motivos griegos y latinos estaban agotados y los autores se vieron impulsados a la búsqueda de nuevos materiales. A ello se añade que a principios del XIX el Imperio británico tenía a su mano uno de los territorios más tentadores del orbe, en lo económico y geopolítico pero también en lo cultural.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El poema épico de Shelley es, junto a *Los Cenci*, la obra más célebre del poeta. Su temprana muerte nos ha privado de una producción cuya altura y abundancia es ya un mero asunto concerniente a la imaginación. El texto final, el poema inacabado y dantesco *The Triumph of Life*, publicado por Mary póstumamente, es una clara muestra de la ambición literaria y metafísica del autor.

Al igual que otros grandes poemas épicos, ha recibido más atenciones de ámbitos restringidos y académicos que del gran público. El interés del poema para la investigación reside en su extensión y proeza, en la riqueza de fuentes y objetivos, en el complejísimo trasfondo filosófico y moral, en cumplir y aportar requisitos para ser estandarte romántico y también en representar una cierta culminación de un período moderno que tiene en Prometeo, desde Goethe pero también desde Calderón de la Barca, uno de sus protagonistas. Desde aquel renacimiento de la cultura clásica se llegará a la exaltación romántica, a la vorágine antropocéntrica, que dará paso a un cierto enfriamiento de aquellas fuentes y de lo individual: tanto el Realismo como el Naturalismo perderán motivación para recrear aquellas estatuas, para reanimar aquellos mitos, que esperarán pacientemente el turno de las vanguardias.

Algunos de los trabajos específicos sobre la obra o sobre el personaje de Shelley a los que hemos acudido son los de **Emily Carol Braxton**, «Shelley's Prometheus Unbound: a critical análisis and interpretation» (1967), el de **Fatbardha y Fardita Doko**, «Ethical elements in PB Shelley's *Prometheus Unbound*» (2016), el de **Sandro Jung**, «Overcoming tyranny: love, truth and meaning in Shelley's *Prometheus unbound*» (2007), el de **Jacqueline Mulhallen**, *The Theatre of Shelley* (2010), o la obra editada por **Harold Bloom**, *English Romantic Poetry* (1971). De Harold Bloom también es el temprano ensayo *Shelley's Mythmaking* (1959). Con respecto a las ausencias, son de recomendable seguimiento los trabajos de **John Pierce**, «*Mont Blanc and Prometheus Unbound: Shelley's Use of a Rhetoric of Silence*» (1989), **Earl Wasserman**, *Shelley's "Prometheus Unbound"* (1965), **Leon Waldoff**, «The Father-Son Conflict in *Prometheus Unbound: The Psychology of a Vision*» (1975) o **Lawrence Zillman**, *Shelley's Prometheus Unbound* (1959).

Son incontables los trabajos académicos, tesis universitarias, monografías y artículos que se siguen publicando sobre la obra de Shelley. Tanto la Filología Clásica como la Literatura Comparada han hallado en esta obra un filón para la investigación. A estos trabajos se añade el interés despertado por la comunicación epistolar de **Mary Shelley**, documentación de la que investigadores y lectores han obtenido interesantes testimonios sobre Percy, tanto de aspectos profesionales como personales⁴³.

3. SOBRE LA ÓPERA Y EL DRAMA LÍRICO

Ópera, que en latín significa *obra*, da nombre a una de las manifestaciones artísticas más prestigiosas y propias del contexto europeo. Su genealogía remite a la tragedia griega, la tragedia musical a la que se debe, que vendría a ser una síntesis preparatoria entre el teatro y la ópera de hoy. En la vieja *tragoedia* la melopeya era una de las partes cualitativas y el coro el elemento principal, pero no sería justo omitir que nuestra ópera también es deudora de algunas formas artísticas de la Edad Media, como los espectáculos callejeros de juglares y cómicos, que recitaban y cantaban.

El origen de la ópera se sitúa en Italia, en la corte de los Gonzaga. Si bien hubo obras de transición, como los madrigales de Vecchi –se cantaban pequeños relatos, pero sin acción ni personajes–, la primera obra de la que tenemos conocimiento es *La Dafne*, de Jacopo Peri, estrenada en Florencia en 1597. A *Dafne* la siguió *Euridice* tres años

⁴³ Sobre esa correspondencia: <https://www.jstor.org/stable/25108979?seq=1>

después. Estas piezas ya contienen los elementos necesarios para considerarlas óperas en sentido moderno: cantos individuales, un sentido muy elaborado del vestuario y de los decorados y, sobre todo, una cierta acción teatral. Sin embargo, pese a que en ambos casos la acción no pasa de ser un poema con apariencia dramática, ya empezamos a ver la relación inevitable entre este género musical y la cultura grecolatina⁴⁴. Nápoles será la ciudad que asista a su mayor esplendor, a partir de 1651. En el *Orfeo* de Monteverdi, Vincenzo Galilei anticipó la creación de la ópera moderna a partir del teatro musical de los griegos, perdido en Roma.

Es fácil darse cuenta, en este punto, de que Dafne, Eurídice y Orfeo nos están diciendo algo. La ópera surge y lo hace ligada, en pleno Barroco, a la mitología griega. Como hemos venido señalando, Prometeo no solo ha reaccionado a la época y a las corrientes artísticas que lo acogieron, también lo ha hecho al género que ha solicitado su concurso. Esta peculiaridad no es privativa del titán: todos los personajes de aquella mitología, no reproducibles en sus circunstancias históricas, han quedado como inspiraciones, como figuras de barro para ser moldeadas por manos apasionadas.

Consideramos interesante, dado el enfoque de este trabajo, aproximarnos a una definición de la ópera que no sea lexicográfica, ni siquiera especialmente académica, sino a una que establezca, en cierto modo, un vínculo con Prometeo. Para ello, acudimos de nuevo a Friedrich Nietzsche, quien no solo ha tenido en Prometeo uno de sus grandes promotores ideológicos, sino que también ha reparado en la ópera como fenómeno del mayor interés para la disertación y el pensamiento. Escribe el filósofo de Röcken, en *El nacimiento de la tragedia* (2004: 206):

Lo que hoy llamamos ópera, que es una caricatura del drama musical antiguo, ha surgido por una imitación simiesca directa de la Antigüedad: desprovista de la fuerza inconsciente de un instinto natural, formada de acuerdo con una teoría abstracta, se ha portado cual si fuera un homunculus producido artificialmente, como el malvado duende de nuestro moderno desarrollo musical. Aquellos aristocráticos, cultos y eruditos florentinos que, a comienzos del siglo XVII, provocaron la génesis de la ópera, tenían el propósito claramente expresado de renovar aquellos efectos que la música había tenido en la Antigüedad, según tantos testimonios elocuentes.

Asumimos el riesgo de basar este apartado en la referencia a Nietzsche, cuyo pensamiento en torno a la ópera resulta poco misericorde. A este respecto, consideramos que lo positivo de ese pensamiento para este trabajo está en señalar el

⁴⁴ El origen griego de la ópera será teorizado por autores como Gluck, en el XVIII, y el mismo Wagner, en el XIX.

carácter híbrido y un tanto artificial de la ópera, un espectáculo que, discutible como máximo artístico, ha quedado indiscutido como máximo social. Es tan lícito hablar de la ópera como arte que hacerlo como expresión de clase. En el origen privado de estas representaciones encontramos la justificación del estilo ceremonial y pomposo, propio de las cortes que las albergaban. Sin embargo, la ópera se fue abriendo al público general, que ya pagaba por asistir al teatro. Esta apertura al vulgo y a nuevos espacios propició ciertas polémicas, en particular debido a la falta de reglas y al carácter atrevido de las muestras.

Esta ópera que estamos viendo parece deambular en algún punto intermedio entre los extremos apolíneo y dionisiaco, y en esa tierra media se instituye como un género que incluye una profunda contradicción inherente: representar el grado artístico más elevado y ser, como señala Nietzsche, un «ser parasitario» de otras artes (2004: 166). Sin ánimo de extendernos en este apartado de índole introductoria, conviene insistir en que la ópera europea es un producto creado a partir de una recuperación arqueológica, en lo formal pero también en lo temático. La ópera que vamos a analizar es doblemente griega: lo es porque en ella habita el drama lírico clásico, la misma tragedia que está en la base del desarrollo operístico europeo, quizá debido a un «proceso de confusión al recuperar las formas griegas» (2004: 205), pero también lo es en cuanto al tema, en cuanto a los personajes esbozados. Es una reconstrucción absoluta, tanto de lo semántico como de lo sintáctico.

Parece encontrarse en el gusto por la ópera de las élites una mezcla de nostalgia y ánimo de distinción. La ópera simboliza cierta excelencia artística, lírica, sinfónica, humana, pero también simboliza una querencia por lo excesivo, por lo elevado, por lo barroco, por el lujo y la exclusividad⁴⁵. Esta materialidad de la ópera no es nueva: ya en Grecia la tragedia era un espectáculo popular cuya escenografía –vestuario, máscaras, telas– evolucionó de la austeridad a una notable ornamentación en Roma. Quizá sea la falta de originalidad, el referido carácter híbrido a partir de interpretaciones teóricas sobre la tragedia, lo que conduce al que es, en nuestra opinión, su rasgo distintivo: la

⁴⁵ Escribe Patrice Pavis (1998: 318): «La ópera representa el teatro por excelencia, un arte cuya convencionalidad y teatralidad gusta de subrayar. Arte excesivo por naturaleza, basado en las proezas vocales, realzado por el *pathos* de la música y el prestigio del escenario, hoy la ópera “habla” a las gentes de teatro».

difícil comprensión, el difícil seguimiento de la ópera para el espectador, el recurso a la lectura de *lo dicho y cantado* para completar el sentido de la experiencia⁴⁶.

Para el estudio de la obra de Shelley partimos de la conciencia de esta doble consideración: Prometeo es arcaico y la ópera es un producto diseñado para el deleite y la impresión. Una de las vías para provocar ese *deleite e impresión* es mediante la exaltación y reconstrucción de lo arcaico, de lo que ya es *no reproducible*. Igual que el mito no puede entenderse lejos del contexto que lo propició, que no puede reconstruirse porque aquel hombre no puede revivir, la ópera no puede restituir a Prometeo, ni Prometeo puede restituir el canto lírico, la tragedia. Tras la lectura del poema, intentaremos responder a si consiste en un intento de recuperar aquellas formas o si lo arcaico es solo un soporte para la creación autónoma. En el primer caso, quizá el debate deba centrarse en el grado de honestidad de la recuperación, si consiste en una tentativa de mantener aquella luz o si se trata de una expropiación poco pudorosa. En el segundo caso, el juicio será simplemente artístico.

Hasta ahora nos hemos aproximado a un concepto de la ópera como sinónimo de drama lírico, como dos manifestaciones equivalentes. Sería poco productivo intentar precisar una distinción entre ambas, dado que una ópera es un texto *dramático* en el que todo está al servicio de la *lirica*, que no puede aislarse de lo musical. Escribe Pavis, en la entrada de *drama lírico* (1998: 144):

El drama lírico contiene una acción limitada en extensión y que su intriga tiene como única función marcar los momentos de éxtasis lírico; el acercamiento entre lo lírico y lo dramático provoca una desestructuración de la forma trágica o dramática. La música ya no es un componente exterior añadido al texto: todo él se musicaliza en una serie de motivos, palabras y de poemas que tienen valor por sí mismos y no en función de una estructura dramática claramente dibujada.

Esta definición, concordante con la de ópera, nos hace dudar sobre cómo ajustarla al libreto de Shelley, que como veremos presenta una *estructura* muy modelada por la de Esquilo, una acción *extensa* y una estructura dramática bastante *dibujada*. *Prometheus Unbound* no es simple verbalización de un discurso lírico: son personajes y entidades vivos, en permanente conflicto y con objetivos dramáticos nítidos.

⁴⁶ Resulta paradójico, en este punto, que se señalase el drama de Shelley como no representable aludiendo a razones fónicas.

Representaciones y cartelera

Dado que no hemos podido recabar documentación sobre montajes del poema de Shelley, finalizamos este apartado con una breve alusión a la cartelera, a aquellos títulos, tanto teatrales como operísticos, que han tenido a Prometeo sobre el escenario, encadenado a una roca y a una época que no son las suyas pero en las que sigue siendo. La primera es la tragedia de **Esquilo**, que debió de representarse en una edición de las Dionisiacas urbanas que no ha podido ser confirmada. Las dos óperas contemporáneas que siguen emplean el libreto del eleusino: **Carl Orff**, autor de *Antígona*, compuso la ópera más conocida del titán, estrenada en Stuttgart en 1968 (con un elenco de nueve personajes y un coro); también era alemán **Rudolf Wagner-Régeny**, quien compuso su propia versión musical de *Prometheus*, estrenada en septiembre 1959 en Kassel, pieza en la que incluyó el fragmento dramático de Goethe.

En cuanto al teatro, indicaremos algunas de las muchas representaciones *prometeicas* de las últimas décadas, tanto del texto clásico como de versiones libres. En Londres, **George Eugeniou** presentó la obra del poeta de Eleusis en 1979. En EE. UU., se mostró en 2013 en el Teatro Clásico al Aire Libre de Getty Villa, dirigida por **Travis Preston**. Un año después, también en EE. UU., **James Thomas** publicó un proyecto audiovisual muy especial, a partir de grabaciones de la puesta en escena⁴⁷. En cuanto a los escenarios de España, dos referencias antitéticas: la primera, la obra iconoclasta de **Rodrigo García**, que en 1992 estrenó su variante del mito en el Teatro Pradillo; la segunda, la adaptación arqueológica de la tragedia por **Jaime Jaimes** en 1969, emitida por Teatro de Siempre de RTVE⁴⁸. El libreto de Esquilo subió de nuevo a un escenario español en 2019, en el Festival de Teatro Clásico de Mérida, a cargo de **José Carlos Plaza**⁴⁹. Además de esta breve relación de la cartelera nacional e internacional, cabe mencionar que el mito vive en los espacios para la creación de aficionados, tanto en lenguaje teatral como en los nuevos códigos audiovisuales⁵⁰.

⁴⁷ <https://www.macmillanfilms.com/programs/prometheus-bound/>

⁴⁸ <https://www.rtve.es/play/videos/teatro-en-el-archivo-de-rtve/teatro-siempre-prometeo-encadenado/4905801/>

⁴⁹ <https://www.artezblai.com/prometeo-esquilo-jose-carlos-plaza-65-festival-de-teatro-clasico-de-merida/>

⁵⁰ Un ejemplo de versión animada del mito: <https://www.youtube.com/watch?v=FjYc647E24o>

4. SHELLEY, EL ROMANTICISMO Y LA LITERATURA VICTORIANA

El Romanticismo inglés se engrana como una bisagra entre dos circunstancias: la ilusión de 1789 y el profundo desengaño de la dictadura napoleónica. En este contexto histórico surge una generación de poetas sin apenas parangón, que a unas brutales juventud y energía añaden un precioso sentido de la inocencia. Desde esa inocencia, desde la ilusión por un mundo y un hombre dueños de su destino, pero también desde un cierto sentido del culto al malditismo, mitificado por el suicidio de Chatterton⁵¹, aquellos jóvenes desencadenarán un vendaval romántico que mirará en dos direcciones: a cada lado habrá un William y un William estará en cada mirada. Dos generaciones de poetas ingleses que antepusieron el sentimiento a la razón, dos tradiciones que tendrán en cada uno de los William su primer referente. Blake y Wordsworth se aproximaron y distanciaron en muchos aspectos, pero lo más interesante para este trabajo es que mientras Blake reconstruía el mundo mitológico, Wordsworth rechazaba aquellas fuentes (Bloom 2004: 19). Para un movimiento de tendencia anticlásica aquellas fantasías de la Antigüedad resultaban problemáticas. Los nuevos poetas fueron posicionándose y ambas ideologías fueron contestadas y continuadas. Keats y Shelley indagaron en el patrimonio grecolatino señalado por Blake y le dieron solidez al profundo sentimiento trágico del espíritu romántico.

William Blake ha quedado como el precursor del Romanticismo inglés, como Goethe en Alemania. Su trabajo, en el que descuella *Cantos de inocencia*, influyó a Shelley tanto en el gusto por lo mitológico como por la personalidad profética que debía arrogarse el poeta, que se ilumina como un *elegido*. Blake anticipa muchas de las formas y motivos que oficializarán Wordsworth y Coleridge, con los que dará comienzo el Romanticismo inglés en 1798. En plena fiebre por lo gótico, la publicación de *Baladas líricas y otros poemas* incluye un prefacio que actúa a modo de manifiesto de la nueva poesía: la universalidad de los sentimientos debía fundarse en la manera viva de expresarse de los pobres. A la promulgación de este lenguaje sencillo y cotidiano se añadían los temas románticos por excelencia, el referente de la naturaleza imprevisible, las intenciones emotivas, pasionales, liberadoras, el espíritu contemplativo y libre, introspectivo. Y también una nueva orientación política, el nuevo sueño democrático y republicano al que el liberalismo ofrecerá su alianza.

⁵¹ <https://www.larazon.es/cataluna/20200626/flfrjjedofflxciokfxehk3za.html>

Las pautas de estilo propuestas por Wordsworth se alejan, como veremos, del lenguaje excesivo que Shelley, aparatoso y simbólico, exhibe en los dos mil seiscientos versos de *Prometheus Unbound* y en otros trabajos de similar relevancia. La obra de Shelley, abundante e intensa, se contrapone en cierto modo a su vida, breve y recogida. Lejos de las atenciones que recibieron Byron o Keats, Shelley queda como un poeta que ha venido siendo descubierto y redescubierto póstumamente. Entre su profusa obra, la crítica ha destacado el drama *Los Cenci* (1829), una de las pocas aportaciones románticas al teatro, y el drama lírico *Hellas* (1820), también inspirado en Esquilo y publicado con el fin de que la recaudación contribuyese a la victoria griega sobre el imperio otomano. En cuanto a su obra poética, mencionaremos títulos como *Mont Blanc* (1816), el soneto *Ozymandias* (1818), *Epipsychidion* (1821) o *Adonais, elegía de la muerte de John Keats* (1821). Además de esta prevalencia poética, Shelley también escribió numerosos ensayos, entre los que subrayaremos un cierto simbolismo: del iniciático panfleto *La necesidad del ateísmo* (1811), por el que fue expulsado de la Universidad, al polémico *Una defensa de la poesía* (1821), con el que comienza a despedirse tras declarar a los poetas «legisladores del mundo». Su obra, en poco más de una década, es absolutamente prolífica.

De las circunstancias históricas de Percy Bysshe Shelley, sus vivencias personales y también las que contribuyeron a forjar su espíritu artístico, uno de los documentos más reveladores es el escrito por su mujer, Mary Shelley, en el que a modo de prólogo relata cómo se gestó el drama lírico *Prometeo liberado*. En el texto, de lectura explicativa e incluso exculpatoria, Mary cuenta que el empeoramiento de salud de Percy motivó que dejaran Inglaterra en 1818 y se instalasen en Roma, previo paso por Milán. Será en Italia donde Percy sienta una atracción irreprimible por la mitología clásica y donde se entregue durante cuatro años a la lectura y a la creación literaria, donde dará forma a su grandioso personaje épico. Cuatro años, hasta su ahogamiento durante una salida en barca, en los que en aquella Italia *grecolatina* halló el contexto propicio para dinamizar sus teorías sobre la naturaleza humana y la urgente necesidad, posible, de deponer y vencer el mal. Shelley era un ferviente defensor de la perfectibilidad humana, de la responsabilidad que el hombre tiene para liberarse de las cadenas a las que él mismo se engrilleta.

La absoluta entrega de Shelley al concepto del bien encaja a la perfección con la mentalidad romántica, tan influida por la filosofía de Fichte y por la de Kant. El siglo XIX es el del auge y ocaso del Romanticismo, un período de énfasis individual y

emocional entre dos muros, el Neoclásico y el Realista. Este crepúsculo coincide, en Inglaterra, con el comienzo de la larguísima monarquía de la reina Victoria (1837-1901), que en la literatura significará el regreso a la razón, aunque ya sin las rigideces connaturales de la Ilustración. La impronta del Romanticismo era imborrable. Cuando en 1832 fallece Walter Scott, se da por concluida una época en la que los consabidos representantes de aquella poesía ya no podían defenderla. Sin Blake, sin Coleridge, sin Wordsworth, sin Blake, sin Keats, sin Shelley⁵², la literatura evoluciona a un nuevo modo de ver el mundo, influido por la expansión del Imperio. Aquel modo napoleónico de hacer nación que sacudía las emociones de aquellos poetas. En cuanto al drama, este será uno de los siglos más oscuros del teatro inglés, en el que las producciones consistirán en adaptaciones burguesas de las obras isabelinas.

5. ANÁLISIS SEMIÓTICO

Este apartado servirá de introducción al estudio de los signos de la obra –en la triple perspectiva de Charles Morris: sintáctica, semántica y pragmática– y a su vez será útil para preguntarnos por el propio análisis semiótico de la obra literaria, el de aquellos aspectos que no sean propiamente sintácticos, semánticos o pragmáticos; es decir, el de aquellos signos que no sean lingüísticos. ¿Puede analizarse semióticamente una obra literaria, un texto escrito, que no ha sido representado ni recitado? ¿No es acaso eso, precisamente eso, el análisis semiótico del texto escrito, lo que constituye el puro análisis sintáctico, semántico y pragmático? ¿Qué podemos aportar en este apartado que quede fuera de las tres dimensiones antedichas? Entendemos que la semiótica es la disciplina más autorizada para el análisis crítico, que solo ella puede descomponer los signos y traducirlos a otros lenguajes que también resulten comprensibles⁵³. Sin embargo, hay ciertos eventos y agentes presentes en el texto poético, en el libreto de Shelley, que se corresponden con un estudio semántico, el de las relaciones del signo con su referente, pero que también tendría cabida en un apartado que eludiese que el significante de esos agentes es lingüístico. Nos referimos a eventos y objetos como las conchas, los carros, las nubes, las luces o las cuevas, todos aquellos fenómenos

⁵² Todos fueron precoces, también para morir: Shelley a los 29, Keats a los 25, Byron a los 36.

⁵³ A propósito de la pragmática, Patrice Pavis escribe lo siguiente en su *Diccionario del teatro*: «Este crecimiento mal controlado [de la pragmática] se ha producido en direcciones y según metodologías y epistemologías muy heterogéneas, que han convertido la pragmática –según la cruda expresión de un investigador italiano– en “el cubo de la basura de la lingüística”. Buscar algo aprovechable en este vertedero de la historia suele provocarnos náuseas o, en el mejor de los casos, vértigo, dada la complejidad de las problemáticas en juego».

presentes en la obra de significación relevante, cuya índole es connotativa y que, sin embargo, hemos decidido analizar en el apartado correspondiente a la semántica, porque no podemos justificar la omisión de su significante lingüístico.

6. ANALÍISIS DE LA DIMENSIÓN SINTÁCTICA

Un nuevo día amanece y Prometeo continúa sufriendo su tormento en la roca del Cáucaso, como cada nuevo día desde hace tres mil años. En la mañana del poema, Prometeo se dirige a la naturaleza, impreca al dios Todopoderoso, y articula su profundo pesar. Entonces comienza a surgir la verdad. Las voces del mundo contestan a sus preguntas y su madre, la Tierra, se predispone para esclarecer el conflicto. En ese proceso Prometeo obtendrá las respuestas que anhelaba, sufrirá una transformación interior y, poco a poco, depondrá su actitud inicial al darse cuenta de que al mundo, devastado por su guerra con Júpiter, todavía le queda una esperanza. El amor, la esperanza última del hombre que Prometeo, sufriente, convertirá en el gran valor de su discurso.

Proponer una sinopsis como la anterior resulta controvertido, dada la compleja materialidad del poema, su fuerte abstracción y el simbolismo dominante. El poema épico de Shelley se inicia como una refundición de la tragedia clásica, una manera de transportarlo desde las manos de Esquilo a la visión profética y un tanto doctrinaria de la poesía romántica. En ese transporte se modifica la fisonomía clásica, la estructura trágica, el Prometeo que sí lucha contra un agente exterior y que es una amenaza para el orden celeste, para el intocable y hasta entonces intocado mundo de los dioses. Ahora, con Shelley, la épica está en el dilema interior, en la controversia individual, en la duda.

En el poema laten las estructuras clásicas y las románticas, un encuentro entre dos orientaciones estéticas pero también entre los dos movimientos artísticos más influyentes en Occidente. Este artefacto contemporáneo se lee como una evolución de la manera esquiléa y de la épica clásica, que a principios del XIX adopta la forma del drama lírico. Este Prometeo muestra una dialéctica interior que rige sus acciones: el convulso conflicto entre el rigor de su sentido moral y el furor de sus emociones, entre su pertinaz lucha y el poder de la razón, entre el dolor indescriptible y el ansia de amar y ser amado. Prometeo deambula entre extremos: arrepentido pero orgulloso, altivo pero suplicante, duro pero compasivo. Shelley enfrenta modos de ser, pone a los extremos de la vida y de la muerte frente a frente, carga sobre las espaldas del titán toda responsabilidad, la de un solo hombre frente a la tiranía del Cielo.

Los elementos de este drama lírico son esencialmente trágicos: las consecuencias de los actos individuales, la *hybris*, el destino ineludible, la amenaza de lo desconocido, la lucha contra aquellas fuerzas, los arcanos de la existencia, el poder del Cielo. El poema nos sumerge en un mundo apocalíptico en el que la esperanza ha sido erradicada, en el que la crueldad del Cronida llega a cada recoveco de la Tierra, a la más pequeña criatura temerosa de lo incierto. Un mundo en el que ya no es posible la reconciliación: la crisis entre los antagonistas solo puede conducir a la ruptura. Tras tres mil años de castigo en el Cáucaso, la paz solo podrá obtenerse a través de la caída, la misma caída que Milton describió en *El Paraíso perdido* y que pone en entredicho la esperanza. ¿Realmente no queda esperanza, no es posible la reconciliación?

6.1. Estructura

Para este estudio hemos recurrido a la edición original de 1820, publicada en Londres por Charles Ollier y su hermano James, cuya editorial estaba entre las calles Vere St. y Bond St. Esta copia digital del original está alojada en diversas páginas web y, para la actividad que nos ocupa, es el texto fijado como arquetipo por la tradición crítica de Shelley⁵⁴. Es una edición que carece de estudio filológico en la versión en línea.

El estudio estructural debe hacerse atendiendo a su doble naturaleza: el de la **estructura interna** o **profunda** y el de la **externa** o **superficial**. Esta estructura externa está formada por cuatro actos y un *dramatis personae* bastante numeroso, formado por un total de veintinueve entidades –entre personajes individualizados, colectivos y figuras espectrales, a las que se añaden las cuatro voces correspondientes a los elementos físicos y la voz del sueño del segundo acto–. En total, treinta y cuatro voces que pueden clasificarse entre principales y secundarias; para ello, podemos seguir diferentes criterios taxonómicos, basados en la frecuencia de aparición o en la influencia histórica de esas voces y entidades. En este trabajo hemos optado por clasificarlas atendiendo a su incidencia en la narración, declinando consideraciones cuantitativas como el número y el volumen de las intervenciones. Por ello, consideramos que Prometeo, Júpiter, la Tierra y Asia son los personajes principales. Los secundarios son los restantes intervinientes, incluidas las voces y ecos, que en determinados pasajes tienen una incidencia decisiva.

⁵⁴ <http://knarf.english.upenn.edu/PShelley/promtp.html>

No debemos olvidar que estamos ante un **texto dramático**, un poema épico en cuanto a su discurso pero lírico en cuanto a su expresión. Debido a esta cualidad especial del texto, un libreto épico, debemos prestar atención al doble **texto secundario** que acompañe al **texto principal**. Nos estamos refiriendo a las didascalias y acotaciones, que en los libretos dramáticos suelen proporcionar información determinante sobre aspectos descriptivos y sobre acciones escénicas –en nuestra opinión, la presencia de estas indicaciones no sería suficiente para establecer la división de cada acto en cuadros o escenas menores, como veremos más adelante–. El recurso de Shelley consiste en emplear a las ninfas hijas de Océano como narradoras, recurriendo en ocasiones a los apartes para dar la pertinente explicación o descripción.

Con respecto a la **estructura interna** o **profunda** de la obra, analizaremos las relaciones funcionales entre las diversas partes constitutivas. En el teatro del Siglo de Oro se sistematizó la correspondencia entre la estructura externa –tres actos– y la interna –planteamiento, nudo y desenlace–, un emparejamiento vigente durante el Romanticismo y que, pese al equívoco de los cuatro actos, también es atributivo del poema objeto de estudio. ¿Cómo puede existir esa correspondencia entre actos y etapas de desarrollo narrativo, si el poema de Shelley consta de cuatro actos? Pensamos y defendemos la tesis de que el cuarto acto es un añadido, una especie de epílogo iterativo que funciona a modo de colofón lírico. En otras palabras, una fiesta a mayores para la expresión del poeta. Por ello, en el análisis de la obra plantearemos una variante canónica del poema formada por los tres primeros actos.

Sin embargo, esta defensa presenta ciertas dificultades, correlativas a la propia complejidad del poema. El primer acto, aislándolo como unidad, puede estudiarse como una estructura interna tripartita, en la que el planteamiento se corresponde con la monodia inicial de Prometeo, el nudo con las intervenciones externas y el desenlace con las conclusiones finales del titán. Esta segmentación no solo es válida sino que es necesaria para entender la influencia de Esquilo en la obra: debemos tener presente que estos actos funcionan como las piezas sueltas de la trilogía prometeica, la trilogía trágica que era llevada a concurso. La unicidad ternaria del poema la rompe el cuarto acto, satélite y epílogo, que le confiere un carácter un tanto fragmentario. Debido a ello, nos situaremos frente a la obra como frente a una trilogía clásica, frente a una estructura de tres, a la que se ha añadido un episodio final que, sin ánimo de repetirnos, es más interesante como exhibición y ejercicio lírico que como discurso. Esa manera de acceder al trabajo es pertinente por cuanto establece un puente con las tres tragedias,

que culminaban con el drama satírico del modo en el que *Prometheus Unbound* culmina con un himno o una moraleja cantada. Según este enfoque, el planteamiento del drama lírico se corresponde con el primer acto, el nudo con el primero y con el segundo y el desenlace, la caída del Cronida, con el tercero.

Estamos ante una narración *in media res*, en la que el incidente desencadenante es anterior al comienzo de la obra. Este incidente es la colisión entre el titán y Jove, en concreto la maldición pronunciada por el díscolo hijo de Jápeto, la cual conocemos por boca del fantasma del Cronida, que la recupera con exacta literalidad para que el lector, el lectoespectador de esta tragedia, disponga de esa información clave en la comprensión del conflicto. Si bien Júpiter es un personaje de escasas intervenciones, pensamos que no es necesario intervenir mediante *la palabra* para ser protagonista: la no comparecencia no implica la no participación, dado que su presencia es casi, como él, omnipresente. Júpiter está presente en las nubes, en los rayos, en los cielos, en la fe de las Oceánides, pero sobre todo está presente y viviente en Prometeo, en el interior de sus lamentos, de sus dudas, de su convulso sufrimiento.

La **narrativa** de cada acto es lineal. Esta **unidad temporal** se rompe en ocasiones con pequeños solapamientos, en especial a partir del tercer acto. En cuanto al **espacio**, cada acto y sus cuadros constituyentes transcurren en un espacio diferente, único, si bien todos remiten a identidades similares, espacios naturales como rocas, cuevas y bosques. A estos espacios se añaden fenómenos naturales simbólicos, como manantiales, montañas y torbellinos, que se personifican mediante el canto y la voz. Tampoco hay, naturalmente, unidad de **acción**, erradicada por preceptiva durante el Renacimiento italiano (Oliva 2000: 124), pero sí una clara prevalencia de la acción principal en el primer acto, con el conflicto nuclear del titán consigo mismo y el telón de fondo de su lucha con Jove. Este es un conflicto presente y visible que atrapa al lector. A este motor dominante, a esta colisión de fuerzas contrarias, se añaden acciones colindantes.

6.2. El texto dramático: funciones y situaciones

La obra de Shelley es una obra de armario, como él mismo señala en el prólogo de *Los Cenci*⁵⁵. Parece razonable pensar que estuviese interesado en escribir un libreto *que*

⁵⁵ Esta actitud de recelo escénico contrasta con el entusiasmo y la ansiedad que en el mismo prólogo expresa a propósito de una futura representación de *Los Cenci*, que ya adelantaba como exitosa y popular y para la que proponía actores de renombre.

nunca fuese llevado a un escenario, un libreto dramático al servicio de una acción que se desarrolla en la mente del lector y no en la retina del espectador. Sin embargo, y pese a las no pocas objeciones al respecto, pensamos que el hecho de que no fuese escrita para ser llevada a escena no es óbice para desautorizarla como *performance*, como ha venido haciendo la crítica más especializada y reputada⁵⁶. Resulta asombroso que el texto no haya sido representado en doscientos años, si no de modo íntegro al menos de forma parcial o mediante adaptación⁵⁷.

En este trabajo defendemos la absoluta validez de *Prometheus Unbound* para ser montada sobre un escenario, tanto en forma de ópera como de obra de teatro. Las dificultades para su **representación** consisten en la extensión y en la esencia en ocasiones abstracta de los personajes, sobre todo, pero también en los numerosos espacios en los que se desarrolla y en un lenguaje muy connotativo de difícil seguimiento y comprensión. Pensamos, no obstante, que son dificultades, no impedimentos ni imposibles. El arte tiene mecanismos para adaptar el lenguaje de Shelley a un lenguaje contemporáneo, para traducirlo a otros soportes, para convertir la palabra poética en otro tipo de comunicación. El espectador también tiene mecanismos para conectar con un sinfín de lenguajes, y el de Shelley no es una excepción. Esta negación generalizada nos parece un tanto reduccionista.

Como hemos señalado, el poema consta de cuatro actos, estando los dos intermedios subdivididos en escenas independientes. Estos actos centrales los analizaremos usando la división propuesta por el poeta. En cambio, para los actos de apertura y cierre proponemos una fragmentación basada en cuadros o escenas –término usado desde el XVII–. Como creadores escénicos nos resulta relevante e impostergable desarrollar teorías sobre la segmentación teatral, que ha quedado relegada en los estudios académicos. Las aportaciones al respecto han consistido en una especie de exposición de diversas interpretaciones: solo en los últimos años se han dedicado esfuerzos a desarrollar una **teoría de la segmentación** (Hermenegildo y Serrano 2010). El concepto nuclear de la segmentación es el de cuadro o escena, indispensable su asimilación para entender que la morfología de una obra consiste en la relación funcional entre sus partes constituyentes. Un cuadro es una acción dramática

⁵⁶ Philippe Cox afirma que «puede verse claramente que rechaza la posibilidad de ser llevada a escena» (Mulhallen 2010: 2).

⁵⁷ Hemos rastreado, sin éxito, las carteleras profesionales y aficionadas en busca de alguna propuesta escénica basada en el poema.

ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y en un tiempo determinados (Ruano y Allen 1984: 292). No es un elemento artificial ni un elemento decorativo, sino que su función es de índole estructural y su reconocimiento es indispensable para entender la puesta en escena de la obra, tanto en su época como para «cualquier modernización» (Allen 1996: 86).

Las dos propuestas clásicas de segmentación son las conocidas como *a la inglesa*, que selecciona el corte donde se produce un cambio de espacio escénico, y *a la francesa*, que tiene en cuenta las entradas y salidas de personajes. El elemento espacial y el métrico han sido los dos criterios principales para defender la segmentación, pero ambos se muestran claramente insuficientes (Crivellari 2013: 110). Las interrupciones en las declamaciones conforman uno de los cinco criterios básicos para la segmentación, que ha tenido en el criterio del cambio métrico, defendido por Vitse, el método más antiguo y polémico (Oleza 2010). Asimismo, la **segmentación textual** debe independizarse de la **segmentación escénica**, dado que las marcas útiles en el texto para conformar un criterio pueden no estar presentes en el escenario. Partiendo de esta doble articulación del teatro, texto y representación, hemos optado por una **segmentación semántica** basada en las posibilidades escénicas del texto literario, una subdivisión en cuadros escénicos que comuniquen un significado principal y autónomo. Un segmento espacial tenderá a corresponderse con uno argumental, pero dentro de un mismo espacio pueden darse numerosas escenas con diferentes contenidos. Prestaremos atención a las entradas de personajes, al surgimiento de eventos, al cierre de conversaciones, a cualquier circunstancia en el texto que permita establecer un corte.

Sin más demora, procedemos a descomponer los cuatro actos según el modelo propuesto por Antonio Tordera, una **segmentación sintáctica** en la que cada cuadro se verá caracterizado por su significado y por su valor como signo teatral o, si se prefiere, escénico: esto consiste en que cada segmento debe cobrar autonomía escénica, es decir, podría representarse aisladamente sin que resultase ininteligible. La segmentación se completará con informaciones que ayuden a interpretar el poema de Shelley como un universo semiótico de polisemias y simbolismos. Cada cuadro, cada lexía aislada de significado, se identifica con un elemento representativo, ya sea objetual o temático:

Primer acto (vv. 1-833). Es el acto principal de la obra, el único que protagoniza Prometeo, encadenado a la roca y sufriendo martirio interior. Se plantea y desarrolla la narración, que concluye con la decisión final del titán. Lo acompañan en escena las

oceánides Pantea e Ione pero no están presentes ni Asia ni Júpiter –que, como veremos, sí tiene un total protagonismo *in absentia*–. La estructura del acto se corresponde con *Prometeo encadenado* de Esquilo. Hemos segmentado la escena por bloques temáticos, identificado cada uno con su argumento nuclear:

1. El **hartazgo** y la **reconversión**. Monólogo inicial de Prometeo, que expresa quejosamente el odio hacia Júpiter y el devastador mal de estar invadido por ese odio. Es el canto desgarrador de un sufridor, cuyos apóstrofes aluden a los de Esquilo. Prometeo comienza su indagación y convoca a los elementos naturales, de quienes espera respuestas para restituir su paz interior.

2. Las **respuestas**. Las cuatro voces, que se corresponden con los elementos naturales –tierra, aire, agua y viento– y funcionan a modo de coro, comparten su visión del mundo y el estado en el que se encuentra desde que el tirano le declaró la guerra. Es llamativo que Shelley omita la referencia al fuego, elemento nuclear del argumento poemático.

3. La **averiguación**. Comparece la Tierra y Prometeo muestra su abatimiento, el sentirse desatendido y despreciado por ella y por el resto de elementos. Su madre lo consuela, le muestra un camino por el que llevar su desesperación, pidiéndole que convoque al fantasma del tirano. Intervienen las oceánides, Ione y Pantea, para describir la llegada del fantasma.

4. El **arrepentimiento**. Prometeo escucha la maldición que profirió contra Júpiter y se maldice a sí mismo. La imprecación de Prometeo está construida desde el referente cristiano: Prometeo le reprocha que sea un mal dios, un dios que infunde el temor, y parece reclamarle que sea bondadoso. Anuncia su final estableciendo una analogía con la crucifixión: cuando Júpiter caiga, todos serán redimidos.

5. La **propuesta** y el **castigo**. Mercurio y las Furias entran en escena. Mercurio, mensajero de Júpiter –el Hermes de Esquilo–, ejerce una mediación, comprende a Prometeo y le anuncia que el castigo será redoblado, pero que él puede derogar lo revelando la verdad que oculta. La nueva venganza consiste en las Furias, que acosan a Prometeo y lo torturan mentalmente, retorciéndolo mediante visiones que comienzan en la crucifixión de Cristo y llegan a la Revolución francesa.

6. La **revelación**. Tras escuchar y visionar las palabras de las Furias, que representan el mal y le muestran todo lo terrible que afecta al hombre, Prometeo declara que la paz está en la muerte, pero que él no puede morir. Entonces comparecen los

espíritus, que materializan las virtudes de la humanidad. Prometeo recibe información que lo hace cambiar. Recibe la llamada del amor.

7. La **llamada**. Esta llamada se materializa al final del acto, cuando reclama a su amada Asia, perdida en la India desde su martirio.

Segundo acto (vv. 1-685 / 834-1519). Se disloca la unidad espacial y el poeta compone un conjunto de cinco escenas encabalgadas que tienen lugar lejos de la roca. Los nuevos lugares se caracterizan por la belleza, por el *beatus ille* renacentista. Esta parte central del texto se corresponde con las peripecias de Asia y su hermana Pantea, que recorren los bosques hasta llegar a la cueva del Demogorgon. Junto a estos personajes centrales hay otras presencias, como los ecos, que refuerzan el carácter abstracto y alegórico del poema. Los materiales narrativos se ensayan desde nuevas perspectivas. Prometeo está presente en su ausencia, ya que no interviene directamente en todo el acto.

A continuación, analizamos las cinco escenas que conforman la historia de Prometeo sin Prometeo, la historia de las dos ninfas, hermanas e hijas de Océano, llamadas por una fuerza ignota en la profundidad de una cueva:

1. **Escena I (vv. 1-208)**. Un valle hermoso en la India. Asia toma el testigo del titán y abre el segundo acto con un monólogo entusiasta. Pantea le cuenta que tuvo dos sueños, uno con su amado Prometeo. Asia puede leer estos sueños en los ojos de su hermana y en ellos ve al titán («*like radiance from the cloud-surrounded moon / Prometheus, it is thine! Depart not yet*»). Hablan e intervienen los ecos, voces que llegan desde las montañas y las persuaden para que acudan junto a ellos («*In the world unknown / sleeps a voice unspoken*»), prometiéndole a Asia el reencuentro con el hijo de Jápeto. Es una escena de corte renacentista, en la que se unen sueños, naturaleza, belleza y sosiego, un *beatus ille* entre ninfas.

2. **Escena II (vv. 1-97)**. Se prolonga la idealización de la vida natural, con dos faunos que representan la razón frente al carácter imaginario de los espíritus. Estamos en un bosque con cuevas y rocas, el camino seguido por las hermanas. La escena comienza con los cantos cruzados de los semicoros de espíritus —el coro se divide en dos—, que describen el viaje de las dos hermanas a la cueva de Demogorgon. Los faunos observan y establecen un breve diálogo sobre la naturaleza de esos espíritus y sobre los cantos de Sileno, que se refieren a la próxima liberación de Prometeo y a los sueños del bosque.

3. **Escena III (vv. 1-96).** Escena de transición, el *beatus ille* se transforma. Quedan Asia y Pantea en una cima rocosa, la antesala de los dominios del temido Demogorgon, cuya cueva está en *las profundidades de las alturas*. Desde esa antesala se observa el mundo. El primer parlamento de Pantea introduce, aunque sin nombrarlo, a Dioniso. Intervienen los espíritus con su canto persuasivo, conduciendo a las hermanas a la cueva profunda.

4. **Escena IV (vv. 1-174).** Una de las escenas más complejas de la obra. Asia y Pantea entran en la cueva de Demogorgon, que desde su trono de ébano (*«ungazed upon and shapeless; neither limb, nor form, nor outline»*) las recibe como un oráculo. Esta estrategia genera un gran interés por esa figura misteriosa, deforme, extraña, no se sabe si material o inmaterial, que además introduce la teodicea cristiana en el paganismo, mediante las respuestas iterativas de Demogorgon a todas las preguntas: *«God»*, *«Almighty God»*, *«Merciful God»*, *«He reigns»*. Shelley genera una cierta ambigüedad al respecto: Asia quiere saber quién es el Omnipotente, quién es el responsable de todo lo bueno y de todo lo malo que hay en el mundo, pero él no lo confirma. No obstante, las sentencias de Demogorgon parecen aludir directamente al monoteísmo occidental.

En este punto, Asia relata lo que sucedió entre los contendientes, en qué consiste el poder que el titán le dio al Cronida, en qué consiste la traición. En esta intervención esclarecedora vemos cómo Shelley ha asimilado que el fuego representa el entendimiento, la inteligencia, poniendo en boca de Asia una alabanza del mundo, de Prometeo, del amor, una antropogonía que establece la duda de que sea el tirano del Cielo quien haya corrompido la existencia de los hombres, pues, como ella misma dice, *«not Jove: while yet his frown shook heaven, are when / his adversary from adamantine chains / cursed him, he trembled like a slave»*. El mal del hombre está en el hombre. Asia pregunta por la liberación del titán y Demogorgon le pide que observe. Llegan los espíritus de las Horas y con ellos la caída inmediata de Jove. El espíritu al que se une Demogorgon en su carro afirma ser *«the shadow of a destiny / more dread than is my aspect; ere yon planet / has set, the Darkness which ascends with me / shall wrap in lasting night heaven's kingless throne»*. Estos versos se corresponden con el clímax del desarrollo, aproximándose al desenlace.

Poco después se representa la caída de Júpiter, que se adelanta como una visión profética. Los carros cruzan el cielo y Asia y Pantea observan cómo caen en el abismo. Las hijas de Océano suben a uno de los carros y termina la escena, junto a otro espíritu de las Horas.

5. **Escena V (vv. 1-110)**. Se detiene el carro de Asia, Pantea y el espíritu de las Horas sobre una nube. Asia se convierte en un ser de absoluta luz, representando un nuevo tiempo en la Tierra, un tiempo sin oscuridad en el que ella encarna el verdadero Amor. Su monodia final es un canto de la vida y sus etapas, un exordio del nuevo mundo que se fundará en el amor de su alma y de Prometeo.

Tercer acto (vv. 1-512 / 1520-2031). Desenlace de la narración. En este acto se culminan los materiales narrativos, desde diferentes perspectivas: Júpiter en el Olimpo, Océano y Apolo en la Atlántida, Prometeo y Asia en un bosque. Shelley cierra este largo período de la humanidad dando voz a sus principales agentes. Es la ocasión de escuchar la voz del dios olímpico:

1. **Escena I (vv. 1-83)**. El Cielo. El Cronida anuncia que es todopoderoso y que ha engendrado a la criatura que hará caer a las almas humanas, todavía indomable pero destinada a ese fin («*it [the soul] yet remains supreme o'er misery / aspiring, unrepseed, yet soon to fall*»). Le pide a Ganimedes que llene las copas para brindar por la nueva criatura procreada con Tetis. Entonces se cumple la profecía de Prometeo y surge Demogorgon, su hijo, la Eternidad, y le informa de que su poder ha sido depuesto y que debe acompañarlo a los abismos. Júpiter intenta destruirlo todo pero sus poderes ya no le asisten.

2. **Escena II (vv. 1-50)**. En la isla Atlántida, Océano y Apolo conversan junto a un río. Apolo sucede a Júpiter como autoridad divina, y ahora hablan del nuevo mundo que él rige. Un mundo de esperanza.

3. **Escena III (vv. 1-175)**. La liberación. Hércules libera a Prometeo y le rinde honores, estableciendo la sumisión de la fuerza a la inteligencia. En esta escena se prolonga el éxtasis anterior, anunciando un nuevo mundo gobernado por el idealismo y el amor, un *beatius ille* horaciano en el que un entusiasta Prometeo describe los espacios edénicos en los que vivirá con las ninfas. Prometeo le pide a la Hora que inunde el mundo con la música de la concha y la Tierra, tras referirse al verdadero sentido de la Muerte y de la Vida, oficia una especie de ceremonia para Asia y Prometeo, enamorados y contrayentes. La Tierra, entidad natural máxima, genera el nuevo espíritu de la nueva Tierra, que como una antorcha prendida los guiará a la cueva que es para ellos, al lado del templo que los hombres le consagraron, donde se materializa una cierta idea del Paraíso y del amor platónico.

4. **Escena IV (vv. 1-204)**. Prometeo se reúne con todas las entidades positivas y felices del drama, el espíritu de la madre Tierra, su querida Asia, Pantea e Ione, hermanas y ninfas que lo han acompañado en su sufrimiento. Están en un bosque, cerca de la cueva. El tercer acto finaliza con la intervención del espíritu de las Horas, que relata el fin de un mundo corrupto bajo la égida de Júpiter y anuncia un nuevo tiempo para el hombre en el que el hombre será enemigo de sí mismo. Con este desenlace, Shelley muestra la ironía del poema, convirtiendo a los personajes míticos y heroicos en sombras y extrañas figuras de sí mismas, en un orbe cuyo decorado se ha caído y queda la verdad, la naturaleza del mundo y de los hombres, la redención y una sagrada resurrección. Esta asimilación del poema épico al teatro, al tópico del mundo como teatro, es una de las notas distintivas de Shelley. Bajo ese ropaje estilístico late una severa crítica al sistema político decimonónico, al mundo que habitó y contra el que se alzó líricamente –y del que cabe cuestionar el verdadero efecto que ese alzamiento podía tener–.

Este final en el que no quedan héroes, en el que quedan hombres y tronos vacíos, en el que queda la defectuosa naturaleza humana, una sustancia de esperanza y desolación, tiene un fondo profundamente romántico, el de esas formas esculpidas que mirarán inertes desde su lugar en los templos, el de esos hombres al fin redimidos tras siglos y siglos de sufrimiento e injusticia.

Cuarto acto (vv. 1-578 / 2032-2609). El más especial de la obra, no tanto por el contenido como por sus intenciones, en cierto modo iterativas. Este acto se conforma como un epílogo o desenlace último que articula una lección moral o moraleja, una advertencia y un llamamiento, una lección del poeta profeta al resto de mortales. Shelley nos emplaza a ser realistas, modelando en su discurso una función demostrativa y haciendo un intenso acopio de lenguaje poético.

Resuelto el material narrativo con la fundación del nuevo mundo tras la caída del Cronida, Shelley ensaya una poesía de alabanza al hombre, un cierre poemático en el que los viejos espíritus de las viejas Horas se dirigen hacia su final y aquello que antes estaba oculto resplandece al fin, llegando la hora de un verdadero renacimiento. Identificamos cuatro bloques:

1. Las **cenizas**. Pasean los espíritus y los coros de las viejas Horas, que se dirigen a sus abismos finales al tiempo que se lamentan de la caída, como estertores sobre el mundo de cenizas que han heredado.

2. El **nuevo mundo**. Ione y Pantea prestan atención a los coros de los espíritus humanos, que cantan su sentimiento definitivo («*we come from the mind / of humankind, / which was late so dusk, and obscene, and blind; / now it is an ocean / of clear emotion, / a haven of serene and mighty motion*»). Se produce la feliz comunión entre los espíritus de los hombres y de las Horas, al fin conjuntos e inmanentes. Luego las hermanas dialogan sobre la vida en la Tierra y en el Cielo, sobre la Tierra y la Luna que contemplan a lo lejos, entusiasmadas y radiantes.

3. El **entusiasmo**. La Tierra y la Luna se incorporan mediante la aclamación del Amor que todo lo gobierna, pero también se refieren al infausto recuerdo del tirano que pudo destruirlo todo («*they cry aloud as I do. Sceptred curse, / who all our green and azure universe / threatenedst to muffle round with black destruction, sending / a solid cloud to rain hot thunder-stones*»). El diálogo es un intercambio de proclamas sobre las excelencias del ser humano, de la naturaleza, de la luz y del amor, del amor más pasional representado por la atracción ejercida por ambos cuerpos celestes.

4. La **admonición**. A la Tierra y a la Luna se unen Ione y Pantea, que introducen al canto final, en boca de Demogorgon, que cierra la obra invocando a todos los espíritus del mundo para insertar la lección moral. El hijo de Júpiter recuerda que tamaña exaltación amorosa no servirá de nada si el hombre no hace lo que debe, porque el mal siempre aguarda callado como una serpiente.

6.3. Estudio contrastivo

El poema debe estudiarse comparativamente con aquellas obras con las que guarda una íntima relación. En nuestra opinión, los trabajos más vivos en el libreto son *Prometeo encadenado* y *El Paraíso perdido*. La tragedia de **Esquilo** ejerce una sólida influencia estructural⁵⁸, mientras que la incidencia del poema de **John Milton** es de naturaleza estética y discursiva, de un fuerte calado espiritual e ideológico.

La estructura de la obra, en cuatro actos, nos conduce de manera inevitable a las piezas trágicas de la Antigüedad, que se presentaban en los festivales como un conjunto de trilogía y drama satírico. Sabemos, aunque solo se conserve íntegra la primera pieza,

⁵⁸ Esta influencia conviene ser matizada. La estructura habitual de la tragedia clásica consistía en cinco partes separadas por los estásimos del coro: un prólogo, los episodios centrales y el éxodo. *Prometeo encadenado* se rige por esta estructura de cinco (el prólogo de Hefesto, la Fuerza y la Violencia y los tres episodios, de idéntica secuencia: los tres comienzan con el diálogo entre Prometeo y el corifeo al que luego se suman Océano, Io y Hermes, respectivamente), pero es el titán y no el coro quien cierra la obra. Esta forma externa no tiene correspondencia en la obra de Shelley.

que la tragedia de Esquilo constaba de *Prometeo encadenado*, *Prometeo liberado* y *Prometeo portador del fuego*, además del drama final del que ni siquiera se conserva el título.

La correspondencia entre la estructura de Shelley y la de Esquilo ya ha sido analizada anteriormente. Sin ánimo de repetirnos, la primera parte de ambas obras trata sobre el encadenamiento, si bien se diferencian en que Shelley toma a Prometeo donde Esquilo lo dejó. La segunda pieza de la trilogía, en la que Prometeo es liberado, se corresponde con el tercer acto de Shelley. La pieza final de Esquilo y el segundo acto de Shelley no presentan concomitancias curiosas ni destacables.

Al comparar ambas piezas, lo primero que nos llama la atención es que una comienza donde la otra terminó. El final de *Prometeo encadenado* es el anuncio de Hermes de los males que le aguardan si no depone su actitud díscola: el águila y el suplicio son inminentes. Shelley cierra esa página clásica y abre la suya propia, toma a Prometeo justo ahí, cuando el sufrimiento acaba de comenzar. Entonces interpone tres milenios de soledad en la roca.

Hemos ido viendo cómo el mito fijado por Hesíodo y por Esquilo cobra en este poema una reinterpretación muy original, cuyos elementos pueden analizarse tanto desde una perspectiva ideológica como narrativa. En cuanto a los **elementos de la narración**, los estructurales, las **diferencias** más llamativas radican en la ausencia del águila y del castigo físico, que Shelley rediseña como un castigo moral, autoinfligido. Algunas de las **similitudes** más interesantes se relacionan con la soledad del titán, que en ambas variantes queda en entredicho: convivimos aquí con un Prometeo en permanente compañía. Para finalizar, un prontuario de estos paralelismos estructurales a las que nos venimos refiriendo, que vamos a analizar de manera sintética:

- El poema épico comienza con la alocución de Prometeo, que lleva siglos encadenado. En la tragedia de Esquilo son la Fuerza, la Violencia y Hefesto quienes lo encadenan. Shelley da un salto temporal, pero el motivo por el que el Todopoderoso lo castiga es el mismo.

- La parte central de ambas obras coincide, primero con el diálogo entre Prometeo y el coro de Oceanídes, al que Shelley añade a la Tierra, y luego con la intervención de un representante del Todopoderoso, que en una obra es Océano y en la otra Mercurio. El trasfondo argumental también coincide: Prometeo conoce aquello que hará caer al

Cronida y los heraldos intentan convencerlo para que lo revele. En ambos casos descarta hacerlo, porque guardar el secreto es su única esperanza de ser liberado⁵⁹.

- El Prometeo esquiléo recibe la visita de la sacerdotisa Io, mientras que el de Shelley dialoga con la Tierra. Esta última no forma parte del elenco de Esquilo, pero su presencia es notable desde la proclama inicial del titán: «¡Oh divino éter y vientos de rápidas alas, fuentes de los ríos, abundante sonrisa de las olas marinas! ¡Y tú, tierra, madre universal!». También es característico de Esquilo el empleo de la interjección ‘oh’, que como veremos en el siguiente subapartado es uno de los rasgos de estilo más presentes en Shelley.

- La tragedia finaliza con la primera amenaza de Hermes, el mismo Mercurio, que le anuncia el comienzo del martirio del águila. Como vemos, el Mercurio de Shelley realiza las funciones conjuntas de Océano y Hermes, mediar y amenazar.

- Se contraponen el sufrimiento físico del primer Prometeo y el sufrimiento moral del segundo Prometeo. Las cadenas de Esquilo y el anuncio del águila se convierten en el dilema interior de Shelley⁶⁰.

- Una diferencia esencial está en la clave de la reconciliación. Mientras Esquilo conduce a los contrincantes a un desenlace pacífico, Shelley les niega el mutuo restablecimiento: uno debe caer⁶¹.

- Enlazando con lo anterior, una de las señas de identidad de la tragedia es que la deidad que priva de libertad al héroe consiste además en ser su única esperanza. Raptor y libertador coinciden. En Esquilo, es Zeus quien priva de libertad a Prometeo y será Zeus quien se la devuelva. Shelley disloca este rasgo esencialmente trágico, el del héroe atrapado entre dos polos identificados por el mismo ser. El héroe solo tiene la salida de confiar en quien lo castiga y retiene, solo a través de él puede ser merecedor de la libertad ultraterrena.

⁵⁹ Más adelante, en el segundo episodio de *Prometeo encadenado*, el titán le revela a la sacerdotisa Io en qué consiste la maldición de Zeus y en cómo perderá el poder del Cielo.

⁶⁰ Este juicio es un tanto reduccionista, dado que en la tragedia también descuella el dolor interior. El Prometeo de Esquilo se muestra muy humano al expresar su sufrimiento por cuantos lo apoyan en la roca, a quienes persuade para que no tomen partido. Prometeo les pide que no se arriesguen a sufrir las represalias del Todopoderoso y se muestra empático y solidario con sus iguales, un comportamiento ausente en el poema épico. Con Shelley, Prometeo experimenta la individuación de su tiempo, mostrando solo de pasada una cierta incomodidad por haberles propiciado dolor a los mortales.

⁶¹ Esto no está en *Prometeo encadenado*, pero de ese modo terminaba la trilogía.

Además de estos elementos estructurales, hay también analogías y diferencias respecto a la **interpretación ideológica**: mientras Esquilo muestra un titán heroico, trágico, invariable, que lleva sus actos hasta las últimas consecuencias, el Prometeo de Shelley se muestra vacilante: pasa de la contumacia inicial, de esa firmeza un tanto infantil, al cambio de parecer tras escuchar voces más sabias y experimentadas. Prometeo prueba la influencia de otro punto de vista y demuestra ser inteligente al no ser inflexible. Ya no es el Prometeo de Goethe, que en su lamento construía una dignidad, el encabalgamiento de una madurez y de una serenidad, sino una figura infantilizada que crece y convierte su forma intempestiva de actuar, como si la vida fuese un juego, en adultez y superación del odio que lo anulaba.

Como conclusión, ambas piezas sorprenden con sus enormes similitudes pero una distancia representativa: Shelley comienza donde Esquilo lo dejó, introduce tres mil años de sufrimiento pero esa roca, la vida en la roca, lo que pasa en aquella roca de cadenas, mantiene el bosquejo: el lamento y rabia del titán, las palabras de las Oceanídes, la mediación y amenaza del mensajero, la sombra siniestra del Cronida, la intervención positiva de las figuras femeninas, Io y la Tierra, sufridoras ambas de la tiranía del hijo de Cronos.

Las similitudes entrevistas con *El Paraíso perdido* requieren un análisis profundo, un **estudio contrastivo independiente** que explique la ascendencia del Hijo sobre Prometeo o la del mismo Satanás, pero una simple lectura permite hallar numerosos indicios y puntos de encuentro, además de interesantes similitudes estéticas. Los faunos y los bosques tan imputables a Shelley habitan y dan cobijo en la larga tirada de Milton:

*Las aguas se estremecen blandamente,
Y al sonido responden, con su acento
Dulce y variado, las canoras aves.
Murmura entre las hojas el ambiente,
Que ligero las pone en movimiento,
Uniendo a aquella orquesta su armonioso
Gemido, en tonos más o menos graves,
Los bosques ya cercanos, ya apartados,
Por los suaves vientos balanceados.
Tal es aquel concierto delicioso,
Natural, que la fábula diría
Que al coro de las Gracias, agregadas
Las estaciones, sobre las variadas
Llanuras del jardín a competencia,*

*Al compás de su dulce melodía,
Con los ligeros pies la yerba hollando,
Bailaban en cadencia,
Y que Pan con su flauta, acompañando
La alegre danza, sobre la pradera,
Por su parte gozoso celebraba
La fiesta de una eterna primavera.*

Otros elementos presentes en ambas obras son las cuevas, el buitre, los ecos, Júpiter y Demogorgon, los carros o los titanes. Todas estas figuras, símbolos y referentes compartidos, no son atribuibles a la casualidad ni su efecto asimilable a la sorpresa: Milton compuso su poema usando un material cristiano al que añadió recursos grecolatinos y fábulas de otras religiones, como el ardid de Satanás para engañar a Eva, introduciéndose en la serpiente. Esta versión de la primera seducción es propia del Islam y está ausente en las Sagradas Escrituras.

Asimismo, creemos que la principal influencia del poema de Milton consiste en la construcción de espacios morales, interiores, en cómo Shelley traslada el espacio físico mitológico –el Cielo, el Infierno, los Abismos– al espacio interior, al pensamiento del hombre cuyas cadenas no se forjan con fuego.

6.4. Análisis estilístico

El metro principal del poema es el **pentámetro yámbico**, el verso blanco inglés, un tipo métrico formado por cinco pares de sílabas, la primera átona y la segunda tónica. Es el verso de Shakespeare y también el de Milton, que tanto influirá a Percy y también a Mary (Robert Walton, personaje de su novela, lee *Lost Paradise*), pero especialmente es el de Keats y Byron, con quienes formó la escuela Cockney. El verso del poema está más cerca del de Marlowe y del de la época isabelina que del de *El Paraíso perdido*, con un empleo bastante libre en la composición estrófica, en la que no hay una predominancia clara. Además de este verso principal, el *blank verse*, que vehicula y caracteriza el poema, hay una notable polimetría, con hasta treinta y seis metros diferentes (Doko 2016: 173).

Shelley no se exhibe como un virtuoso de la retórica, pero compone un texto esencialmente simbólico y figurado. El poema ofrece una bonita colección de tropos y figuras de estilo, tanto en el plano fónico como en el semántico y el morfosintáctico. Entre ellos, y sin entrar en un análisis profundo, encontramos usos de **alegoría** («*the painted veil, by those who were, called life / which mimicked, as with colors idly*

spread, / all men believed and hoped, is torn aside; / the loathsome mask has fallen, the man remains / sceptreless, free, uncircumscribed, but man / equal, unclassed, tribeless, and nationless, / exempt from awe, worship, degree, the king / over himself»), **metáfora** («*the crawling glaciers pierce me with the spears / of their moon-freezing crystals*»; «*with Asia, drinking life from her loved eyes*»), **metonimia** («*cruel was the power which called you*»; «*where I lay like the reflex of the moon*»; «*from the all-miscreative brain of Jove*»), **sinestesia** («*the aerial crimson falls*»), **símil** («*and as lean dogs pursue / through wood and lake struck and sobbing fawn*»; «*blood, like new wine, bubbles within*»), **hipérbole** («*from all the blasts of heaven thou hast descended*»), **personificación** («*have not the mountains felt?*»; «*we are the ministers of pain, and fear, / and disappointment, and mistrust, and hate, / and clinging crime*»), **antítesis** («*fleetest cannot flee*»), **pleonismo** («*the depth of the deep*»), **enumeración** («*nor sun, nor moon, nor wind, nor rain*»), **reduplicación** («*come, come, come!*»), **anáfora** («*and one sound above, around / one sound beneath, around, above*»), **aliteración** («*fire is left for future burning*»; «*cloud-surrounded moon*»; «*and venomous and malicious beasts, and boughs*») u **oxímoron** («*eat with their burning cold into my bones*»). Destaca el uso de **ecfonesis**, especialmente de la interjección 'oh', propio de un teatro declamado y del teatro de Esquilo. Con ello el poeta refuerza el énfasis declamatorio y el patetismo, tan propio de esa manera de rebelarse mediante la palabra. En un canto sin la épica homérica, sin aquel grado de heroicidad frente al mundo devastador, se obtiene una expresión de belleza clásica y romántica, una validación del hombre como hombre.

Asimismo, la mayor riqueza de tropos suele corresponder a las partes inexcusablemente cantadas: espíritus, coros, voces, ecos, etc. Son estas intervenciones las que además presentan un rasgo rítmico más notable, con presencia de todo tipo de rimas, perfectas e imperfectas. Si bien el *blank verse* se caracteriza por la regularidad métrica y la falta de rima (atribuible a su inspiración grecolatina, donde se componía sin rimar⁶²), en esta tirada encontramos casos de **rima consonante** en los pares («*from the Mountains / thrice three hundred thousand years / o'er the earthquake's couch we stood; / oft, as men convulsed with fears*»; «*from the Whirlwinds / we had soared beneath these mountains / unresting ages; nor had thunder, / nor yon volcano's flaming fountain*»), en ocasiones con pareados llamativos («*hum, hum, hum!*») y «*come, come,*

⁶² La ausencia de rima no significa ausencia de ritmo: se componía con un sistema basado en esquemas rítmicos fijos.

come!»), y de otras formas **asonantes** («*the falsehood and the force of him who reigns / supreme, and with the groans of pining slaves*»).

7. ANÁLISIS DE LA DIMENSIÓN SEMÁNTICA

Tras analizar la relación de los signos entre ellos, es el momento de pasar al análisis de las relaciones que establecen los signos con sus referentes. Si bien ya hemos valorado algunos significados de la obra, quedan anotaciones importantes pendientes.

7.1. Espacio y tiempo

El espacio escénico está formado por el lugar físico en el que tiene lugar la función teatral y el lugar metafórico en el que transcurre la acción. No puede existir el segundo sin el primero, y si no existe el segundo el primero solamente es mobiliario sin valor semiótico. Honzl define la escena como una realidad que sugiere un lugar dramático, ya que la función del teatro consiste en situar un drama en el espacio (Honzl 1971). Shelley describe someramente los espacios en los que transcurre la acción y no da indicaciones exhaustivas directas, lo que refuerza la idea de que no pensó su poema para la representación o bien descargó toda responsabilidad en quien acometiese la tarea. Cabe considerar que el desarrollo escénico de los dramas líricos se debe primordialmente a la palabra, al texto cantado y declamado, pero no podemos olvidar que uno de los valores ideológicos de la ópera, si se nos permite la generalización, está en la grandiosidad de sus decorados, que suelen incurrir en la exhuberancia naturalista y monumental.

Lo más significativo de este **eje espacial** es ubicar la acción en emplazamientos naturales de la India. Esto nos lleva al contexto sociopolítico de 1818, cuando los británicos ya habían iniciado la ocupación de Cachemira. Shelley mantiene el Cáucaso por pudor literario y mitológico pero es dable pensar que tuviese el Himalaya en sus pensamientos y que, de ese modo, orientalizase el mitologema del castigo. Esa perspectiva añade mayor grandiosidad al situar el martirio en la cordillera más emblemática del orbe. Asimismo, son otros los espacios presentes en el poema que nos llevan a aquellas tierras, al impacto místico que las nuevas culturas tuvieron en el poeta y en toda su generación. Las descripciones edénicas de Shelley remiten a una probable idealización del mundo descubierto por Alejandro, tanto en lo literario como en lo

personal, habida cuenta de la continua presencia de imágenes en sus poemas y del inmenso interés del poeta por establecerse en aquel continente⁶³.

Con respecto a la doble naturaleza del **tiempo**, partimos de la distinción recogida por Patrice Pavis (1998: 477) entre tiempo **escénico**, el que se corresponde con la lectura o representación de la obra, y tiempo **extraescénico** o narrativo, el tiempo del universo de la ficción. El tiempo objetivo de la lectura o representación, que calculamos en torno a las tres horas, no es interesante para este trabajo, pero sí el tiempo épico de Prometeo, del que sabemos por sus intervenciones que lleva encadenado más de tres mil años. Tres mil años de castigo que no han socavado de modo alguno su determinación. El inicio de la acción debe situarse en la Antigüedad, tal y como indica el mito, en un tiempo primordial y anterior a los poetas épicos, pero Shelley lo conduce a través de la historia hasta alcanzar el siglo XIX, hasta la contemporaneidad con Goethe y Byron. En este tiempo infernal y castigador de tres milenios de roca y dolor, Prometeo vive en la ignorancia de cuanto acontece en el mundo de los hombres, un mundo paralelo en el que los poetas, desde Hesíodo y Esquilo hasta Boccaccio y Calderón, van fijando la heroicidad de su sufrimiento en obras literarias y memorables. Cuando Prometeo se cura las heridas de las cadenas y mira alrededor, el mundo y su memoria siguen pendientes de él.

7.2. La estructura semántica: modelos operantes

El significado de *Prometheus Unbound* continúa propiciando interpretaciones y nuevas perspectivas, no tanto por una incierta polisemia argumental sino por la dificultad inherente e intencional del poema, por una diégesis orientada desde la abstracción y la connotación. A partir de la identificación de los signos que componen su semántica, procedemos a una hermenéutica de los mismos. Para ello, analizaremos los temas que configuran la obra siguiendo dos criterios: en **primer lugar**, el de la relevancia, analizando primero los temas principales y después los secundarios; en **segundo lugar**, el del orden de aparición, analizando los temas y subtemas a medida que surgen en el texto. Queda, no obstante, una **tercera vía**, la bilateral: la de aquellos temas que proceden de otros anteriores, los recíprocos e interconectados, la de aquellos que guarden una íntima relación y sean incomprensibles sin el concurso del otro.

⁶³ Sobre el impacto indio en los poetas ingleses del Romanticismo (Blake, Wordsworth, Moore, Byron y Shelley): <https://www.the-criterion.com/the-image-of-india-in-shelley/>

El tema nuclear del poema es el dilema interior entre **el bien y el mal**, dos conceptos absolutos que Shelley desglosa en dicotomías más específicas, como virtud y pecado, paz y guerra, orgullo y arrepentimiento, justo e injusto⁶⁴. Amor y odio. O, para ser exactos, el odio y el amor, el paso del odio al amor. Estas parejas tienen cabida en el canto de Prometeo, que vive en la roca un enfrentamiento con Júpiter y consigo mismo, con sus convicciones y sus pensamientos, con su manera de odiar y su necesidad de amar. Esta dicotomía entre el bien y el mal es el elemento vehicular de la obra, el tema primigenio del conflicto entre Prometeo y Júpiter, entre la Tierra y el Cielo: lo significativo es que no se dan como ídoles excluyentes, sino que el desarrollo del poema va desterrando esa idea y mostrándolas como dependientes y comunicantes (como dice Pantea en el segundo acto, «*before the sacred Titan's fall and thy / unhappy love had made, through use and pity, / both love and woe familiar to my heart / ad they had grown to thine*»).

Este enfrentamiento es característico de toda narrativa religiosa: no existe religión que no proyecte un discurso desde el epicentro de la colisión de ambos conceptos. El bien y el mal que Milton expone en *El Paraíso perdido* —y que además configura un espacio moral y no tanto un espacio físico— resuena en la intersección entre Prometeo y Júpiter, un cruce en el que, sin embargo, la tiranía y la maldad recaen en el omnipotente, una sombra despótica y oscura que apenas comunica, que se vale de su triste mensajero, el errante Mercurio, para difundir el odio hacia los demás. Este odio exterior es una forma de amor interior, de amor propio. Lo revelador de la posición de Júpiter es que ni siquiera su subalterno, su hijo Mercurio, muestra entusiasmo o verdadera adhesión a la causa. En esta vinculación característica del mal con la omnipresencia podría interpretarse un cierto ateísmo de Shelley que, no lo olvidemos, da vida a un Prometeo ya plenamente humanizado, inmortal pero hombre: hombre al pensar, al dudar, al sufrir, al odiar. Hombre al darse cuenta de que erró en la centralidad de ese odio. El mal materializado en Júpiter incluye una exhaustiva falta de virtudes: orgulloso, arrebatado, vengativo, cobarde, infantil. Escribe Calderón de la Barca, a quien Shelley admiraba y leía con entusiasmo (Mulhallen 2010: 97): «El honor es patrimonio del alma y el alma solo pertenece a Dios». Aparte de que Júpiter padece un

⁶⁴ Estos pares guardan relación con el dualismo antropológico platónico, en particular con la alegoría del carro alado. Sobre el tema, la obra de Giovanni Reale: *Platón. En busca de la sabiduría secreta* (2001).

conflicto gobernado por el honor, el verdadero Dios del mundo para Shelley parece encontrarse en el alma humana, en los escondrijos de su interioridad.

Además de esta dicotomía vehicular, de este complejo maniqueísmo que todo lo inunda, que todo lo salpica («*all best things are thus confused to ill*», subraya una de las Furias), la obra destaca por un tratamiento muy particular del mito, que incluye una serie de características esenciales y únicas. En primer lugar, el **sufrimiento** de Prometeo no está en el cuerpo, no es de índole física, ya no hay águila ni buitre ni halcón hambriento que aceche y melle. El sufrimiento procede del rencor, del odio, de la soledad y del dilema moral, de ser víctima de sí mismo, de sus defectos. Prometeo odia a Júpiter y es castigado y en consonancia se castiga a sí mismo, encadenado en los confines. Sin embargo, la **soledad** del titán es relativa: en el imaginario popular toda su compañía estaba en el águila, el mismo animal por el que sentirá un cierto amor en manos de Miguel de Unamuno. Mientras Goethe muestra un Prometeo abatido y solo, resignado y sereno, la soledad del Prometeo de Shelley tiene el mismo código que el de Esquilo, acompañado de las oceánides y de inúmeros de voces.

La idea de la soledad es profundamente romántica, una soledad que Shelley llamaba *Alastor* o *Spirit of Solitude*, el Satán verdadero, la consecuencia de que la indagación masiva del mundo interior del poeta conduzca a una anulación del yo exterior (Bloom 1972: 4). Este *Alastor* interior de cada hombre y de este Prometeo romántico nos conduce a la idea del **silencio**, un silencio del que habla la cuarta voz («*and we shrank back: for dreams of ruin / to frozen caves our flight pursuing / made us keep silence –thus and thus– / though silence is a hell to us*») y que es una forma de tortura, de Infierno. Este silencio, tan emparentado con el castigo, con el sufrimiento, tiene una fatal consecuencia: guardar para sí aquello que Júpiter desea saber. Sin embargo, el silencio de Prometeo es parcial: cada vez que habla al infinito, cada vez que predica desde la roca, su voz es contestada. Prometeo vive la soledad y el silencio de quien aguarda el cumplimiento de la maldición, pero cuya desgracia parece convertirse en un fenómeno de masas: docenas de personajes y voces acuden a él. Pantea e Ione son sus guardianas infatigables, compañeras a pie de cama del moribundo, testigos de quien elige sufrir porque interrumpir el castigo lo arrastraría a un sufrimiento peor.

Su **sufrimiento** es moral, él mismo se aflige por las consecuencias de sus actos, por estar encadenado y no poder actuar contra las represalias que los hombres sufren en su nombre. En su sufrimiento también está su alivio: sabe que es cuestión de tiempo que el Cronida caiga en la maldición y pierda el poder sobre todas las cosas. Sufrir el

calvario a su vez significa la paciente salida: cada día en la roca es un día menos para que la alianza de Jove y Tetis propicie su fin. Ella alumbrará a la criatura que derrocará al padre y la crónica del destino de Cronos será reescrita. El enfoque de Shelley nos traslada a la tragedia sofoclea, al oráculo de Delfos y al rey Edipo: en el poema se presenta un **misterio**, un secreto que solo el titán conoce y en cuya ocultación se aviva la destrucción venidera del Todopoderoso. Este secreto estructura el **maleficio** o la **maldición** de Prometeo, elemento clave en la hermenéutica del texto; como dice una de las Furias, «hablar rompería el maleficio, que debe someter al Invencible». Este maleficio es uno de los conceptos más complejos y relevantes del poema.

La **caída de Júpiter** es el objetivo, pero ¿es la solución? Con su caída programada, Shelley plantea una cuestión compleja y delicada, la de si el hombre hallará consuelo en el fin de la tiranía, la interrogación sobre el mundo que quedará entre las ruinas del imperio. Eliminado Dios, anulada la explicación teogónica, la Tierra quedará en manos de los hombres, la Tierra y las explicaciones y todas las repercusiones imaginables. La omnipotencia de un creador ha descargado al hombre de responsabilidades: al caer el Cronida el hombre deberá mirarse a sí mismo. Es en este momento crucial de la historia cuando emerge la **esperanza**, porque Shelley cree *devotamente* en el ser humano. Después de que Prometeo sepa por boca de las Furias la perfidia y maldad intrínseca de los hombres, comparecen los espíritus salvíficos para ofrecer otra visión, la de la verdadera esencia humana, una sustancia noble y digna. Shelley articula un mensaje de amor y esperanza, vitalista, a través del encomio cantado por unos espíritus que encarnan las virtudes de la humanidad y que generan un precioso compromiso: que Prometeo sienta de nuevo amor y que ese amor sea la llave para solucionar toda calamidad previa. El **amor** se desarrolla al tiempo que surgen otros temas de significación decisiva, como los de la justicia, el deber y el poder, y además enlaza como una rueda giratoria con el **odio** que da comienzo a la obra, el odio al que alude Prometeo en su primera intervención. Es el odio masivo de Júpiter pero también el profundo odio con el que le corresponde el titán. El odio del tirano explica sus actos y el de Prometeo hace lo propio con sus males. Es un odio correspondido, recíproco, pero sobre todo idéntico: ambos se igualan en la obsesión por el otro, en el rencor al otro, en una angustia bidireccional.

Además de estos argumentos nucleares, estructurales, son muchos los temas que Shelley desarrolla a lo largo de los más de dos mil seiscientos versos. Proponemos un análisis

superficial de los temas que vienen a continuación, dadas las limitaciones del trabajo, y que su ordenación obedezca al momento de aparición y no al grado de influencia en la diégesis.

En primer lugar, y enlazando con el concepto del sufrimiento antedicho, observamos el **dolor** de Prometeo. El dolor, el padecimiento, la manera de sufrir. Prometeo en su roca helada, Prometeo entre cadenas, Prometeo con su discurso interior, desgarrador. El dolor de Prometeo trasciende la materia de su cuerpo. Es un dolor emocional, el dolor culposo, el dolor de las dudas, el dolor de quien se da cuenta de que odiar es una manera de fracasar. El tormento de Shelley se contrapone al calvario de Esquilo, pero ambas visiones poemáticas del castigo señalan sin miramientos al cristianismo: mientras el Prometeo de Esquilo sufre el terror de las llagas y de la sangre, el de Shelley se concentra en la capitalidad de la **culpa**, tan hermanada con el dogma (la culpa es el elemento de control más eficaz jamás desarrollado, la estrategia de la observación propia, interior, el logro de que cada uno sea esbirro de sí mismo)⁶⁵.

La culpa y la penitencia, la **revelación** y el **arrepentimiento**. Prometeo se arrepiente, al oír sus palabras, de haber incluido al hombre en la maldición, de que no solo sea él el depositario de tamaño dolor. Son las Furias quienes le revelan la verdad sobre el hombre, estableciendo un paralelismo con la revelación de la fe cristiana en la Salvación. Aquí, la **verdad** consiste en un selecto sumario de lo que han hecho los hombres durante su ausencia, un monumento a la maldad y a la ignominia desde que él pervive entre sombras: siglos y siglos de sangre derramada, de codicia, de hipocresía y ferocidad. Ese es el hombre al que él ha protegido con su sufrimiento. Sin embargo, este arrepentimiento no es suficiente para que dé por concluido el calvario colectivo. Su sentido del **deber** se impone, de modo maquiavélico: el fin justifica los medios. Prometeo debe ser fiel a sí mismo y a los hombres a los que cree estar protegiendo al igual que el deber de Júpiter consiste en perseverar en el castigo, en no recular. Estos *deberes* antitéticos propician una tensión, un conflicto.

Tampoco este Prometeo, tan moralista, podía escapar de la **rebeldía**. Su *hybris* adolescente conviene matizarla: no es tanto una rebeldía interior, concienzuda, idealista, sino una lectura exterior, foránea. Prometeo es rebelde y desleal a ojos de Júpiter pero no a sus propios ojos: él obra creyendo hacer lo correcto. Esta rebeldía, la

⁶⁵ Sobre esto, resulta del mayor interés el concepto del *panóptico* propuesto por Jeremy Bentham en 1791: <https://www.nationalgeographic.es/historia/el-panoptico-una-prision-perfecta-o-ataque-a-la-intimidad>

desobediencia, es el impulso definitivo para la **venganza**. Júpiter se muestra eternamente vengativo, castigando de modo desproporcionado a los hombres, solo por sus cuestiones personales con el titán. ¿Por qué Júpiter actúa así? Porque puede. El **poder** es el verdadero Dios, el elemento omnipresente en el teatro y en la vida. La lucha entre protagonista y antagonista se basa en una cuestión de poder, en un objetivo de poder y en una manifestación de poder: el poder de Júpiter está en castigar a Prometeo y el de Prometeo en ignorar las demandas de Júpiter, en castigarlo con la incertidumbre sobre a su reinado. El poder en Shelley es poliédrico pero no teológico. En nuestra opinión, la teodicea argumental consiste en poner máscaras al verdadero poder presente en la Tierra, el poder de los hombres gobernados por los propios hombres. Siempre latente, el poder es como el agua, aprovecha la mínima rendija para escurrirse y dejarse ver. El poder de Prometeo está en lo que sabe de Júpiter, en que puede soportar el sufrimiento, el castigo, en que realmente las dudas y el miedo del omnipotente son más severas que las suyas. El poder de Júpiter es fugaz: todo lo que tiene se lo dio el titán (*«Let others flatter Crime where it sits throned / In brief Omnipotence; secure are they; / For Justice, when triumphant, will weep down / Pity, not punishment, on her own wrongs, / Too much avenged by those who err»*).

De lo anterior se infiere un comportamiento poco edificante del hijo de Jápeto, un hombre movido por el **orgullo**. Su carácter moral modélico choca con esta actitud. Prometeo se muestra altivo, orgulloso, sabedor de que en su sufrimiento está su victoria. Esto queda patente en su primer diálogo con la Tierra, con el que demanda que se le conceda el valor que merece: sin él, sin su valor, todos habrían sucumbido ante Júpiter. «He escuchado cuatro voces y entre ellas no he escuchado la mía», dice Prometeo en el primer acto. Seguidamente, Mercurio le pide que deponga la altivez y devuelva el orden al mundo revelando el secreto. Es al final del primer acto cuando Prometeo debe elegir entre dos soluciones para lograr la **salvación**: mediante la sumisión a Júpiter o mediante sus convicciones. Opta por la salvación del hombre que él pueda liderar, por cumplir con su sentido de la justicia y del deber. ¿Quién de los dos obra en nombre de la justicia? ¿De qué justicia? La **justicia** se presenta como el objetivo último de Prometeo, el *leitmotiv* de sus actos, de su perseverancia. Un titán doliente que aguarda con paciencia porque la venganza merece esa espera y la justicia le dará alcance. Este titán sabe que la venganza se sirve fría, y ante las súplicas de Mercurio se mantiene pertinaz en su silencio.

Finalmente, el poema concluye con una idea capital del trabajo que enlaza con la primera dicotomía que hemos expuesto, la del bien y el mal. Shelley hace caer al tirano del Cielo y libera de su yugo a Prometeo y a los hombres y con ello conecta con la tradición cristiana. En esta salvación está la **redención** buscada, la redención como etapa final del camino y objetivo máximo del hombre. El poema épico de Shelley puede leerse como una tentativa de construir un monumento a la moralidad, a la libertad del hombre, a la redención de sus faltas y de sus sufrimientos. Tanto el cierre del tercer acto como el del cuarto tejen esta idea crucial, la de redimirse de los pecados y faltas y sufrimientos y lograr un estado de paz perpetua. Una paz que solo puede ser perpetua si el hombre se esfuerza por ello, como hace notar Demogorgon en su monodia final.

7.3. El significado de los personajes

El *dramatis personae* de Shelley consiste en un elenco numeroso e iterativo de personajes procedentes de la cultura grecolatina, algunos tomados del mito de Prometeo pero muchos otros de carácter más accidental. Lo primero que nos sorprende al analizarlo es la notable presencia de **fantasmas** y **espíritus**, de desdoblamientos que afectan a dos personajes, lo cuales comparecen con su misma presencia y con la de un segundo ser que le es propio, ya sea su espíritu o fantasma. Es el caso de Júpiter y de la Tierra, pero también de las Horas. A ambos se unen coros de espíritus, de semiespíritus, de voces y de ecos, una representación muy destacada de elementos sobrenaturales. Esto coincide con el contexto romántico en el que la obra fue compuesta, con la ambientación gótica de una juventud dieciochesca, y también coincide en la gran aportación vocal de estos personajes al conjunto. Pensamos que Shelley no escatimó en recursos para que su drama lírico se llenase de criaturas solistas, de pequeñas aportaciones fantasmagóricas o espirituales, referencias continuas al misterio de lo desconocido y a los mundos sobrenaturales –como veremos más adelante, esto parece una proyección de la interioridad del protagonista y del poeta, de un fastuoso mundo interior–.

En total, el *dramatis personae* está formado por veintinueve entidades (preferimos este término al de personajes, dado el carácter simbólico que afecta a la mayoría: coros, personajes colectivos, figuras espectrales, ecos) a las que se añaden las cuatro voces de los elementos físicos y la voz del sueño del segundo acto. Entendemos que los espíritus y las Furias, los personajes colectivos, funcionan como una única entidad. Este amplio elenco refuerza la idea de que el poema no está pensado para la

representación y sí para la lectura (para una lectura silenciosa, porque una lectura colectiva generaría las mismas dificultades que hemos señalado en una posible *performance*, para la que no hallamos ningún severo impedimento).

Estas treinta y cuatro voces independientes las hemos clasificado atendiendo no solo al número de intervenciones, sino especialmente a la relevancia de estas intervenciones, a su **incidencia real** en el desarrollo de los materiales narrativos. Procedemos a continuación al análisis pormenorizado de estas entidades, dividiéndolas en **tres grupos**: el primero, el de los personajes principales (Prometeo, Júpiter, la Tierra y Asia); el segundo grupo, el de los secundarios; añadimos un tercer grupo, el de las entidades colectivas y fantasmales, el de las voces, los espíritus y los ecos.

Pasamos ya al análisis individualizado, empezando por el **primer bloque**, el de los personajes principales:

- **Prometeo**. O el joven Prometeo, el Prometeo romántico. Shelley lo establece como un joven impetuoso que persigue sus anhelos, un soñador bruto para el que el fin justifica los medios, el fin de un mundo feliz y mejor en el que él resulte victorioso, en el que al fin pueda erigirse como cantor del amor y la esperanza. A ese mundo se dirige como el optimista irredento al que ni la roca ni el dolor pueden someter. Esa consumación la alcanzará tras un largo proceso. Prometeo comienza siendo un joven contumaz y obstinado, un cantor del rencor y del odio que no le dejan ser, la viva voz de su egoísmo. Un doliente que no muestra aquella madurez presente en Goethe, la resignación de aquel Prometeo que desde la serenidad reflexionaba sobre sus actos, sino que se obceca en sus planteamientos, en su ideología, en la seguridad de estar obrando adecuadamente, en que la recompensa será satisfactoria. Poco a poco, a medida que escucha otras voces, voces de mentes preclaras, de las oceánides y de los espíritus bienaventurados, comienza a comprender que el lesivo odio que lo gobierna es un impedimento para su liberación. Y entonces se principia su maduración, el proceso que lo lleva de Esquilo a Goethe⁶⁶.

Estamos ante un Prometeo de comportamientos ambiguos, cambiante, creciente, que nos permite testimoniar su recorrido vital: desde la expresión inicial de un titán imberbe, infantilizado, un Prometeo egocéntrico que reclama que se le valore («*yet am I king over myself*»), que demanda atenciones, contumaz e inabordable, que no recula un

⁶⁶ El Prometeo de Esquilo también se muestra esencialmente odiador: «Deseo estar loco, si locura es aborrecer a mis enemigos», le dice a Hermes al final de la tragedia.

ápice cuando Mercurio le implora que resuelva ya tanto sufrimiento, que a diferencia del Prometeo de Esquilo apenas exterioriza angustias por los demás, hasta la expresión de su inteligencia final, listo para aprender de sus errores y corregir su actitud, un hombre hecho a sí mismo que muestra una gran sensibilidad cuando descubre los padecimientos que afectan a los otros hombres, un nuevo hombre que se hace cargo y siente como propio el dolor de los demás. Un Prometeo que se mantiene en un segundo plano en el tercer acto de la obra.

El protagonismo de Prometeo queda muy sujeto al primer acto, con una participación de treinta y tres intervenciones sobre las treinta y seis totales –las últimas tres pertenecen al tercer acto, estando ausente en el segundo y en el cuarto–. La amplitud de temas tratados por Shelley y los diferentes enfoques explican que su presencia en la roca ocupe un tercio del poema. Su protagonismo en los momentos más resolutivos queda en entredicho, quedando a cargo de Pantea, de Asia, del Espíritu de las Horas y de Demogorgon, respectivamente, el cierre de cada uno de los actos. Es un Prometeo copartícipe o coprotagonista, en absoluto acaparador.

Uno de los conflictos más interesantes es de naturaleza interior, la dialéctica de Prometeo consigo mismo, en su figura de hombre pero también de representante de los hombres. Este Prometeo sufridor y moral convoca al Satanás de Milton, que –lejos de representar una maldad rotunda y sin fisuras, la expresión de la maldad heredada por el imaginario popular– evoca una forma de ser llevada por la tentación, la duda, el sufrimiento o el espíritu de venganza, es decir, por una esencia primordialmente trágica, esquílea, características reconocibles en Prometeo. El Satanás de Milton también parece impulsado por sueños adolescentes, por un deseo irrefrenable sobre el que no ha mediado una adulta reflexión.

- **Júpiter.** Su presencia es doble, como dios y como pensamiento: en el primer caso, apenas interviene; en el segundo, perdura de modo incesante y sombrío. La identidad del tirano es muy significativa: se lee a través de Prometeo. Poco a poco vamos descubriendo que funciona como un espejo del titán, como un pensamiento que tortura su espíritu. Se anuncia una omnipresencia física que luego no se ve correspondida, lo que ofrece una lectura interesante del personaje: no era tanto como pensábamos, parece sugerir Shelley. Su influencia es más poderosa en ausencia que en presencia. El rey Cronida induce más temor como *nombre* que como *hombre*, como ese pensamiento recalcitrante que somete a Prometeo. Como personaje real interviene en

dos ocasiones en el tercer acto, mientras que su fantasma comparece una sola vez en el significativo primer acto.

La figura de Júpiter se asimila a la del demonio, como señalan Ione y la Tierra en el primer acto, pero no al Satanás de Milton, sino a un perfil muy distinto, a una etopeya más común: despótico, inflexible, grandilocuente, narcisista. Sin embargo, Shelley desliza un cierto sentido de la misericordia, de la piedad cristiana, al dibujar a Júpiter como un tirano víctima de sí mismo, como un victimario del que él también es víctima. Hay un trasfondo muy humanista y humanitario en el tratamiento de este rey de reyes, señor de los cielos, todopoderoso, individuo simple que encarna los peores males del hombre. A través de esto Shelley mecaniza una crítica política, hacia aquellos mandatarios de los que Napoleón Bonaparte fue digno heredero. El poder es efímero e inconsistente: incluso Júpiter parece sentir vértigo de su altura, incluso parece ser conocedor de sus debilidades y vivir en una continua angustia por el incierto destino. Esta crítica política no es instrumental. Si Percy planeaba llamar a la revolución contra la opresión de los poderosos, no parece que su intención fuese convocar a las barricadas mediante la lírica y el canto (Bloom 2004: 16).

- **La Tierra.** Su simbología está en presentarse como el ente que da voz e imagen al total del orbe. Comparece en el primer acto, en el que consuela a Prometeo, y reaparece al final del tercero, despidiéndose y desdoblándose. Su función es la de ejercer de madre y predicadora, de entidad superior para el bien, la protección y la homilía. Tiene un protagonismo principal, con veinte intervenciones en la obra, y su posición en el conflicto es la de la defensa, poniéndose de parte del titán y en contra del omnipotente, responsable de las desgracias del mundo. No es un personaje ajeno a la tradición trágica: el Prometeo de Esquilo la convoca en su primera intervención.

- **Asia.** Personaje femenino que simboliza el amor, el amor como espera y eternidad, el amor como resistencia durante el suplicio del titán y como sentimiento inmarcesible. Con la madurez de Prometeo y el equinoccio de primavera se gesta un nuevo mundo en el que Asia y el amor tendrán una posición irremplazable.

Asia es una ninfa, hermana de Pantea y de Ione e hija de Océano. Es la amada de Prometeo, desde una doble perspectiva: como ilusión y como materialización de la ensoñación que acompaña a la liberación del titán. Según Apolodoro, en su *Biblioteca*, es madre de Prometeo: dado que no hablamos de un amor carnal, sino de un amor real, profundo, un amor a la manera platónica, tanto el vínculo marital como el maternal permiten identificarlo.

Interviene en treinta y nueve ocasiones, uno de los personajes de mayor recorrido. Su posición varía desde la distancia física inicial hasta el reencuentro y feliz final con el titán. A través de sus cantos y de sus ojos obtenemos una nueva visión del hijo de Jápeto, la de un Prometeo sonriente y feliz, enérgico, un Prometeo en paz consigo mismo y con el mundo («*say not those smiles that we shall meet again / within that bright pavilion which their beams / shall build on the waste world?*»).

Asia protagoniza el segundo acto, que consiste en una especie de indagación que la lleva a la cueva de Demogorgon, guiada por voces y espíritus de la mano de su hermana. Shelley coloca a la mujer en un lugar predominante, haciendo que Asia protagonice un acto en el que no participa Prometeo. El poeta apuesta por una forma prematura de paridad: el titán en el primer acto, la ninfa en el segundo, y los dos en el tercero.

En este **segundo bloque**, analizaremos los personajes secundarios. Todos ellos representan entidades humanas o divinas, todos son *corporeizables*:

- **Pantea** es una ninfa, hermana de Asia y de Ione, las tres hijas de Océano. Es ella quien trata con la oceánide amada de Prometeo, durante el segundo y el tercer acto. Interviene en cincuenta y dos ocasiones, el personaje con más participación en la obra. Sus funciones son clave para la narración. Ella e Ione son las narradoras del poema, quienes describen situaciones y espacios y anuncian cuanto sucede en escena (cada vez que Júpiter se manifiesta en el Cielo durante el primer acto, ambas *lo describen*). Shelley renuncia al texto secundario directo pero no a su función, adquirida por las ninfas.

Pantea es un personaje singular, dado que el emperador romano Vero tuvo una amante de este nombre, según cuenta Luciano, y también, como señala Jenofonte en la *Ciropedia*, protagoniza la leyenda de la mujer más hermosa del continente asiático, originaria de Susa. El personaje de Pantea está en Hölderlin, quien escribió sobre ella en su tragedia *La muerte de Empédocles* (Lesky 1989: 322), veinte años antes que Percy. Quizá el poeta inglés pudo conocer el trabajo del genio alemán, habida cuenta de la poca documentación sobre el personaje.

- **Ione** también es una ninfa, hermana de Pantea y de Asia. Las oceánides representan la antítesis de las Furias, espíritus del mal que atormentan al titán. Ione es un espíritu de la naturaleza que sufre por Prometeo. Permanece junto a Pantea durante el primer acto y reaparece en el cuarto, reuniéndose con sus hermanas. Ione y Pantea

funcionan como una especie de aparte, recurso escénico típico del teatro aureosecular, y solo se separan cuando Pantea se reúne con Asia. Su participación en la obra es elevada: un total de veintiocho intervenciones.

- **Demogorgon.** Divinidad máxima, padre de Gaia y de todas las divinidades posteriores, tiene un papel decisivo en la obra. Shelley lo toma, seguramente, de Boccaccio, quien en su *Genealogía de los dioses paganos* se refiere a esta divinidad como «el primero y más importante de los dioses paganos» (1983: 62). Esta divinidad ha quedado asociada a los demonios de la naturaleza, como explica el poeta italiano:

Descrito con gran majestad el árbol de las tinieblas, a mí, que andaba errante en medio de las entrañas de la tierra, se me apareció el inactivo antepasado de todos los dioses paganos, rodeado por todas partes de nubes y sombra, Demogorgon, horrible por su mismo nombre, cubierto de una cierta palidez musgosa y por una descuidada humedad; exhalando un repulsivo y fétido olor a tierra y confesándose el padre del desgraciado origen más con palabras ajenas que con las suyas propias, se detuvo ante mí, artífice del nuevo trabajo. Me reí, lo confieso, al verlo, recordando la locura de los antiguos que pensaron que aquel había nacido eterno de nadie y padre de todas las cosas y que se ocultaba en las entrañas de la tierra.

Pero quienes siguieron después de estos, que tenían el pensamiento algo más profundo, no llamaron simplemente a la tierra la autora de estas cosas, sino que había implícita en ella una mente divina con cuyo pensamiento y voluntad se producían las cosas. Y pensaron que esa mente tenía su morada en lugares subterráneos. Aumentó la credibilidad en este error entre los campesinos el haber entrado en los antros y profundísimos recovecos de la tierra alguna vez, porque en ellos, al avanzar con una luz cada vez más mortecina, parece que se agranda el silencio, la superstición se acostumbró a penetrar en las mentes con el horror natural de los lugares y la sospecha de la presencia desconocida de alguna divinidad que, conjeturada como tal divinidad por aquellos, no la consideraban otro que Demogorgon, por el hecho de que se creía que su mansión estaba en las entrañas de la tierra, como se ha dicho. Así pues, este, al ser tenido entre los más antiguos Arcadios en alto honor, considerando que se aumentaba la majestad de su divinidad manteniendo en silencio su nombre, o pensando que no era decoroso que un nombre tan elevado corriese de boca en boca entre los mortales, o quizá temiendo que al ser nombrado se irritara contra ellos, se prohibió, con el consentimiento popular, que fuera nombrado por alguien sin castigo.

Posterior a Boccaccio es *El Paraíso perdido* de John Milton, poema épico que late en el enfoque de Shelley y en el que Demogorgon se presenta en el Libro II:

La antigua y triste Noche le acompaña. El Caos con ella su poder divide, / Y ella también, cuando este se las pide, / Sus tinieblas le presta. El horroroso / Orco está cerca de ellos, y el odioso / Demogorgon, cuyo temido nombre / Es suficiente para que se asombre / Aun el Infierno mismo. Están al lado / La Casualidad ciega, los

errantes / Rumores y las Voces disonantes, / Por las cien fieras bocas exhaladas / De la Discordia. Tal del malhadado, / Insensato Monarca es la escogida Corte, / digna de su alma entorpecida.

El Demogorgon de Milton es como el de Shelley, siniestro, extraño, eterno, misterioso. Shelley construye un personaje cuya incidencia va en aumento, desde la parquedad inicial al alegato admonitorio a los hombres con el que finaliza la obra. Este Demogorgon es el aspecto más misterioso y de difícil explicación del poema, un personaje camaleónico del que se vale Shelley para llevarlo de un extremo al contrario. Su doble forma resulta turbia y llamativa: comienza como un oráculo y representante del mal y finaliza el poema como un predicador de la verdad que ha traído el bien al mundo.

En la obra participa en veintidós ocasiones y tiene un papel determinante en el tercer acto, cuando se presenta ante Júpiter como aquel destinado a cumplir la maldición de Prometeo, la criatura que el Cronida ha engendrado con Tetis y que depone su reinado. El primogénito esperado por el tirano es la siembra de su fatal destino: es la negación de la negación, la tesis hegeliana de que el mismo Jove engendra la semilla de su propia destrucción⁶⁷.

- **Mercurio.** Interviene en ocho ocasiones en el primer acto. Se caracteriza por el comportamiento humano y por ejercer una mediación, por comprender a Prometeo y mostrarse temeroso del tirano Cronida, su padre —esta actitud de Mercurio se asemeja a la de Hefesto en la obra de Esquilo, que da comienzo a la tragedia mostrando su apego al titán—. La mediación de Mercurio tiene un componente moderno, el de la diplomacia, la negociación para obtener un acuerdo que satisfaga a las partes que litigan. Mercurio le ofrece a Prometeo que descanse en el Cielo, con los dioses, a cambio de que anuncie en qué consistirá la caída de Jove. La respuesta del titán es persistir en su negativa, en su obstinación, en su sufrimiento. Mercurio es la asimilación romana de Hermes, su homólogo como divinidad del comercio y de las encrucijadas. Podemos encontrarlo en Plauto y en Virgilio.

- **Océano.** Hijo de Gea y de Urano, hermano de Jápeto, tío de Prometeo. Interviene en cuatro ocasiones en el tercer acto, junto a Apolo en la Atlántida. Océano

⁶⁷ En este final se perciben de nuevo resonancias sofocleas, el destino cruel de Edipo, que conocedor de la profecía del Oráculo no dudó en asesinar a un hombre en una encrucijada y en contraer matrimonio con una mujer. La única manera efectiva de estar a salvo era no dar muerte, no casarse y no engendrar vida.

es una divinidad positiva: sereno, juicioso, pacífico, actúa con madurez y pretende lograr un mundo mejor («*it is the unpastured sea hungering for calm, / peace, monster; I come now. Farewell*»). Además de ser uno de los protagonistas de *Prometeo encadenado*, pensamos que Shelley pudo seleccionarlo debido a que es esposo de Tetis, a quien el destino ha reservado un lugar determinante en la maldición. Océano es, además, el titán padre de las tres oceánides, protagonistas del drama, y hermano de Cronos, a quien Júpiter derrocó en la Titanomaquia. El parentesco entre ambos titanes es uno de los motivos por los que el dios de los mares visita a su sobrino encadenado en la tragedia de Esquilo.

- **Apolo.** Es el sucesor de su padre, el todopoderoso Júpiter, y, según versiones como la de Calderón, fue a él a quien Prometeo robó el fuego. Ambos hechos podrían explicar su participación en la obra, en la que interviene en cuatro ocasiones –al igual que Océano, con quien comparte escena–. Apolo informa al titán de la caída del Cronida, describiendo cómo tuvo lugar, y ambos construyen un discurso de paz y tranquilidad para el mundo venidero, en el que Apolo ocupará el trono del Olimpo («*ay, when the strife was ended which made dim / the orb I rule, and shook the solid stars*»).

- **Hércules.** Comparece en el tercer acto, con una sola intervención, para liberar a Prometeo y mostrarle respeto y reverencia. Su intervención en este acto es mínima pero significativa: se presenta como la fuerza bruta, a diferencia del titán, que para él es la sabiduría («*most glorious among spirits*»). A diferencia de Esquilo, la Fuerza en este drama es de índole positiva.

- **Faunos.** La mitología latina asimiló los sátiros griegos a los faunos, cuyos cuerpos son mitad hombre y mitad cabra. Estas criaturas están ligadas a la Tierra, son genios selváticos. El origen de los faunos, en plural *fauni*, procede de Fauno, divinidad romana antigua que protegía a los rebaños y los pastores. Escribe Virgilio, en la *Eneida*: «Faunos y ninfas indígenas habitaban antiguamente en estos bosques, poblados por una raza de hombres nacidos de los duros troncos de los robles, sin costumbres ni cultura alguna; ni sabían uncir toros al yugo, ni allegar hacienda, ni guardar lo adquirido; los frutos de los árboles y la caza les daban un desabrido sustento».

El primer y el segundo fauno mantienen un breve diálogo en la segunda escena del segundo acto, en el que se preguntan por la naturaleza de esos espíritus cuyo canto les resulta melódico y delicioso. También se refieren a los cantos más habituales de Sileno, mano derecha de Baco y líder de los sátiros. Uno de esos cantos corresponde a la liberación de Prometeo.

- **Furias.** Se presentan de dos modos: como coro e individualizadas en número de cinco. Estas dos materializaciones intervienen al final del primer acto, relacionadas directamente con Prometeo. Son ellas quienes castigan y someten al titán, quienes dan forma a sus pensamientos y lo torturan interiormente. En este castigo una de ellas expresa claramente lo que son: «Que seremos ideas terribles en tu mente, un deseo espantoso para tu corazón, y sangre que recorre tus venas laberínticas arrastrándose agónica». Las Furias son, por tanto, todo lo que de pernicioso y malvado reside en el hombre, la encarnación de ese mal y la antítesis de la virtud.

Estas Furias ya estaban en Esquilo, cuyo Prometeo las cita como aquellas Erinias contra las que Zeus no podrá escapar de su destino. La mitología romana asimiló a las Erinias griegas con las Furias. Las Erinias, como señala Hesíodo en el «Mito de la castración de Urano» (1978a: 79-80), son hijas de Gea y del propio Urano, cuyos genitales fueron mutilados por su hijo Crono. De la sangre que salpicó la tierra nacieron las tres Erinias o Euménides. En Roma son demonios del mundo infernal. No tienen más ley que ellas mismas y el propio Júpiter las teme. A menudo son identificadas con *perras* que persiguen a los humanos: estas perras están muy presentes en la obra poética de Shelley, que se refiere a las Furias hasta en tres ocasiones con este apelativo (por ejemplo, Prometeo en el verso 408 del primer acto: «but hark, the hell-hounds clamor: fear delay»).

Pasamos ya al **tercer bloque**, donde analizaremos los agentes espirituales, fantasmales y ecoicos. La incidencia de muchos de ellos es crucial, no solo para conformar el complejo aparato lírico, musical, sino también para dotar de sentido a los materiales narrativos:

- **El fantasma de Júpiter.** Recurso dramático del poeta para corregir la presunta amnesia de Prometeo. Este fantasma tiene la credibilidad de Júpiter pero no es él, sirve para hablar a través de él sin que sea él. De este modo, resulta totalmente veraz pero inofensivo. Tiene una única intervención en la obra, en la que por su boca conocemos las palabras exactas que cristalizaron la maldición de Prometeo. Resulta muy significativo que, además de recurrir al espectro de una entidad todavía viva (Júpiter no ha muerto), como si resultase fácil el desdoblamiento (¿no extrañará el Cronida esta ausencia, no se sentirá raro?), el discurso más especial y relevante del titán nos llegue a través de la voz de su archienemigo. Júpiter y el testimonio de su espíritu convergen en el discurso exacto de Prometeo. Esto produce una cierta neutralización entre ellos.

- **El fantasma de la Tierra.** Al igual que Júpiter, la Tierra también se escinde en dos naturalezas. En este caso, Shelley recurre a la separación para la significación de un nuevo dualismo: el de lo viejo y lo nuevo. El espíritu naciente, *porta antorchas*, funciona como un niño, representante de la nueva Tierra y descendiente que la vieja Tierra otorga a Asia y Prometeo para que los acompañe a su definitiva morada. Este fantasma o espíritu constituye una segunda representación, un nuevo desdoblamiento, pero que se comporta con la autonomía propia de un nuevo ser. Comparece en la cuarta escena del tercer acto con cuatro intervenciones, en las que transmite todo el esplendor de esa inocencia tan característica del Romanticismo inglés. La vieja Tierra queda ahora reemplazada por esta nueva forma que se caracteriza por su pureza, por una renovada ingenuidad ante ese nuevo mundo en el que incluso las criaturas horribles han dejado de serlo: «*so with my thoughts full of these hoooy changes, / we meet again, the happiest change of all*».

- **El espíritu de la Luna.** Aparece en el último acto, con seis intervenciones en un diálogo con la Tierra al que se suma Demogorgon. La función de la Luna radica en el dualismo que establece con la Tierra, una relación de dependencia que Shelley entiende desde parámetros físicos: la fuerza gravitatoria entre ambos cuerpos sirve como recurso para la exaltación de la pasión, de la energía atrayente de los cuerpos⁶⁸.

- **Espíritus de las Horas.** Intervienen a partir del segundo acto y su presencia es una de las más significativas de la obra. Por su ambigüedad y por la plasticidad de sus atributos, estas Horas son un recurso alegórico clave para materializar un poder superior al del Todopoderoso. En el segundo acto acuden a la llamada de Demogorgon, dando inicio al fin de la tiranía de Jove. Dos entes de las Horas se presentan en sendos carros alados, en uno se sube Demogorgon en dirección al Cielo y en el otro las ninfas, junto a la Hora más pura. Este espíritu más inmaculado recibe el encargo, en el tercer acto, de anunciar a los hombres vivos el nuevo mundo con la música de la concha. En la última escena, esta Hora cierra el acto con su intervención final.

En el último acto reaparecen, pero esta vez lo hacen agrupadas en forma de coro o semicoro, tanto las Horas nuevas como las Horas del pasado, las Horas ya muertas del tiempo pretérito que se presentan como espíritus invisibles.

Las Horas son antiguas fuerzas naturales, fruto de la unión de Zeus y Temis. De esta unión también surgieron las Moiras. Están en *Teogonía*, en el capítulo sobre la

⁶⁸ Hemos respetado el nombre puesto en el *dramatis personae* pese a que no coincide con el del libreto: en sus intervenciones lo hace como *The Moon* y no como su espíritu.

descendencia de Zeus con otras diosas. Las Horas son Eunomía, Dike y la floreciente Eirene, que se asimilan respectivamente a la Disciplina, a la Justicia y a la Paz. Son ellas, a través de estos espíritus, quienes ejecutan la caída del Cronida. Para nosotros, estas Horas representan el tiempo, una fuerza cósmica superior, imposible de explicar porque no puede verse.

- **Voces.** Las voces representan los cuatro estados de la naturaleza, excepto el fuego –queda incluido en el testimonio de los torbellinos, que hacen referencia a las llamas del volcán: «*nor yon volcano's flaming fountains*»–. Estas voces intervienen para describir el mundo que quedó tras la maldición del titán, dan testimonio mediante el canto y la narración.

- **Espíritus.** Hay dos grupos, los de los actos primero y cuarto y los del segundo. Los primeros son **seis espíritus** que aparecen al finalizar el primer acto y representan en el Cáucaso al hombre bueno. Son los portavoces y la esencia de la virtud humana, figuras aladas que atraviesan el cielo como una bandada de pájaros coloridos («*their beauty gives me voice. see how they float / on their sustaining wings of skyey grain, / orange and azure deepening into gold! / their soft smiles light the air like a star's fire*»). Son recursos metafóricos pero reales; mediante ellos el *hombre verdadero* tiene voz en el drama. Estos espíritus traen un mensaje para Prometeo, como ellos mismos anuncian, una profecía. Son la antítesis de las Furias y reaparecen al final, agrupados en coros para cerrar el poema con cantos muy similares a los descritos.

Los espíritus también están muy presentes en el segundo acto, agrupados en coros y semicoros. Ejercen una función narrativa. Son ellos quienes explican en qué consisten los ecos. Describen el camino por el que se dirigen Asia y Pantea y las reciben en la cueva de Demogorgon. No podemos precisar que la naturaleza de ambos grupos de espíritus sea idéntica, pero sí confirmar la querencia de Shelley por estas formas, muy presentes en su obra poética (*The two spirits: an allegory*)⁶⁹.

- **Ecos.** Por último, los ecos se presentan como cabría colegir, repitiendo las palabras de Asia («*follow, follow*»), pero de inmediato se transforman en voces independientes, de origen indeterminado, voces del mundo que persuaden a Asia y a Pantea para que acudan a la cueva de Demogorgon, con la promesa de que ella se reunirá con Prometeo («*on the day when he and thou / parted, to commingle now*»).

⁶⁹ <https://rpo.library.utoronto.ca/content/two-spirits-allegory>

Que estas voces procedan de esas simas es lo que las convierte en ecos, sonidos retumbantes de las profundidades.

Un **estudio contrastivo** entre este elenco y el de Esquilo nos muestra una serie de similitudes y diferencias. La principal divergencia radica en lo cuantitativo: los siete personajes más el coro de la tragedia clásica contrastan con las treinta y cuatro voces del drama lírico⁷⁰. En ese sentido, el coro de oceánides esquiléo se convierte en la individualización de las ninfas, entre las que Shelley escoge a Asia, a Pantea y a Ione⁷¹ (tanto en la tragedia como en el drama, las hijas de Océano apoyan al titán, aunque difieren en el grado con el que reprochan al Cronida sus actuaciones). En el libreto no está presente Hefesto –en forma de Vulcano, ni de modo directo ni indirecto– y tanto Cratos como Bía, la Fuerza y la Violencia, están simbolizados por las Furias, asimilación romana de las Euménides de la mitología griega. Finalmente, la sacerdotisa Io no tiene equivalente en el poema, pero su lugar temático tiene ciertas concomitancias con el de Asia y con el de la Tierra, en cuanto las tres sufren la tiranía de dios. El personaje trágico restante, Hermes, está presente bajo su apariencia latina, Mercurio, y los dos personajes que no cambian de apariencia ni de nombre son Prometeo y Océano.

El rasgo más interesante de este contraste entre personajes es que Zeus, el archienemigo de Prometeo, tampoco interviene en la tragedia de Esquilo: su función en la obra es *in absentia*. Como hemos venido defendiendo, la no comparecencia no significa la no participación. Zeus está intensamente vivo en el coro de oceánides y en boca de sus esbirros. Esta estrategia esquiléa, la de posponer el encuentro entre rivales a la segunda o tercera pieza de la trilogía, es correspondida por Shelley, que ubica a Júpiter en la distancia territorial. Esta distancia, como hemos visto, queda anulada en el plano interior.

⁷⁰ La explicación es sencilla: Esquilo introdujo la novedad del segundo actor en escena, además del corifeo, por lo que solo podían simultanearse dos personajes junto al coro. Esto limitaba los elencos. El poema de Shelley no presenta controversias escénicas, dado que no fue pensado para su representación.

⁷¹ La correspondencia del corifeo, que en la obra de Esquilo es quien dialoga directamente con el titán, asumiendo funciones de mediación, narración y advertencia, es más problemática. Estos papeles temáticos los encarnan diferentes personajes en el poema romántico.

7.4. El significado de otros agentes y eventos

Proponemos cerrar este apartado con una pequeña selección de eventos, alegorías y entidades materiales, la de ciertos objetos de notable significación en el poema que pueden ofrecer datos interesantes para este estudio:

- La **concha**. Este elemento presenta un fuerte simbolismo y una función mágica: las hijas de Océano surgen de conchas de marfil, como perlas, y en el tercer acto la concha de Proteo es la que hará llegar la música del nuevo mundo a cada rincón del orbe. Sin embargo, esta significación de la concha no tiene una ascendencia afín en las fuentes. No hemos encontrado un valor relevante de conchas ni en Hesíodo, ni en Esquilo ni en Milton, aunque sí en Apolodoro e Isidoro: la concha del mito de Cócalo, en la que Afrodita convirtió a Nerites, y, en especial, ente otras alusiones secundarias, la concha musical que toca Tritón. Esta última concha se posiciona inmediata al sentido que le da Shelley, ya que tanto Proteo como Tritón son dioses marinos. Al respecto, ya Wordsworth los reunió en los versos finales del mismo soneto: «*Tener la vista de Proteo saliendo del mar / o escuchar al viejo Tritón tocar su caracola marina*»⁷².

La concha como instrumento musical se usaba en el teatro griego, de donde seguramente la tomó Shelley (Mulhallen 2010: 170).

- El **carro**. Todo el poema está repleto de carros que el poeta emplea para explicar los movimientos de las divinidades a través del Cielo, carros alados que atraviesan el tiempo. Estos carros son de ascendencia platónica. El filósofo ateniense los empleó en su famosa alegoría para explicar las tensiones humanas entre el bien y el mal, que como ya hemos señalado es el tema principal del poema.

Estos carros no están en Hesíodo, que solo se refiere a ellos en su función terrestre, pero sí en Esquilo, que presenta primero a las oceánides del coro subidas en un carro y después a Océano en otro carro tirado por un grifo, con el que llega junto a Prometeo «conduciendo con mi pensamiento, sin necesidad siquiera de bridas»⁷³. Quizá la fuente más famosa sobre carros que vuelan sea la de la tragedia de Eurípides, que describe a Medea surcando el cielo en un carro tirado por dragones con los cadáveres de sus hijos. Estos carros alados también están en Milton, que en varios pasajes de su gran poema alude a esta índole simbólica y celestial de los carros:

⁷² <http://www.potw.org/archive/potw44.html>

⁷³ Esta referencia al pensamiento es sintomática si consideramos que el poema de Shelley transcurre en el espacio físico de la mente.

Estremecía / las llanuras del Cielo el movimiento / rápido de su carro fulminante, / que tú, sereno, desde su alto / gobernabas al paso, que aun distante / el enemigo huía consternado.

- Las **perras**. Como hemos visto en el apartado anterior, Shelley las asimila a las Furias, espíritus del mal a los que el mismo Jove teme. Estas perras, en su versión masculina, están en Esquilo, que identifica el águila martirizadora con un perro alado: «Entonces, el perro alado de Zeus, águila sanguinaria, con voracidad hará de tu cuerpo un enorme jirón». La mitología griega tuvo sus perros, como Cerbero⁷⁴, que vigilaba con sus tres cabezas la puerta del Hades. Este perro también está en Milton, que lo describe del siguiente modo en el Libro II:

La otra mitad, a modo de Serpiente, / masa informe, en mil vueltas prolongada / arrastra por el suelo torpemente: / de un látigo la mano tiene armada: / saliendo de su vientre, y en cadena, / de perros infernales una muta, / en fiereza disputa / al trifauce Cerbero, y con ladridos / horribles, sin cesar el aire atruena; / o de un súbito espanto poseídos / los crueles perros, su feroz nidada / redoblando medrosa sus aullidos / el seno maternal de nuevo llena.

- Las **cuevas**. Unos de los lugares más recurrentes del poema y que Shelley organiza como vasos comunicantes, convirtiendo las cuevas territorios de oscuridad y luminosidad. Las cuevas son la materialización del argumento nuclear, la tensión entre el bien y el mal, auténticos espacios semánticos. Dos cuevas representan estos opuestos en tensión continua: la de Demogorgon, antesala del inframundo, y la de Prometeo y Asia, cuyos atributos son edénicos. Las entradas a estas cuevas se dibujan como el paso al Infierno y al Paraíso. En los siguientes términos describe Prometeo la cueva que le ha sido predestinada:

There is a cave, / all overgrown with trailing odorous plants, / which curtain out the day with leaves and flowers, / and paved with vein'd emerald; and a fountain / leaps in the midst with an awakening sound. / from its curved roof the mountain's frozen tears, / like snow, or silver, or long diamond spires, / hang downward, raining forth a doubtful light; / and there is heard the ever-moving air / whispering without from tree to tree, and birds, / and bees; and all around are mossy seats, / and the rough walls are clothed with long soft grass; / a simple dwelling, which shall be our own; / where we will sit and talk of time and change, / as the world ebbs and flows, ourselves unchanged.

⁷⁴ Una de las obras plásticas de William Blake, referente artístico de Shelley: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-cerberus-n03354>

Y de esta manera lo hacen los ecos a propósito de la cueva de Demogorgon⁷⁵:

Oh, follow, follow, / as our voice recedeth / through the caverns hollow, / where the forest spreadeth: / oh, follow, follow! / through the caverns hollow, / as the song floats thou pursue, / where the wild bee never flew, / through the noontide darkness deep, / by the odor-breathing sleep / of faint night-flowers, and the waves / at the fountain-lighted caves, / while our music, wild and sweet, / mocks thy gently falling feet, / child of Ocean!.

La alegoría de la cueva indica una clara inspiración en el mito platónico de la caverna, al igual que el mito de los carros sintetiza la tensión entre el bien y el mal. Ambos recursos técnicos y argumentales aluden directamente al discípulo de Sócrates, que explicó estos dualismos, tanto el del mundo sensible y el mundo inteligible como el del bien y el del mal, mediante el procedimiento de parábolas imaginativas.

- Lo **sobrenatural**. La presencia de este referente abstracto caracteriza el poema, que puede entenderse desde una doble perspectiva. Lo sobrenatural, tan propio del Romanticismo, es también inherente a la mitología clásica, a aquel mundo primigenio que explicaba el mundo y el hombre desde la lógica arcaica, la que el desarrollo tecnológico e intelectual permitía. No obstante, también puede entenderse como una proyección del mundo interior, de la fabulosa y enriquecida intimidad del titán, un joven imaginativo que deja sus sueños volar. Es el alma de Prometeo la parcela en la que tantos personajes etéreos, sobrenaturales y fantasmales tienen cabida.

Esta fantasmagoría disiente de su ascendiente más evidente, el de William Shakespeare, cuyo empleo de los fantasmas obedece a una personificación. El autor de *Macbeth* los presenta como entidades reales, veraces, concretas. El empleo de Shelley es el de la ambigüedad, la indeterminación, la voz interior, la libertad creativa. Esta libertad de la imaginación poética la asociaba Shelley a Ariel, el espíritu del aire de *La tempestad* (Bloom 2002: 705).

- El **velo**. Esta alegoría metafísica es un recurso clásico en su obra y se ha convertido, en cierto modo, en un *topos* romántico. Su soneto de 1818 comienza con los siguientes versos (1994: 49):

No levantes el velo pintado que los vivos / llaman Vida, aunque formas irreales represente, / imagen engañosa de aquello en que creemos, / con colores dispersos.

⁷⁵ La cueva en la que nació el Cronida también estaba, según la mitología, en la cima de una montaña.

Mediante esta metáfora Shelley expresa todo lo que de contingente y efímero tiene la vida, pero sobre todo establece una nítida relación entre el *ser* y el *parecer*, entre el mundo sensible y el mundo de las ideas que Platón introdujo en su famosa caverna. En el poema acude a esta metáfora en varias ocasiones, para referirse a Demogorgon y también la pone en boca de la Tierra, que en el tercer acto descubre la irónica realidad de la vida del siguiente modo, como si fuese un teatro: «*Death is the veil which those who love call life*». Bajo ese velo están la verdad y lo esencial, el miedo y la esperanza.

8. ANÁLISIS DE LA DIMENSIÓN PRAGMÁTICA

Todo trabajo que ponga atención en el significado de la obra literaria no debe pasar por alto las aportaciones de la pragmática. La semántica, en su concepción más estricta, ha devenido en una apertura de posibilidades interpretativas gracias a las aportaciones de la filosofía del lenguaje. Hablar es comunicar (Searle 1997: 6). El signo lingüístico no es rígido y no debe figurar aislado, sino que debemos entenderlo como parte de un complejo proceso de comunicación, adelantado por el esquema clásico de Jakobson⁷⁶. La teoría de los actos del lenguaje de Austin cambia los paradigmas de la hermenéutica del significado: un enunciado se compone de lo puramente lingüístico, del acto de emisión y de los efectos producidos durante esa emisión. Locución, ilocución y perlocución son la verdadera trinidad del lenguaje y de la obra dramática.

Este enfoque, que consideramos indispensable, resulta complejo de analizar dadas las limitaciones de este trabajo, que no puede extenderse a un estudio profundo de la obra y de la relación que los lectores y *espectadores mentales* han mantenido con ella desde 1820. Entendemos la pragmática, en su orientación semiótica, como la relación del signo con su intérprete. Esta relación puede basarse en una fidelidad exacta, en una homología plena, en la pura denotación, o puede incurrir en comportamientos connotativos, poéticos. Esta segunda forma de proceder es la que resulta más interesante para el estudio semiótico: cómo se comporta el poema de Shelley frente a sus intérpretes. En este sentido, y dado que no podemos conocer las impresiones individuales de cada uno de los lectores, planteamos el presupuesto de que el poeta selecciona unos materiales para cifrar y comunicar sus mensajes. Estamos ante una obra literaria que en sus más de dos mil seiscientos versos combina literalidad y no literalidad. Dado el enorme volumen mitológico y fabuloso, la estrategia más específica

76

https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/funcioneslenguaje.htm

del texto es la de encubrir, ocultar y mezclar los mensajes, recurrir al simbolismo, a la metáfora, al lenguaje artístico más sofisticado y alegórico para crear un mundo polifónico y polisémico.

A partir del esquema comunicativo establecido, los dos polos principales en los que se segmenta la dimensión pragmática, el de la emisión y el de la recepción, presentan marcas muy particulares: la primera, que el autor y emisor de la obra, creador del producto artístico, Percy Bysshe Shelley, es un emisor difunto al que recuperamos doscientos años después. Este intervalo no ha incidido en la obra de manera alguna, como ha podido pasar, por ejemplo, con las obras de Shakespeare (no solo por las constantes reediciones, sino por los montajes y adaptaciones tanto escénicas como literarias que han ido contaminando el sentido más estricto del arquetipo e instalando los argumentos en el imaginario popular). El texto literario y el enunciado dramático son, dado el carácter virtual del segundo, idénticos. La segunda consideración también guarda relación con el tiempo transcurrido: hoy en día, los contenidos de *Prometheus Unbound* siguen estando intactos para su emisión. La comunicación del producto artístico se conserva, está latente: un hombre se debate entre la idea del bien y del mal, el mismo hombre que puede poner fin al castigo que sufre cuando lo desee. Sin embargo, el dilema está en que para terminar su sufrimiento debe traicionar sus principios morales. La vigencia del argumento queda fuera de toda duda.

9. ANÁLISIS DEL EVANGELIO EN EL POEMA

La elección del título de este apartado supone un riesgo, no tanto porque el Evangelio no esté localizable en el poema, que lo está, sino por limitar a los libros del Nuevo Testamento la impronta de la espesura cristiana en el texto. Esta huella se deja ver en numerosos aspectos, como los pertenecientes a la ética cristiana y aquellos que guardan relación con los modos de vivir de Occidente, todos los aspectos que implican una íntima relación con *lo humano* y *lo humanitario*. Y no solo por ello: lo sagrado fluye en los dos mil seiscientos versos de la composición. Shelley opera como un verbalizador de lo religioso, de *una religiosidad interior propia del hombre*, como un profeta que transmite un profundo sentido de la santidad individual.

Las analogías entre el relato evangélico y el poema épico afectan a una variedad de temas que ya hemos visto –la redención, el martirio, el sufrimiento, la omnipotencia, la verdad, el amor al prójimo, etc.–, pero esta relación entre ambos discursos se hace muy patente en el primer acto, con la inclusión de Jesucristo como referente histórico y

real. Durante el castigo de las Furias al Titán, estas le reprochan haberles dado a los hombres el conocimiento, y le hacen saber las consecuencias de este obsequio:

*One came forth of gentle worth / smiling on the sanguine Earth / his words outlived
him, like swift poison / whitering up truth, peace, and pity.*

Jesucristo comparece como símbolo de lo que ha significado para la humanidad la posesión del fuego. Como vimos en la primera parte de este trabajo, hay una correspondencia entre la verdad del fuego, el conocimiento, y la verdad revelada, el Verbo que Jesús dio a los gentiles para alcanzar la Eternidad. La Furia utiliza al redentor para concienciar a Prometeo del grado de sufrimiento humano, pero sobre todo lo hace para que sepa que otro hombre también se atrevió a defender a los hombres y terminó exangüe en una cruz. La Furia emplea esta analogía para advertir al titán, pero sería necio no considerar que en esta lección también está presente el poeta para advertir a sus contemporáneos, el poeta profeta que acude a la poesía para officiar una liturgia.

En esta parte del poema, las Furias relatan los vicios y desgracias del hombre, descripción con la que torturan al titán. Al irse estas formas malignas, Pantea observa a Prometeo en estado de trance y tiene una visión profética, la de «*a woful sight: a youth / with patient looks nailed to a crucifix*». A partir de ahí se reconstruye la historia moderna del hombre, desde la Pasión de Cristo hasta el siglo XIX. Es una reconstrucción de los aspectos más lesivos e inmorales del ser humano, que como dice Pantea son «formas borrosas de muerte humana, horribles, producto de la mano del hombre». Shelley parece redimir a Cristo, exculparlo de esta visión negativa, como si hubiese hecho todo lo que estaba en su mano para evitarlo. El poeta enarbola una crítica eclesiástica, al expresar que el mundo ha violado las enseñanzas de ese hombre sabio.

Prometeo descubre que hay otro hombre que ha querido salvar a los hombres y se dirige a él, haciendo propio su sufrimiento:

*Remit the anguish of that lighted stare; / close those wan lips; let that thorn-wounded
brow / stream not with blood; it mingles with thy tears! / fix, fix those tortured orbs in
peace and death, / so thy sick throes shake not that crucifix, / so those pale fingers
play not with thy gore / oh, horrible!, thy name I will not speak / it hath become a
curse.*

Lejos de deponer su actitud, toma ese testigo y da continuidad a la salvación de los hombres, presentándose como su Mesías:

I would fain / be what it is my destiny to be, / the saviour and the strength of suffering man.

Más interesante resulta analizar la prédica final de Demogorgon, cuya estructura parece tomada del Evangelio. Dice el ejecutor de la caída de Jove:

Son la Sabiduría, la Virtud, la Nobleza, la Paciencia, los sellos de esa gran certidumbre que taponan la sima sobre la Destrucción.

En la *Segunda epístola de San Pedro*, leemos lo siguiente:

(...) Para que, por medio de ellas, seáis partícipes de la naturaleza divina, escapando de la corrupción que reina en el mundo por la ambición; poned todo empeño en añadir a vuestra fe la virtud, a la virtud el conocimiento, al conocimiento la templanza, a la templanza la paciencia, a la paciencia la piedad, a la piedad el cariño fraterno, y al cariño fraterno el amor.

Como vemos, ambas prédicas señalan sabiduría y conocimiento, virtud, nobleza y templanza, paciencia y amor. La sabiduría y el conocimiento pueden interpretarse como sinónimos, al igual que la nobleza y la templanza. Las lecciones del poeta profeta colindan mejor con las del primer padre de la Iglesia que, como quizá cabría colegir, con las virtudes cardinales de Platón (justicia, templanza, fortaleza y prudencia).

Además de esta presencia directa, transversal, hay más indicios de la influencia cristiana y evangélica en el poema, como el protagonismo que tiene el tema de la redención. El Dios bondadoso del cristianismo se convierte en el dios cruel del poema, castigador, pero sobre el que se extiende una cierta benevolencia: su desgracia es un peso para sí mismo. Cristo redimió a los hombres mediante su crucifixión programada, al igual que Prometeo lo hace mediante el encadenamiento y dolor programados, primero, y sobre todo con la caída de Júpiter y el alegato final de Demogorgon, que cierra la larga tirada estrófica con una especie de lectura sacerdotal, un pasaje sagrado y una forma de liturgia. Al caer el tirano de los cielos el hombre se reencuentra con su verdadera naturaleza y sentido.

10. CONCLUSIONES

Es probable que la ambición poética de Shelley quedase satisfecha con su titánico *Prometheus Unbound*. Continuator de una larga tradición de poetas, poetas épicos y libretistas –desde Homero a Milton, desde Dante y Boccaccio hasta Calderón, Byron y Keats–, esta obra debe ser equiparada a las grandes creaciones de estos autores. Quizá

no por su incidencia histórica, ni siquiera por la influencia en su tiempo, sino por sus más profundas intenciones, las de lograr un drama ideal, la excelencia lírica y dramática, el monumento creativo más grande jamás compuesto. Shelley escribe sin interponer límites, con una asombrosa voluntad de transformar el mundo, de crear una obra que perdure y explique al hombre y su universo. Un texto colosal que no debe afrontarse sin considerar la vasta influencia de aquellos autores que fueron señalando un camino para la poesía mayor, poetas de los que este Prometeo romántico es deudor. La complejidad de la pieza no solo es equiparable a la de sus predecesores, sino que plantea una nueva situación: Shelley va más lejos tanto en lo temático como en lo formal, eleva la exigencia para reinterpretar los simbolismos, la retórica, para reconstruir aquellos mensajes ocultos que motivaban una interpretación alegórica de los mitos, la sacralidad verbal que los dioses articulaban y ponían al alcance de unos pocos. Lo más pertinente es que estos mensajes no son para cualquiera: la lectura del poema propicia la sensación de que el poeta no estaba muy interesado en una exégesis sencilla y abierta, al contrario, se despliega como una exhibición de esfuerzos polisémicos y de acceso restringido, una cierta forma de interpretar de manera agorafóbica. Esta actitud, impugnable, resulta confusa.

La búsqueda de grandeza y posteridad no es un atributo exclusivo del poeta, pero no por ello deja de ser menos impugnable. En este sentido, su posición con respecto al lector nos genera incomodidad. Shelley se sitúa por encima del receptor y de la obra, se eleva como si levitase, adopta la postura propia de un profeta (*cf.* Bloom 2004: 43-64): escribe como si predicase, desde un púlpito o desde un escenario, una elevación física que además le proporciona una altura moral, la posesión del fuego, del conocimiento y de la verdad más intrincada y de arduo acceso. Es un ejercicio intelectual por la propiedad del fuego moral. Este sentido profético del poeta es correlativo al talante profético de Prometeo. Percibimos en su escritura idealista un esfuerzo por reivindicarse, un esfuerzo por perdurar y ser recordado. Shelley va en consonancia con los preceptos románticos de la libertad individual pero también con los de la rectitud. El enfoque es plenamente idealista, con una fuerte presencia de elementos simbólicos y abstracciones, de evocaciones, de ideas que no se materializan en eventos o personajes. Y, para finalizar esta predisposición, el cuarto acto viene a redundar en ese afán por una grandeza incluso mayor: un acto que añada más y más poesía a lo que ya ha sido descrito y poetizado.

Pese al sentido crítico inherente al texto, a los notables esfuerzos por incluir un subtexto de incidencia contemporánea, la larga resolución del poema nos induce a una interpretación poco benigna: desde la caída de Júpiter tienen lugar cuatro escenas y mil siete versos en los que se despide el viejo mundo, se anuncia el nuevo y se predica sobre él. Percibimos un exceso de sentimentalismo y grandilocuencia en este modo de resolver los materiales narrativos, en la articulación de la crítica severa contra el crecimiento imparabable del imperialismo. Una crítica que queda desacentuada.

Sin embargo, estas consideraciones no son óbice para afirmar que el Prometeo de Shelley es el resultado de una manera netamente artística de proceder: pese a las articulaciones ideológicas y políticas, su desarrollo es absolutamente artístico. Shelley era conocedor de que los materiales míticos sufrían notables variaciones en sus diferentes versiones dramáticas; en los concursos, los tragediógrafos defendían sus propuestas, su manera de revisar la tradición mítica. Que solo haya un Prometeo trágico se debe a problemas de conservación y transmisión, no de creación. Los griegos eran libres de tomar aquellas fuentes para su inventiva. En ese sentido, Shelley se comporta como un poeta clásico, negando la reconciliación entre el titán y el dios cronida, uno de los rasgos más idiosincrásicos de la tragedia esquílea. Según esta forma de proceder, Shelley diseña un Prometeo que comparte con el Satanás de Milton su carácter rebelde y obstinado, trágico, pero le añade un velo de inocencia que blanquea sus más profundos intereses.

El Prometeo que hemos descubierto y analizado en *Prometheus Unbound* tiene un nacimiento, Esquilo, y un crecimiento, Goethe. Shelley parece añadirse para darle más desarrollo y solidez. La estructura del poema es propia de Esquilo, de ahí parte el poeta, pero la naturaleza del titán es propia de Goethe. A aquel Prometeo que el *Sturm und Drang* le ponía un grito interior, Shelley lo lleva a cuestionarse lo que está haciendo, a un verdadero dilema personal. Al mito de Goethe añade una pregunta: ¿estoy obrando correctamente? Y una respuesta: el hombre tiene a la mano un hombre mejor, un mundo feliz, una utopía realmente alcanzable. La bondad está en la naturaleza humana, es nuestra obligación imponerla. Shelley contribuye a ello con una titánica tirada en la que pone al alcance de muy pocos su mensaje filantrópico: al igual que Prometeo nos trajo el fuego, Shelley nos trae el verbo, la palabra revelada. Lástima que para ello connotase la verdad en la que realmente creía. Lástima que la hiciese de tan duro acceso, que la ambición poética prevaleciese sobre sus honestas y bellas intenciones.

TERCERA PARTE

1. CONCLUSIONES

Hemos seguido el mito de Prometeo desde su fijación escrita hasta hoy. Sin embargo, el mito tiene un largo recorrido desde que surge y se desarrolla hasta que el hexámetro épico lo determina. La fijación literaria de un mito es en cierto modo el fin de ese mito y el comienzo de otro. Todos los Prometeo que hemos analizado proceden de Hesíodo y de Esquilo, y solo el Prometeo de Hesíodo y el de Esquilo proceden de aquella sociedad griega, arcaica e irrecuperable.

La mitología se muestra en su doble realidad: la extinta y la viviente. El seguimiento de otros mitos, como el de Arshiwald, recogidos por etnólogos a pie de campo, nos aporta otra visión de la realidad mítica, la de ser conscientes del complejo entramado mitológico de los pueblos que viven el presente en un estadio de búsqueda cosmogónica y antropogónica. El mito es una estructura confusa y densa que, tras un exhaustivo proceso de limpieza, puede quedar como un material apto y estimulante para la literatura. Esa limpieza, esa selección de elementos narrativos interesantes y el descarte de los menos aptos, tan atribuible a Hesíodo como a Esquilo, es la misma destrucción del mito.

El mito es lo más antiguo que existe. No hay cultura, por mínima que sea, que no proceda de un mito. El mito es lo más antiguo, lo más primitivo, el origen de todo. El mito que describe el origen es el mismo origen: toda cultura surge de la creación mítica, toda cultura se ha emancipado de su repertorio mítico. El mito es la consecuencia de la capacidad del hombre para pensar, y a la vez es el desencadenante de que ese mismo hombre siga pensando (negación de la negación: el mito incluye la semilla de su propia destrucción). Esta tesis la relacionamos directamente con esa característica esencialmente trágica, la de que el héroe está atrapado entre dos extremos que representan su caída y su esperanza. La desgracia de Edipo está en haber desobedecido a los dioses y su única esperanza está en esos mismos dioses. El deseo pecaminoso de Fedra está infundido por una divinidad, Afrodita, y la única salida para paliar su *hamartia* está en la muerte o en la reconciliación con los dioses. Del mismo modo, el mito es un producto de la capacidad de pensamiento del hombre, pero a su vez la desgracia del mito está en la libertad humana para pensar, que conducirá a su destrucción, a su desaparición, a la pérdida de vigencia, a quedar como un recuerdo y a regenerarse como un material literario.

No estamos trabajando con mitos. Goethe, Nietzsche, Byron o Shelley tampoco trabajaron con el mito de Prometeo, sino con la fijación literaria del mito, con su muerte. El mundo desarrollado culturalmente fusila y destruye la ignorancia y lo arcaico de aquellos pueblos: convierte su pensamiento, su lógica, su razón, en un entretenimiento, en un fenómeno de masas, en material poético para alegrar a la gente con viejas historias y leyendas. Se da una perversión de aquello que era sagrado. ¿Cuándo dejó de serlo? Las etapas del mito se han estudiado desde su formación hasta hoy: nosotros queremos cerrar este trabajo con una revisión inversa, desde hoy hacia atrás. De este modo, encontramos cuatro etapas: la primera, la actual, es aquella en la que el mito es un tótem artístico, un argumento literario que no se puede escindir de sus fuentes. La segunda nos conduce al tiempo en el que el mundo grecolatino se había disuelto, a un período en el que aquellas personas vivían el mito sin los avances científicos de hoy, con otras explicaciones cosmogónicas. La tercera etapa es la propiamente clásica, la grecolatina, cuando los poetas comenzaron a independizarse del pensamiento mítico y a crear un corpus poemático. En esta penúltima etapa, hay dos fases: aquella en la que ya no se cree en los mitos, y aquella en la que todavía eran verosímiles. Esto nos conduce al comienzo, cuando el mito era todo lo que había, cuando expresaba verdad e identidad.

Como epílogo, esta pequeña investigación ha generado preguntas y ciertas dudas aptas para la investigación académica. Hemos hallado materiales que, pensamos, podrían ser continuados mediante una tesis universitaria. Entre ellos, proponemos investigar por qué ciertos mitos han traspasado al umbral de lo mitológico y se han constituido como una fuerza escénica iterativa. Ulises, Medea, Edipo y Antígona han tenido un impacto en el mundo de las artes vivas muy superior al que ha tenido Prometeo. ¿Obedece a una tradición, a un valor dramático, a la influencia del cristianismo, al simple olvido? ¿Por qué el teatro no ha sentido más interés por esta figura, por reinterpretar su mito? Quizá se deba a la falta de acción, al hecho de que el titán esté encadenado a una roca. A diferencia de Medea o de Antígona, cuya esencia está en el movimiento, la acción de Prometeo radica en la pasividad de la roca. Pero es solo especulación. Conviene analizar estos mitos para descubrir por qué los creadores teatrales no han visto en Prometeo esa figura protagonista que sí han sabido ver los poetas.

2. BIBLIOGRAFÍA

2.1. FUENTES PRIMARIAS

- APOLODORO DE ATENAS (1985): *Biblioteca*. Traducción de RODRÍGUEZ DE SEPÚLVEDA, Margarita. Madrid: Editorial Gredos.
- APOLONIO DE RODAS (1996): *Argonáuticas*. Traducción de VALVERDE SÁNCHEZ, Mariano. Madrid: Editorial Gredos.
- BACON, Francis (1826): *The Works. Vol. X*. London: C. Baldwin.
- BOCCACCIO, Giovanni (1983): *Genealogía de los dioses paganos*. Edición de ÁLVAREZ, M.^a Consuelo e IGLESIAS, Rosa M.^a. Madrid: Editora Nacional.
- BYRON, Lord (2006): *Poemas escogidos*. Madrid: Visor Libros.
- CAMUS, Albert (1953): *El hombre rebelde*. Traducción de ECHÁVARRI, Luis. Buenos Aires: Editorial Losada.
- ERASMO DE ROTTERDAM, Desiderio (2004): *Elogio de la estupidez*. Edición de FANEGO PÉREZ, Tomás. Madrid: Editorial Akal.
- ESOPO (2013): *Fábulas de Esopo*. Traducción de SABATÉ FONT, Julia. Barcelona: Literatura Random House.
- ESQUILO (1986): *Tragedias*. Edición de FERNÁNDEZ GALIANO, Manuel. Madrid: Editorial Gredos.
- FLACO, Valerio (2011): *Argonáuticas*. Edición de RÍO TORRES-MURCIANO, Antonio. Madrid: Editorial Gredos.
- GIDE, André (1979): *Prometeo mal encadenado*. Traducción de SALINAS, Iván. México: Editorial Fontamara.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von (1827). *Prometeo*. Poema libre en: [https://es.wikisource.org/wiki/Prometeo_\(Goethe\)](https://es.wikisource.org/wiki/Prometeo_(Goethe))
- HESÍODO (1978): *Teogonía*. Traducción de PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio y MARTÍNEZ DÍEZ, Alfonso. Madrid: Editorial Gredos.
- (1978): *Trabajos y días*. Traducción de PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio y MARTÍNEZ DÍEZ, Alfonso. Madrid: Editorial Gredos.
- HIGINIO (2009): *Fábulas*. Edición de DEL HOYO, Javier. Madrid: Editorial Gredos.
- HOBBS, Thomas (2018): *Leviatán*. Madrid: Alianza Editorial.
- JUVENAL (1995): *Sátiras*. Edición de SEGURA RAMOS, Bartolomé. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- LUCIANO DE SAMÓSATA (1981): *Obras I, II, III y IV*. Traducción de ESPINOSA ALARCÓN, Andrés. Madrid: Editorial Gredos.
- NIETZSCHE, Friedrich (1993): *El Anticristo*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2004): *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nueva Biblia Española*. Edición y traducción de MATEOS, Juan, y ALONSO, Luis. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1975.
- OVIDIO: *Metamorfosis* (1994): Introducción de ENRÍQUEZ, José Antonio. Madrid: Colección Austral.
- : *Metamorfosis. Libros I-V* (2008): Introducción de FERNÁNDEZ CORTE, José Carlos y CANTÓ LLORCA, Josefa. Madrid: Editorial Gredos.
- PAUSANIAS (1994): *Descripción de Grecia*. Edición de HERRERO INGELMO, María Cruz. Madrid: Editorial Gredos.
- PLATÓN (1985): *Diálogos I*. Traducción de CALONGE RUIZ, Emilio, LLEDÓ ÍÑIGO, Emilio y GARCÍA GUAL, Carlos. Madrid: Editorial Gredos.
- PLUTARCO (2007): *Vidas paralelas VI*. Madrid: Editorial Gredos.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2001): *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*. Madrid: Editorial Tecnos.
- SÉNECA, Lucio Annio (1979): *Tragedias*. Edición de LUQUE MORENO, Jesús. Madrid: Editorial Gredos.
- DE SEVILLA, San Isidoro (2004): *Etimologías*. Edición de OROZ RETA, José. Madrid: Biblioteca Autores Cristianos.
- DE SICILIA, Diodoro (2001): *Biblioteca histórica*. Traducción de PARREU ALASÁ, Francisco. Madrid: Editorial Gredos.
- SHELLEY, Percy Bysshe (1820). *Prometheus Unbound*. Edición digital y abierta en <http://knarf.english.upenn.edu/PShelley/promtp.html>
- TERTULIANO DE CÁRTAGO (1927): *Apología contra los gentiles en defensa de los cristianos*. Madrid: Hernando.
- VIRGILIO (2000): *Bucólicas*. Edición de CRISTÓBAL Vicente. Madrid: Cátedra.
- VOLTAIRE (2007): *Diccionario filosófico*. Madrid: Editorial Akal.

2.2. FUENTES SECUNDARIAS

- ALLEN, John (1996): «La división de la comedia en cuadros». En torno al Teatro del Siglo de Oro. Instituto de Estudios Almerienses.
- BARTHES, Roland (1999): *Mitologías*. México DF: Siglo Veintiuno Editores.

- BENTLEY, Eric (1992): *La vida del drama*. México: Editorial Paidós.
- BLOOM, Harold (1971): *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. Ithaca: Cornell University Press.
- (2002): *Shakespeare: la invención de lo humano*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BORGHESI, Massimo (2014): «Cristo y Prometeo: tragicismo, titanismo, redención». *Revista de Filosofía Open Insight*. Núm. 7, págs. 9-31.
- BOWRA, Cecil Maurice (2007): *Introducción a la literatura griega*. Madrid: Editorial Gredos.
- BRAXTON, Emily Carol (1967): «Shelley's *Prometheus Unbound*: a critical análisis and interpretation». Master's Theses. University of Richmond.
- BRNCIC BECKER, Carolina (2004): «Prometeo of Nikos Kazantzakis. The existencialistic dimension of myth». *Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Byzantion Nea Hellás*; núm. 23, págs. 243-261.
- BUFFIÈRE, Félix (1956): *Les myths d'Homère et la pensée greque*. Paris: Société d'edition «Les belles lettres».
- CABALLERO LÓPEZ, José Antonio (2003): «Desde el mito a la historia». *Memoria, mito y realidad en la historia medieval*. Págs. 33-66. Nájera: XIII Semana de Estudios Medievales.
- CASADESÚS, Ricard (2016). «De la teodicea griega a la teodicea cristiana. Una breve aproximación comparativa». *Ars Brevis: anuario de la Càtedra Ramon Llull Blanquerna*. Núm. 22, págs. 63-76.
- CASTRO RODRÍGUEZ, Vicente (2016): «La recepción del mito clásico grecolatino en el teatro español de los SS. XX-XXI: una herramienta de análisis». Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- CHAPA, Juan (1986). «Principios hermenéuticos de un filósofo neoplatónico. Algunas consideraciones sobre la exégesis alegórica». VII Simposio Internacional de Teología. Universidad de Navarra. Págs. 145-157.
- CODOÑER MERINO, Carmen (coord. 1997). *Historia de la literatura latina*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CRIVELLARI, Danielle (2013): «A propósito de la segmentación de la comedia áurea: algunas observaciones sobre las fronteras entre lo métrico y lo espacial». *Frontiere: soglie e interazioni*. Universidad de Trento. Págs. 101-115.
- CUERVO PRADOS, Mónica (2016). «De Prometeo al Ciberprometeo». *Revista Nexus Comunicación*. Universidad de Sevilla. Págs. 198-223.

- DEBRAY, Régis (2000). *Introducción a la mediología*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- DEL BARRIO VEGA, María Luisa (1991). «Algunos problemas de la epistolografía griega. ¿Es posible una clasificación epistolar?». *Minerva: Revista de Filología Clásica*. Núm. 5, págs. 123-138.
- DOKO, Fatbardha y DOKO, Fardita (2016). «Ethical elements in PB Shelley's *Prometheus Unbound*». *Kolegji AAB: Internacional Conference of Linguistics, Literature and Culture*. Págs. 165-174.
- ELIADE, Mircea (1991): *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor.
- (1999): *Historia de las creencias e las ideas religiosas. De la Edad de Piedra a los Misterios de Eleusis*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- FRAGA, Fernando y MATAMORO, Blas (1995): *La ópera*. Editorial Acento.
- FRAZER, James George (1944): *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FUERTES-COMES, Andrés (2002). «Prometeo: de Hesíodo a Camus». Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. Cuadernos de Anuario Filosófico. Núm. 151, págs. 1-55.
- GADAMER, Hans-Georg (1997): *Mito y razón*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- GARCÍA ÁLVAREZ, César (2002): «Prometeo: una novela de Ramón Pérez de Ayala». Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. *Byzantion Nea Hellás*; núm. 21, págs. 173-194.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GARCÍA LÓPEZ, José (1992): «Tragedia griega y religión». Universidad de Murcia. *Minerva: Revista de Filología Clásica*. Núm. 6, págs. 37-60.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1979): *Prometeo: mito y tragedia*. Pamplona: Libros Hiperión, Ediciones Peralta.
- (1982): *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza Editorial.
- GARCÍA-HARO, Juan Manuel (2014): «Psicología de la culpa en la Antigua Grecia». *Revista internacional sobre subjetividad, política y arte*. Universidad de Oviedo. Vol.º 11, págs. 5-24.
- GINZO FERNÁNDEZ, Arsenio (1991): «Hegel y los griegos: el problema político». *Polis, Revista de ideas y formas políticas de Antigüedad Clásica*. Núm. 2, págs. 39-61.
- GONZÁLEZ ALCÁZAR, Felipe (2003): «Sistematización y utilidad pedagógica de los géneros literarios». *Castilla: Estudios de Literatura*. Núm. 28-29, págs. 111-131.

- GOMEZ GARCÍA, Pedro (1981): *La antropología estructural de Claude Lévi-Strauss*. Madrid: Editorial Tecnos.
- GRIMAL, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- HALL, Edith y MACINTOSH, Fiona (2005). *Greek tragedy and the British Theatre 1660-1914*. Oxford: University Press.
- HARRIS, Marvin (1982). *El materialismo cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- HERMENEGILDO, Alfredo y SERRANO DEZA, Ricardo (2010): «La segmentación teatral en los Siglos de Oro: unas palabras introductorias». *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*. Págs. 9-18. Anuario calderoniano.
- HINKELAMMERT, Franz (2005): «Prometeo, el discernimiento de los dioses y la ética del sujeto. Reflexiones sobre un mito fundante de la modernidad». *Utopía y praxis latinoamericana: revista internacional de filosofía iberoamericana y teoría social*. Vol.º 31, págs. 9-36.
- INGARDEN, Roman (1998): *La obra de arte literaria*. Universidad Iberoamericana. México: Taurus.
- JAEGER, Werner (1957): *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JIMÉNEZ BARRIÑAGA, David (1999): «Prometeo: estudio iconográfico». *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*. Tomo 12, págs. 181-202.
- JUNG, Sandro (2007): «Overcoming tyranny: love, truth and meaning in Shelley's *Prometheus unbound*». *Revista de Filología Inglesa*. Núm. 27, págs. 95-106.
- JUNG, C. G. y KERÉNYI, Karl (2004): *Introducción a la esencia de la mitología: el mito del niño divino y los misterios eleusinos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- KINDERMAN, William (1998): «Beethoven y la variación: el reto de Prometeo». *Quodlibet: revista de especialización musical*. Núm. 12, págs. 77-96.
- KERÉNYI, Karl (2010): *Imágenes primigenias de la religión griega: IV. Prometeo. Interpretación griega de la existencia humana*. México: Ediciones Sexto Piso.
- KIRK, Geoffrey Stephen (1970): *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Madrid: Ediciones Paidós.
- LESKY, Albin (1966): *La tragedia griega*. Madrid: Editorial Albor.
- (1989): *Historia de la literatura griega*. Madrid: Editorial Gredos.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2012): *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1987): *Antropología estructural*. Barcelona: Ediciones Paidós.

- LÓPEZ FÉREZ, J. A. Ed. (1988): *Historia de la literatura griega*. Madrid: Cátedra.
- LUCAS DE DIOS, José María (2008): *Esquilo. Fragmentos, testimonios*. Madrid: Editorial Gredos.
- LURI MEDRANO, Gregorio (1997): «Iconografía del mito de Prometeo». *Temas de Disseny*. Núm. 14, págs. 130-138.
- LLINARES, Joan B. (2005): «La sombra del *Prometeo encadenado*: el mito y la tragedia de Prometeo en Nietzsche y los comentarios de Blumenberg» en *Entre la creación y la recreación. La recepción del teatro grecolatino en la tradición occidental*. Bari, Levante Editori, págs., 277-307.
- MARINER BIGORRA, Sebastián (1964): «Sentido de la tragedia en Roma». *Revista de la Universidad de Madrid*. Núm. 13, págs. 463-492.
- MARTÍNEZ ASTORINO, Pablo Leandro (2001): «Prometeo y las versiones romanas de la creación del hombre». *Auster. Universidad Nacional de la Plata*. Núm. 6-7, págs. 53-67.
- MONRÓS GASPAR, Laura (2014): «Nueva mujer y nuevas Electras: aproximaciones a la mitología clásica en el teatro burlesco victoriano». *Odisea. Universidad de Valencia*. Núm. 11, págs. 223-236.
- MULHALLEN, Jacqueline (2010): *The Theatre of Shelley*. Cambridge: Open Book Publishers.
- MUÑOZ VARGAS, Antonio (2019): «El mito de Ixion y el burlesque victoriano». *Universidad Nacional de Educación a Distancia*. Vol. XXXV. Págs. 207-228.
- NIETO IBÁÑEZ, Jesús María (2017). «El recurso a los autores clásicos en la Patrística y el Humanismo: *El orador cristiano* de Mayáns». *Studia Philologica Valentina*. Vol. 19, núm. 16. Págs. 59-76. Universidad de León.
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco (2000): *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- OLEZA, Juan (2010): «A propósito de la estructura, la significación y la técnica de la Comedia Nueva». Núm. 4, págs. 99-137. *Revista sobre teatro áureo*.
- OTTO, Walter F. (2003): *Los dioses de Grecia*. Madrid: Ediciones Siruela.
- PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario de teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- PIULATS RIU, Octavi (2020): «Sobre el mito de Osiris. The Osiris myth». *Raphisa, Revista de Antropología y Filosofía de lo Sagrado. Universidad de Barcelona*. Núm. 7, págs. 59-78.

- PUECH, Henri Charles (1977): *Historia de las religiones*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- QUINTANA, Hugo (2009): «Reflexiones acerca del drama lírico y la lengua castellana como elemento musical». *Boletín de Lingüística*. Universidad Central de Venezuela. Vol.º XXI, núm. 31, págs. 129-143.
- REALE, Giovanni (2001): *Platón. En busca de la sabiduría secreta*. Barcelona: Herder Editorial.
- REINACH, Salomon (1909): *Orpheus: a general history of religions*. London: Williams Heinemann.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1962): *El héroe trágico y el filósofo platónico*. Fundación Pastor de Estudios Clásicos. Vol. 6. Madrid: Taurus.
- ROJO, Guillermo (2021): *Introducción a la lingüística de corpus en español*. Oxon: Routledge.
- RUANO DE LA HAZA, José María y ALLEN, John (1988). *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia.
- SALAS DELGADO, Francisco (1991): «Tragedia clásica y preceptiva romántica: a propósito de las *noticias históricas del drama griego* de Graciliano Afonso». *Fortunatae*, Revista Canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas. Universidad de la Laguna. Núm. 1, págs. 209-219.
- SEARLE, John R. (1977). «¿Qué es un acto de habla?». Págs. 1-17. Valencia: Revista Teorema.
- SEZNEC, Jean (1983): *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Taurus.
- SHELLEY, Percy Bysshe (1978). *Adonáis y otros poemas*. Madrid: Editora Nacional.
- (1994). *No despertéis a la serpiente*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- (2000). *Los Cenci*. Madrid: Ediciones Áqaba.
- TORDERA SAÉZ, Antonio (1980): «Teoría y técnica de análisis teatral», en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, JENARO TALENS *et al.*, pp. 157-199. Madrid: Ediciones Cátedra.
- VERNANT, Jean-Pierre (2003): *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Madrid: Ediciones Siglo XXI.
- WITT, Reginald Eldred (1997): *Isis in the Graeco-Roman World*. New York: John Hopkins Paperbacks edition.
- YNDURÁIN, Domingo (1994): *Humanismo y Renacimiento en España*. Madrid: Cátedra.