

«PORQUE UN HOMBRE VENDRÁ QUE AMARÁ AL HOMBRE». *PROMETEO*, DE GLORIA FUERTES

«PORQUE UN HOMBRE VENDRÁ
QUE AMARÁ AL HOMBRE». GLORIA
FUERTES'S *PROMETEO*

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ

Universidad de Valladolid

RESUMEN: El artículo estudia la obra teatral *Prometeo*, uno de los textos menos conocidos de la autora. En primer lugar, se plantean los problemas contextuales que rodean al drama (falta de datos sobre su escritura, representación, etc.). A continuación, se destaca lo excepcional de una obra de tradición clásica grecolatina en la producción de Fuertes, se consideran las relaciones del texto con versiones anteriores de la historia de Prometeo y los elementos temáticos que conectan este *Prometeo* con los intereses y los temas constantes en la escritura de su autora.

PALABRAS CLAVE: Prometeo; teatro de Gloria Fuertes; tradición clásica; mitología griega en la literatura española contemporánea.

ABSTRACT: This paper deals with the study of the play *Prometeo*, one of Gloria Fuertes's less known texts. In the first place, we focus on the contextual problems surrounding the play (lack of data on its writing, representation, etc.). Then, we consider the exceptionality of a mythology-based work within the production of Gloria Fuertes. Furthermore, we compare the text with previous versions of Prometheus story. Finally, we mention those topics included in the work that connect this «Prometheus» with interests and themes in the writing of Gloria Fuertes.

KEY-WORDS: Prometheus; Gloria Fuertes's theater; Classical heritage; Greek mythology in Contemporary Spanish Literature.

Es un hecho que en las dos últimas décadas la atención de la crítica hacia la producción poética de Gloria Fuertes se ha incrementado notablemente, compensando los tiempos en que se le escamoteó el debido reconocimiento o se la relegó a ser autora de poemas infantiles. Esta puesta al día de los estudios literarios respecto de la autora —iniciada en el hispanismo de Estados Unidos— ha llegado mucho menos a su producción teatral. Dentro de los estudios dedicados a la poeta, son pocos los que atienden a su obra dramática, lo que no es tampoco extraño, habida cuenta de que es la lírica lo más sobresaliente de Fuertes. Sin embargo, creo que la lectura de su teatro —y en especial de la obra *Prometeo*, de la que ahora me ocuparé— deja claro que la escritura dramática fue en ella un cauce más de la expresión poética, y que una visión completa de esta última no puede pasar por alto aquellos escritos presentados bajo la forma de piezas teatrales.

Prometeo no ha sido aún objeto de ningún trabajo crítico, hasta el punto de que son muchos los datos que desconocemos acerca de la pieza y su contexto. No es posible, me temo, resolver aquí todas las incógnitas que el drama plantea, pero sí señalar qué sabemos y qué no acerca de un texto interesante por varias razones: en primer lugar, por su calidad literaria (si no es una de las obras más sobresalientes de Fuertes, sí es, sin duda, digna de ser tenida en cuenta); en segundo lugar, por sus relaciones con versiones previas del mito helénico; en tercer lugar, por su correspondencia con la obra lírica de la autora; finalmente, por las circunstancias de su escritura, estreno y falta de difusión.

1. PROBLEMAS CONTEXTUALES: LOS DATOS SOBRE LA OBRA

La única edición que existe del *Prometeo* de Gloria Fuertes es la del volumen *El caserón de la loca y otras obras de teatro*, publicado póstumamente por Ediciones Torremozas en noviembre de 2010. Acoge dicho título cuatro obras: *Vuelva mañana* (subtitulada «comedia musical»), *El caserón de la loca, Nombre: Antonio Martín Cruz* (subtitulada «Teatro en dos actos») y *Prometeo*. La edición no lleva estudio introductorio, prólogo ni ningún tipo de anotación. Únicamente en la portada interior del *Prometeo* se indica: «Premio Valle Inclán. 1952». Este mismo dato aparecía ya en la bibliografía incluida en el

volumen *Obras incompletas*, que la propia Gloria Fuertes preparó para la colección «Letras Hispánicas» de Cátedra en 1978. No sabemos si fue ella quien elaboró la «Bibliografía», pero sí podemos presumir que suministró o controló las referencias que se incluyen. El dato de la fecha de estreno y el premio se viene repitiendo en estudios dedicados a la autora, como la edición de González Rodas o el libro de Jorge de Cascante (2017: 21 y 425). Los sitios web dedicados a la autora (tales como www.gloriafuertes.org o su entrada en Wikipedia) consignan la misma información.

El edificio del Instituto de Cultura Hispánica, sito en la avenida de los Reyes Católicos, en la Ciudad Universitaria, contaba en efecto con un Salón de actos que una Memoria de Actividades del año 1953 describe así: «se trata de un amplio *auditorium* que, sin embargo, se queda a menudo pequeño para las muchas gentes que asisten a las conferencias, conciertos, recitales de poesía, música y danza y otras manifestaciones culturales que en él se suceden a un ritmo intenso, pues, prácticamente, ningún día del curso escolar ha quedado sin alguno de estos actos» (ICH, 1953: 14-15). Se citan, como actividades celebradas en dicho salón, las conferencias de la Cátedra Ramiro de Maeztu y su «Aula poética», así como el ciclo de conferencias «Panorama Cultural Español». Y se añade: «En el curso que se inicia un teatro de cámara hispanoamericano celebrará aquí igualmente sus sesiones» (ibíd.: 15). Pero en las Memorias de Actividades del ICH no aparece ninguna mención del Premio Valle Inclán de teatro¹. El premio teatral concedido por dicha institución se inició en 1960 y llevaba por nombre «Premio de Teatro Tirso de Molina». No hemos encontrado, pues, noticia de la representación en el Teatro del Instituto de Cultura Hispánica.

En el Centro de Documentación Teatral tampoco aparece registrado el estreno de la obra. Entre los quince estrenos asociados a Fuertes no se menciona *Prometeo*. Esta falta de noticias en el Centro de Documentación Teatral podría hacer pensar que la obra hubiese sufrido algún tipo de censura. Sin embargo, consultados los inventarios IDD(s) (03)046.000 (censura de representaciones teatrales) y (03)059.000 (censura editorial), tampoco hemos localizado ninguna

1 Agradezco a Estíbaliz Hernández Marquínez, y en su persona a todo el Servicio de Información Bibliográfica de la Biblioteca de la AECID, su generosa ayuda en la búsqueda de referencias que aclarasen la relación entre Gloria Fuertes, el Premio Valle Inclán y el Instituto de Cultura Hispánica.

referencia a este *Prometeo*, aunque es posible que se trate de un expediente aún sin clasificar².

Por otra parte, conviene indagar algo más acerca del galardón, que nada tiene que ver con el homónimo «Premio Valle Inclán» que desde 2007 concede *El Cultural* de *El Mundo* y patrocina la Fundación Coca-Cola. Las referencias que se encuentran a él en los manuales y estudios de teatro de la posguerra española lo vinculan al grupo Dido, Pequeño Teatro, y mencionan como obras premiadas *Un hombre duerme*, de Ricardo Rodríguez Buded, en 1960, y *La camisa*, de Lauro Olmo, en 1961. Durante los primeros sesenta, el diario *ABC* se hace eco de las convocatorias y fallos del premio. En esas fechas, el Premio Valle Inclán consistía en la representación de la obra ganadora en un teatro de cámara en sesión única, y la representación la llevaba a cabo Dido, Pequeño Teatro, el grupo dirigido por Josefina Sánchez Pedreño. Posiblemente el propio grupo intervenía en el fallo del premio. Pero el *Prometeo* de Gloria Fuertes, de 1952, es anterior a la creación de Dido, Pequeño Teatro, datable en 1954, y en esas fechas no hemos encontrado ninguna noticia relativa al galardón. Jurado Morales afirma que el grupo iniciaría su andadura el 18 de marzo de 1954 con el estreno de la obra *Presagio*, de Luis Delgado Benavente, en el Instituto Internacional de Boston en Madrid (Jurado Morales, 2012: 354)³. Confirma la fecha la Base de Datos de estrenos teatrales del Centro de Documentación Teatral, que no da noticia de la obra *Presagio*, pero sí del estreno de *La lección*, de Ionesco, el 8 de junio de 1954, en el Teatro Salón de la Asociación de Diplomados del Instituto Internacional de Madrid (<http://teatro.es/estrenos-teatro/la-leccion-53872>). Es sumamente interesante que se vinculen los inicios de Dido, Pequeño Teatro al Instituto Internacional, institución a la que Fuertes estuvo ligada como bibliotecaria y profesora, y que dirigía Phyllis Turnbull.

Son pocas, pues, las noticias sobre esta obra, y en última instancia la fuente es la autora. Como ya ha señalado Vila-Belda, esta juega a menudo con sus datos biográficos, «dando a sus datos personales un

- 2 Reyes Vila-Belda, quien ha estudiado las conflictivas relaciones de Fuertes con la censura ante la publicación de sus primeros poemarios —por ejemplo, comenta las tachaduras, supresiones, etc., realizadas por el censor sobre *Aconsejo beber hilo*—, recuerda que justamente los años que van de 1951 a 1962, cuando Gabriel Arias-Salgado estuvo al frente del Ministerio de Información y Turismo, fueron el período más duro de la censura (Vila-Belda, 2017: 32).
- 3 También Bloin da como fecha de inicio 1954 (Bloin, s. a.: 126).

carácter performativo que cambia constantemente. Con frecuencia, tanto en su obra como en la vida real, borra la frontera entre el personaje histórico y su creación literaria, de marcado carácter biográfico» (2017: 52). Lo importante ahora es precisamente señalar que ese juego de equívocos no se limita a sus versos, sino que a veces se extiende más allá de ellos, a sus declaraciones (Cascante, 2017: 11; Vila-Belda, 2017: 11). Así, por ejemplo, en ellas no siempre da como año de nacimiento 1917, o altera el número de hermanos que tuvo (Vila-Belda, 2017: 53). Es posible, pues, que hasta obtener nuevos datos, debamos mantener una cierta cautela respecto de la referencia bibliográfica que ella misma da de su obra *Prometeo*. Me inclino por pensar que *Prometeo* se representó una única vez para un público reducido, sin que exista seguridad acerca del lugar del estreno. Desde 1951 Fuertes forma parte del grupo poético femenino «Versos con Faldas», con cuyas integrantes realiza lecturas y recitales⁴. Además, como puede comprobarse consultando los materiales anexos del estudio de Vila-Belda, Fuertes participa en numerosos recitales y actos poéticos en esas mismas fechas, organizados por algunos de los muchos grupos poéticos que habían surgido en la capital: Jardín de la Amistad, Versos a Medianoche, Asociación Amigos de Bécquer, Grupo Literario Tartessos, etc. (ibíd.: 268-273). Quizá haya que asociar la representación de *Prometeo* a una de estas veladas literarias, o bien al Instituto Internacional de Madrid —al que están ligados los inicios de Dido, Pequeño Teatro, grupo al que a su vez se vincula el Premio Valle Inclán—. Sin embargo, Fuertes no se unió a dicha institución hasta 1955 (fecha en que comienza a estudiar Inglés y Biblioteconomía), lo que nos obligaría a retrasar el año de escritura y representación de la obra. Son precisas, por tanto, investigaciones que nos lleven más lejos en este sentido.

Ahora bien, con independencia de estos problemas contextuales sobre la datación, estreno y recepción (premio) de la obra, el texto de *Prometeo* merece un análisis que lo relacione con otras versiones literarias del mito y con las constantes poéticas de su autora.

4 Las integrantes se reúnen a leer sus poemas y organizan recitales, primero en cafés, más tarde en un local de la carrera de San Jerónimo, y desde finales de 1952 en el local de la Agrupación Artístico-Literaria del Teatro Gallego, a causa de una orden de la Dirección General de Seguridad por la que quedaban prohibidas las reuniones con fines culturales en cafés (Cascante, 2017: 165-166; Vila-Belda, 2017: 180).

2. UN ESLABÓN MÁS EN LA CADENA DE PROMETEOS

El mito de Prometeo, como sabemos, tiene su origen en la Antigua Grecia. Las distintas versiones literarias nos han transmitido aspectos diversos de la figura del titán, lo que hace pensar en una conjunción de tradiciones de distintas procedencias y en un progresivo añadido de innovaciones al mito⁵. Los episodios de la vida del titán y de sus relaciones con los dioses y los hombres que podemos encontrar en las principales fuentes son cuatro:

1. Prometeo engaña en Mecona a los dioses olímpicos al ofrecerles elegir qué parte de los despojos de los sacrificios preferían recibir. Zeus elige la parte más vistosa del sacrificio, que no eran sino los huesos cubiertos por la grasa, y quedan así para los hombres la carne y las vísceras —menos abultadas pero más suculentas— escondidas dentro del estómago de la víctima. Como venganza, Zeus niega a los hombres el fuego.
2. Prometeo roba este y se lo entrega a los humanos, siendo por ello condenado a una eternidad de sufrimiento: Zeus manda a Hefesto que le clave y encadene a las rocas de un promontorio del Cáucaso, donde cada noche (o cada tres noches, dependiendo de las versiones) un águila (en otras versiones, un buitre) devora su hígado, que vuelve a regenerarse después para servir nuevamente de tormento. La voluntad de Prometeo no se doblega con el castigo, y el titán se mantiene firme ante Zeus, esgrimiendo además su única baza: sabe qué descendiente del padre de los dioses llegará a amenazar y quizá terminar con su poder. Únicamente Hércules, pasadas numerosas generaciones, pondrá fin al sufrimiento de Prometeo y lo liberará.
3. Para castigar a los hombres por los bienes que han obtenido de Prometeo, los dioses idean a Pandora y se la envían a Epimeteo, el hermano poco perspicaz del titán. A pesar de que Prometeo le ha advertido que no acepte regalos de los dioses, Epimeteo no es capaz de resistir a los encantos con

5 Acerca del mito de Prometeo contamos con una extensa bibliografía, de la cual merece la pena destacar las siguientes referencias: los estudios clásicos de Kerényi (1941), Séchan (1951) o Duchemin (1974), el ensayo de García Gual (remito a la última versión, de 2009), el de Luri Medrano (2001) y el de García Pérez (2006).

que los olímpicos habían adornado a Pandora y la toma por esposa. Pandora abre la vasija de dones que los dioses le han entregado y libera así por el mundo los males, dejando únicamente en el fondo la esperanza.

4. En algunas versiones (Filodemo, Pausanias, Apolodoro, Ovidio, Juvenal), es el propio Prometeo quien crea a los hombres a partir del barro (Bianchi, 1976: 212; Vernant, 1979: 77 y ss.; Medrano Luri, 2001: 42).

En las fuentes antiguas estos cuatro motivos no aparecen hilvanados en una única versión, sino que cada autor los seleccionará, recreará y matizará en función de sus intereses. Las fuentes literarias griegas que mayor huella han dejado en autores posteriores son fundamentalmente Hesíodo, en la *Teogonía* y en *Los trabajos y los días*; Esquilo, en su *Prometeo encadenado* (una tragedia muy particular, cuya inclusión en una trilogía se discute y cuya autoría tampoco está completamente fuera de duda); y Platón, en el diálogo *Protágoras*⁶. A ellos podrían añadirse multitud de versiones y menciones en otros autores (Aristófanes, Luciano, Pausanias, Apolodoro, varios mitógrafos y fabulistas...) que ofrecen distintos matices del mito, pero que, a diferencia de las obras anteriormente citadas, no son modelos prioritarios. Como más adelante veremos, Fuertes se basa en la tragedia de Esquilo, pero con notable libertad.

No es este lugar para abordar el largo periplo de Prometeo por la cultura y la literatura europeas hasta el siglo xx —algo que ya ha sido abordado con acierto desde distintas perspectivas (véase nota 5)—. Mencionar interpretaciones como las de Luciano de Samosata, Giordano Bruno, Calderón de la Barca, Goethe, Mary Shelley, Percy B. Shelley o André Gide, sin olvidar el *Frankenstein* cinematográfico de James Whale (1971), es imprescindible pero también parcial. Como ha señalado Eloy Navarro (1994), el mito de Prometeo adquiere su máxima preeminencia en los siglos xix y xx. La razón es fácil de adivinar: el mito resultaba idóneo para transmitir la conquista del conocimiento, el desarrollo, la técnica y la industria, interpretadas como una rebeldía frente a la ignorancia y como un desafío a Dios. También para plasmar la entrega del poeta a sus semejantes, a quienes ilumina entregándoles la antorcha de

6 Carlos García Gual, en un estudio ya clásico y varias veces reeditado (2009), ofrece una síntesis clara de las variantes del mito en las versiones citadas.

la poesía, aunque por ello sea castigado con la incomprensión, la soledad, la marginación o la locura.

Como podemos ver incluso a partir de estas mínimas notas sobre el mito, Prometeo, pese a ser un dios, se ha convertido en un símbolo del ser humano en su deseo de saber, de rebelarse contra los límites de su conciencia aun a sabiendas de que será derrotado y terriblemente castigado —en este sentido, el mito comparte rasgos con el de Adán (Bianchi, 1976) y con el del Ángel caído (Medrano Luri, 2001: 14)—. Pero son también rasgos notables del titán la filantropía y la capacidad de sacrificio, que llevaron ya a Tertuliano (ca. 155 - ca. 220) a llamar a Cristo «verus Prometheus». Incluso, puede encarnar las aspiraciones de la lucha obrera y al intelectual que asume la lucha por aquellos que no pertenecen a su clase pero a los que en cierta forma desea redimir de su postración: un joven Karl Marx, en 1941, escribe como colofón del prefacio a su tesis: «Prometeo es el santo y mártir más sublime del calendario filosófico»⁷.

En España, los intelectuales del 98 interpretarán el mito desde una perspectiva nietzscheana. Unamuno será quien mayor interés demuestre por Prometeo y quien lo aborde con más profundidad. Nos interesa especialmente detenernos en él por eso, y también porque, aunque *a priori* pueda resultar sorprendente, las poéticas de Unamuno y Gloria Fuertes se encuentran próximas en más de un punto: no en vano, el vasco es reivindicado por Gloria Fuertes como «padre de la poesía del siglo xx» en el «Prólogo» a *Obras incompletas* (1978: 28). Uno y otra coinciden en preferir los «cantos esculpidos» a los musicales. No quieren una poesía hermosa por sus ropajes sino por lo que dice, y no dudan en recurrir al ripio o los cortes abruptos de ritmo para sacar al lector del hechizo musical de la rima y la cadencia. Hasta tal punto llega la admiración de Fuertes por Unamuno, que en «Mi poeta» (ibíd.: 220) declara sin ambages: «Mi poeta es Unamuno», aunque en el diálogo que establece con él exponga una concepción de Dios que se aparta de la tortuosa senda unamuniana.

7 El propio Marx llega a encarnar al nuevo redentor que entrega a los humanos oprimidos (el proletariado) el fuego (de la revolución). Así, por ejemplo, Günther Radczun publica una monografía sobre el filósofo alemán para la que elige el título *El Prometeo de Tréveris* (La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1974).

Pues bien, Unamuno trata el tema del titán filántropo en varias composiciones. En el soneto «¿Por qué me has abandonado?», del *Rosario de sonetos líricos* (1987: 330), y en *El Cristo de Velázquez* (ibíd.: 391) lo aborda incidiendo sobre la identificación entre Prometeo y Cristo. La filiación romántica —el poeta como titán rebelde que no se resigna a la ignorancia aunque ello le aboque al fracaso y al dolor— aparece en «*Non serviam*» (ibíd.: 337). Pero la composición fundamental de las dedicadas a Prometeo es «A mi buitre», del *Rosario de sonetos líricos* (ibíd.: 311)⁸. Es un extenso parlamento que Prometeo dirige al buitre (pues buitre es, y no águila⁹) mientras este le devora. Prometeo es el Hombre, y el buitre encarna al Pensamiento, a la conciencia. Una vez más, Prometeo no es ya un dios benefactor de los humanos, sino paradigma él mismo del ser humano en tanto que ser que alcanza la existencia plena, paradójicamente, mediante la conciencia de su finitud, y el castigado con un dolor incesante por ello. Dolor y conocimiento conducen, primero, a la autocompasión, y luego al amor por los semejantes que sufren como uno mismo (cfr. Canto Nieto, 2006: 289). También aquí, en el preponderante papel de la *com-pasión* como fundamento necesario para la convivencia humana, la poética unamuniana y la de Fuertes están más próximas de lo que hubiésemos creído en un principio.

Para la nueva generación que se fragua en torno al año 14, Prometeo encarnará al «intelectual que se esfuerza en la difusión del conocimiento liberador, sea este científico, social o moral» (Navarro, 1994: 54). Representan esta nueva visión de Prometeo Gómez de la Serna, Pérez de Ayala y Eugenio D’Ors, quienes «utilizan el mito dentro de una tendencia general de la generación de 1914 a la reformulación de las características y funciones específicas del intelectual como respuesta al fracaso de la generación del 98» (ibíd.: 54)¹⁰. Pese a que buena parte de su poesía sea, de hecho, poesía social, considero que el titán de Fuertes no se identifica tanto con este Prometeo portador del fuego, emblema del intelectual comprometido, cuanto

8 Ya en un apunte de 1905 Unamuno se había planteado realizar una versión teatral del mito (cfr. Canto Nieto, 2006: 286). Además, hay alusiones puntuales al mito del titán filántropo en *Rosario de sonetos líricos* (1911) y *El Cristo de Velázquez* (1920) (ibíd.: 287).

9 Las razones por las que Unamuno se aparta de Hesíodo y Esquilo y prefiere el buitre en lugar del águila han sido estudiadas por Canto Nieto (ibíd.: 301 y ss.).

10 Al sentido social e intelectual del Prometeo de D’Ors puede añadirse una interpretación biográfica, expuesta por Carramiñana (1969).

con el unamuniano Prometeo mártir por su conciencia, que representa al poeta, pero también a todos los hombres.

En las siguientes generaciones poéticas, otro autor vuelve sobre el mito antes que Fuertes: se trata de León Felipe, quien en *Ganarás la luz* (1943) identifica al yo poético con el titán, fundido de nuevo con elementos mesiánicos. Representa tanto la rebeldía artística como el compromiso humano, ético y político del poeta (Asís Garrote, 1987: 40; Nieto Nuño, 1994: 165). No olvidemos la importancia que León Felipe tuvo para los poetas sociales —estética a la que se vincula, con todas sus particularidades, Gloria Fuertes—. En la programática (y polémica) *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, donde se incluyó a la poeta, León Felipe tiene «una posición privilegiada» como primer autor antologizado (Vila-Belda, 2017: 217). Tanto en la preferencia por un lenguaje eminentemente comunicativo, cercano a la oralidad y aparentemente despojado de ornato retórico, como en la importancia de la faceta performativa de la lectura pública (Nieto Nuño, 1994: 176-178), León Felipe y Gloria Fuertes mantienen puntos de contacto.

En fechas más próximas a la creación de Gloria Fuertes encontramos un *Prometeo* publicado en La Habana en 1949 por Mario Parajón y un *Prometeo: poema dramático* del uruguayo Carlos Sabat Ercasty, de 1952.

3. LA EXPRESIÓN POÉTICA DE GLORIA FUERTES EN *PROMETEO*

La singularidad de *Prometeo* en la obra de Fuertes destaca si consideramos las otras tres piezas teatrales del volumen de Torremozas. *Vuelva mañana*, como reza su subtítulo, es una «comedia musical» humorística y frívola, aunque mordaz en el tratamiento de las desigualdades sociales. En muchas de sus líneas es manifiesta la huella del humor absurdo de Jardiel Poncela o de Mihura, y en los monólogos insertos (bastante independientes del desarrollo de la obra) sorprende la semejanza con el humor de Miguel Gila, amigo de juventud de Gloria Fuertes (sería interesante estudiar las posibles influencias cruzadas entre ambos). La más extensa de las obras incluidas es *El caserón de la loca*, en apariencia un drama amoroso y familiar sobre una joven trastornada (significativamente llamada Esperanza) y sus

hermanas. En realidad, la anécdota sentimental sirve para desarrollar el tema de la locura de la poeta, rodeada de cuerdos que carecen de su sensibilidad o su perspicacia. *Nombre: Antonio Martín Cruz* es una obra breve de contenido social que presenta una fuerte intertextualidad con el poema «Ficha ingreso Hospital General», de *Todo asusta* (cfr. comentario al poema en Vila-Belda, 2017: 160-161). El desarrollo dramático de la obra es secundario, se trata más bien de una sucesión de poemas, muchos de ellos aparecidos en otros libros de la autora, mínimamente hilvanados.

Por el contrario, *Prometeo* es un drama en el que el tema mitológico se aborda desde una perspectiva existencial, con suma libertad respecto a sus modelos precedentes (Esquilo sobre todo), pero con gravedad trágica.

Si ampliamos nuestro marco de referencia al conjunto total de la obra de Fuertes, comprobaremos que la elección de un motivo de la mitología grecolatina es algo absolutamente excepcional en ella. La búsqueda deliberada de una estética de lo cotidiano, sencillo, vulgar casi, y la cultivada apariencia de descuido formal e indocumentación cultural¹¹ que la caracterizan parecen no casar bien con la exhibición de referencias clásicas: es digna de notar, como salvedad a esta omisión del legado grecolatino, «Escalando» (1978: 126-127), poema en el que, como Payeras ha señalado (2003: 91), la Muerte, que aparece personificada en una vecina que teje un chaleco de ganchillo sentada en una roca, es velada renovación de una Parca o Moira dueña de los hilos de cada destino humano: el disfraz, de puro cotidiano, bien pudo pasarles desapercibido a los lectores.

Además de una mención marginal del minotauro en «Endecha para flauta», solo dos de los poemas de Gloria Fuertes, entre los

11 Es cierto que Fuertes procedía de un entorno socioeconómico muy modesto y que en su niñez no tuvo una instrucción literaria; carecía de títulos universitarios, aunque fue profesora en las aulas de Bucknell, Bryn Mawr, Mary Baldwin College y el Instituto Internacional de Madrid. Adopta en sus poemas y sus declaraciones una actitud de desnudez retórica y adanismo cultural (¿preferiría ella que dijésemos *evismo*?). Así, por ejemplo, aseguraba: «Cuando empecé a escribir, de niña-adolescente, como no había leído nada, mi primera poesía no tenía influencias. Empecé a escribir como hablaba, así nació mi propio estilo, mi personal lenguaje. [...] Luego he leído y leo a otros poetas, pero no pienso que me hayan influido, pienso que sigo como entonces: huérfana e independiente» (en Cascante, 2017: 31-32). Sin embargo, esto no quiere decir que fuese una ignorante de la tradición literaria, como lo demuestran, por ejemplo, sus juegos intertextuales con Teresa de Jesús.

publicados, remiten abiertamente a un mito clásico. Lo sorprendente es que ambos están directamente relacionados con el que ahora nos interesa. «Prometeo» (2008: 57) se centra abierta y explícitamente en la historia del titán ladrón del fuego, desde su título, y a pesar del tono juguetón que tiene en apariencia, el poema introduce varios aspectos fundamentales del personaje, presentes también en la obra teatral:

Prometeo, Prometeo
no te metas a robar que está feo.

(Huele a butano que apesta)
muchacho esconde la testa
que vuelan los escorpiones
que interrumpen las lecciones
de la U
niversidad.

¡Prometeo, Prometeo
—aunque te leo
no te veo...!

(Huelo a conflicto que asusta)
¡Oh feudal guarda la fusta
que ya no se lleva eso
si quieres salir ileso
del fregado universal...!

Prometeo Prometeo
padre del deseo.

Como vemos, en el poema Fuertes aborda el mito del titán que roba el fuego a los dioses para mejorar la vida de los humanos de manera completamente diferente a como lo hace en la obra teatral. En este caso, el tratamiento es satírico y lúdico, y los elementos más distintivos de la historia aparecen rebajados: se alude al fuego en el verso «Huele a butano que apesta», y al hurto con un ripio deliberado que rebaja la carga trágica de la historia: «Prometeo, Prometeo / no te metas a robar que está feo». El final del poema es otro pareado que repite el primer verso, y aunque aparentemente resulta solo un juego intrascendente y lúdico («Prometeo Prometeo / padre del deseo») sí hay una reflexión sobre la esencia del mito,

pues la tradición literaria ha identificado a menudo el «fuego» con el deseo de conocimiento y la rebeldía contra las limitaciones del destino humano.

El otro poema de tema prometeico es «Matrimonios ilustres (*Epimetea y Clemente*)» (1978: 238-239), que comienza, curiosamente, con la misma reduplicación del vocativo con la que se iniciaba el poema anterior: «Epimetea, Epimetea». Este nombre alude a una versión femenina del hermano torpe de Prometeo. También los versos «desplégate condenada / replegada no eres nada» parecen referirse a la cortedad propia del personaje que la inspira. Sin embargo, más adelante esta figura femenina se funde con Prometeo: «ardiendo viene / Epimetea. / Ya me ilumina / con su gran tea. / ¡Qué gran ejemplo / Epimetea!».

Volviendo al drama que ahora nos ocupa, no solo el motivo mitológico, también la forma teatral a la que remite —la tragedia— es un modelo de prestigio que resulta extraño en la obra de Fuertes, donde abundan sin embargo referentes populares como la canción infantil, la receta de cocina (Vila-Belda, 2017: 142), el pregón o el anuncio publicitario. En cuando a la vertiente social a la que se vincula una parte importante de su poesía (Vila-Belda, 2017) y el registro autobiográfico —o más bien autoficcional—, asimismo característico de ella (Payeras, 2003: 115, 123; Vila-Belda, 2017: 52), brillan aquí por su ausencia. El humor, lo carnavalesco, el gracejo desenfadado (lúdico y lúcido, si se me permite la paronomasia aplicada a una autora que fue maestra en su uso) están por completo ausentes en *Prometeo*. Pueden aducirse como explicaciones el tema y el registro trágico, pero es indudable que Fuertes era una autora experta en tratar asuntos graves (como la muerte, la soledad o la guerra) sin escatimar burlas. Hay más bien en este *Prometeo* una palmaria voluntad de calzarse el trágico coturno y adoptar un tono de seriedad sin concesiones. Es notable, y hasta desconcertante, el alejamiento que Fuertes mantiene en esta obra de las claves del postismo, en un momento —recordemos que Fuertes data el *Prometeo* en 1952— en que su poesía se encontraba incardinada en este movimiento o al menos muy próxima a él.

Aun teniendo presentes a la Generación del 14, a León Felipe, y por encima de todos ellos a Unamuno, el intertexto inmediato de la

obra es la tragedia *Prometeo encadenado* de Esquilo¹², si bien Fuertes la sigue con suma libertad. Conviene examinar las diferencias.

Lo primero que llama la atención es la considerable reducción en extensión del *Prometeo* de Fuertes respecto del de Esquilo. Frente a los 1093 versos del griego, la versión de Fuertes en la edición de Torremozas apenas ocupa dieciséis páginas, un total de 387 versos¹³. Esta diferencia se agudiza si reparamos, además, en que la obra de Fuertes recoge más episodios de la historia del titán que la tragedia esquilea, ya que no se limita al castigo del titán, como la obra del griego, sino que comienza presentando a este aún ignorante de su destino, después creando a los seres humanos, más tarde brindándoles la luz y provocando la cólera del padre de los dioses, que enviará a Hefesto para encadenarle a la roca. Fuertes reduce, sin embargo, los personajes que intervienen a cuatro (Coro, Hermes, Hefesto y Prometeo), frente a los ocho de Esquilo (Poder, Violencia, Hefesto, Prometeo, Océano, Ío, Coro y Hermes).

Si en el *Prometeo encadenado* de Esquilo el titán permanecía mudo hasta el verso 88, Gloria Fuertes lo mantendrá así durante toda la obra. Entra en escena tras la primera intervención del Coro, pero su actuación no es verbal, sino que se limita a lo gestual, tal y como indican las didascalias de la obra: «(*Prometeo llora, acaricia la tierra y moldea con ella algo semejante al hombre*)» (140, entre los versos 33 y 34), «(*Prometeo triste contempla su obra inacabada, pregunta a Hermes con doloroso gesto ¿qué ha de hacer? y recorre angustiado una y mil veces la tierra que pisa*)» (141, entre los versos 39 y 40), «(*Prometeo quiere dar al hombre algo más que la vida, quiere darle la Luz. Y angustiado por su impotencia se la pide a Hermes*)» (142, entre los versos 79 y 80). En estas citas que aquí reproduzco puede verse que algunas de las didascalias tienen un carácter narrativo y no únicamente teatral; dicho de otro

12 *Prometeo encadenado* es una tragedia problemática por varios motivos, y en primer lugar por las dudas sobre su autoría: desde el siglo XIX, hay sospechas fundadas de que su autor no sea Esquilo (Calderón Dorda 2015: LXVI-LXXVIII; García Gual, 2009: 94-98). En segundo lugar, porque no se sabe a ciencia cierta si formaba parte de una trilogía (Calderón Dorda, 2015: LIV-LXVI; García Gual, 2009: 102). En tercer lugar, por su relación con *Prometeo, encendedor del fuego*, obra de la que se conservan algunos versos y sobre cuya naturaleza (podría ser la segunda parte de la tragedia o bien un drama satírico) no existen certezas (Calderón Dorda, 2015: LIV-LV; García Gual, 2009: 100-102). Además, es un caso único dentro de las tragedias griegas por ser su protagonista un dios y no un mortal.

13 En la edición de Torremozas no hay numeración de versos; no obstante, para facilitar y precisar las citas los he numerado.

modo, parecen estar escritas pensando no tanto en el actor cuanto en el lector, pensando en que la obra fuese leída más que representada.

En la tragedia griega el Coro lo componen las Oceánides; por el contrario, en la de Fuertes no se hace explícita su identidad, aunque podría deducirse de sus palabras que representa a la Humanidad: «No se perderá todo, / porque un hombre vendrá que amará al hombre / y querrá ir más allá de la tiniebla / más allá de donde siempre vamos» (vv. 10-13); «Él hará habitar en nosotros la ciega esperanza / pondrá luz en nuestras ciegas mentes, el fuego en nuestras torpes manos» (vv. 21-23).

La identificación de Prometeo como representante paradójico (pues es un titán) de los hombres, que ya existía en la tragedia de Esquilo (García Gual, 2009: 19), y que el Romanticismo, desde Schlegel, acentuó, llega incluso más lejos en el drama de Gloria Fuertes, pues se refiere a Prometeo directamente como ser humano: «porque un hombre vendrá que amará al hombre» (v. 11), «Hay un hombre elegido» (v. 19).

Al comienzo de la obra de Fuertes, Prometeo no sabe cuál es su destino, desconoce las acciones que va a llevar a cabo y que será castigado por ellas: «*Entra Prometeo, con el presentimiento de su misión, pero todavía en ignorancia*». No ya los hombres, sino los propios dioses aparecen, así, supeditados al Destino o Ananké (Necesidad); lo mismo mostraba Esquilo, que pone en boca de Prometeo las siguientes palabras: «El destino prefijado hay que soportar del modo más sereno reconociendo que el embate de la Necesidad es incompatible» (en García Gual, 2009: 53, líneas 102-105)¹⁴.

El motivo de la entrega del fuego a los hombres y el de la creación de los hombres aparece asociado en la obra de Gloria Fuertes: Prometeo haría que los hombres, hasta entonces relegados a una existencia ciega e ignorante, tuviesen la luz de la conciencia (luminosa, pero también ardiente y dolorosa): «porque un hombre vendrá que amará al hombre / y querrá ir más allá de la tiniebla / más allá de donde siempre vamos» (vv. 11-13); «Él hará habitar en nosotros la ciega esperanza / pondrá la luz en nuestras ciegas mentes, / el

14 La irreversibilidad de los destinos humanos aparece en los poemas «Todo está preelegido» (1978: 178) y «Él lo sabe» (ibíd.: 207). En este último llega aún más lejos, pues muestra incluso a Dios supeditado al Destino, como Esquilo mostraba a Zeus bajo el yugo de Ananké.

fuego, en nuestras torpes manos; / vemos sin ver y oímos sin oír / luego tendremos el esplendente fuego de los seres de un día, / por él aprenderemos toda gracia» (vv. 21-26). Con el circunloquio «tendremos el esplendente fuego de los seres de un día» (v. 25), adapta Fuertes, con gran rentabilidad poética, el epíteto con que Esquilo se refiere a los humanos, «los efímeros». Sin embargo, en el texto esa conciencia donada por el hombre elegido no representa (según sería esperable) la conciencia de la mortalidad y el consiguiente temor, sino la superación de este: «Hay un hombre elegido, / por el que dejarán los hombres de mirar con terror a la muerte. / Él hará habitar en nosotros la ciega esperanza» (vv. 19-21). Así cobra vigor el matiz mesiánico del personaje. Respecto a la «ciega esperanza», es digno de mención que Fuertes se mantenga aquí fiel a la concepción griega antigua, según la cual la esperanza (*elpís*) no era exactamente un concepto positivo, sino que más bien tenía la connotación de engaño, o lo que nosotros llamaríamos esperanzas falsas o infundadas¹⁵.

En su primer parlamento, al inicio de la obra, el coro se dirige a Prometeo diciéndole: «No debes estar orgulloso de tu obra, / porque hacer el hombre es hacer el hambre, / el hambre de algo que siempre sentirá mientras camine» (vv. 74-76). La idea que aquí se expresa mediante la paronomasia *hombre / hambre* aparecía también en el pareado que cerraba el poema «Prometeo»: «Prometeo, Prometeo / padre del deseo». Pero hay un interesante matiz de diferencia entre ambas. El apelativo «padre del deseo» evoca la interpretación, más moderna, de Prometeo como artífice de la conciencia humana, que conduce a los hombres a vivir de manera más plena, pero a la vez más trágica, ya que les hace sabedores de su finitud. La afirmación «hacer el hombre es hacer el hambre, / el hambre de algo que siempre sentirá mientras camine» puede, naturalmente, interpretarse en sentido figurado con el mismo significado, pero el uso del término «hambre» remite a una interpretación más primitiva: tal y como Hesíodo relata en la *Teogonía*, Prometeo escondió la carne de los sacrificios en el estómago de la víctima, lo que favoreció a los hombres en el reparto de los despojos del holocausto, pero a la

15 Como indica García Gual, «[l]a Esperanza, *Elpís*, tiene en el pensamiento griego unas connotaciones diferentes a la que en un contexto cristiano se considera una virtud capital. La espera de un bien futuro puede ser considerada algo negativo, en cuanto significa desatención al presente y riesgo de una vana ilusión. Es, en todo caso, un bien ambiguo» (2009: 35, n. 9).

vez les hizo para siempre esclavos de su estómago (cfr. García Gual, 2009: 42). Recordemos, además, que el mito prometeico, sin entrar en lecturas alegóricas, habla del dominio del fuego y por tanto del paso crucial de lo crudo a lo cocido.

En la tragedia de Esquilo, Prometeo es caracterizado como un filántropo (de hecho, el término *philantropia* se registra por vez primera en esta obra), no solo portador del fuego, sino también de la cultura en un sentido amplio: se enumeran, como invenciones suyas otorgadas al hombre, la minería, la matemática, la astronomía, la medicina y la adivinación (García Gual, 2009: 118). En el Prometeo que ahora analizamos, el Coro se refiere a este como padre de los oficios relacionados con el fuego y el barro: «Oh tú inventor del fuego, de la luz y las minas» (v. 305), y, más aún, con toda actividad civilizadora: «Antes el hombre era bestia brutal, / habitador de oscuridades. / Tú le enseñaste a navegar un día, / hiciste desviarse las aguas y girar las ruedas» (vv. 307-310).

A diferencia de lo que ocurre en la tragedia de Esquilo, donde Hefesto aparece al inicio de la obra y Hermes en la cuarta escena, aquí el orden se invierte. Además, en el texto griego Hermes no se mostraba en absoluto piadoso con el titán; en la obra de Gloria Fuertes, sin embargo, es el primer personaje individual en intervenir, y sí manifiesta simpatía por Prometeo. Este, durante el parlamento de Hermes, se limita a moldear arcilla mientras llora, desesperado. Así pues, si el coro aludió en primer lugar al motivo del robo y entrega del fuego (que remitía a la creación de los hombres en el sentido figurado de darles la civilización y la conciencia de sí), ahora se pone en escena el motivo de la creación material de los hombres a partir del barro y de las lágrimas. Pero el texto invita a interpretar que Prometeo encarna al hombre en su proceso de autoconciencia, pues hace al hombre con sus lágrimas, creándose a sí mismo mediante la introspección que le lleva a la conciencia de sí (luz, fuego). Como afirma Hermes,

Lo que buscas lejos está cerca,
 lo que buscas fuera está dentro,
 lo buscas en la torre y está en la cueva.
 Huyendo de ti, no habrás de verlo
 ni con los cien mil ojos de la noche.
 Al paisaje interior dirige tu mirada.
 En el hombre está todo lo que hallarse puede,

bajo la piel del hombre está el arpa.
Y la mujer dormita en su costilla
y el hijo juguetea por el tuétano
(vv. 41-50).

Como puede verse en este último pasaje citado, algunas intervenciones de los distintos personajes constituyen verdaderos poemas insertos en la obra. Me permitiré extraer algún otro ejemplo:

[HERMES:] Tiemblan los cimientos de la tierra,
cuando los dioses te maldicen,
la angustia y la soledad cabalgará en tu alma,
cuando los dioses te maldicen,
y ya el mar sale de su cárcel,
cuando los dioses te maldicen,
tú jamás podrás huir de la tuya
cuando los dioses te maldicen.
Ya están los montes abriéndose en el aire,
cuando los dioses te maldicen.
Vuelan y graznan los pájaros de tortura
cuando los dioses te maldicen,
cuando los dioses te maldicen, sí, tanto es el llanto,
que brotará debajo de tu frente
que no habrá puente, no, que no habrá puente
que vaya de tu orilla atormentada
a la orilla del Padre que perdona
(vv. 109-127).

Hefesto aparece, al igual que en Esquilo, cumpliendo el cometido encargado por Zeus pero compadeciéndose por el titán: «¡Oh maniobra aborrecidísima! / ¡Oh misterio del Poder que siempre manda! / Tener que ejecutar a un inocente... [...] / ¡Ay que tus estremecimientos los hago míos! / Tus dolorosas angustias me contagian...» (vv. 209-213). No aparecen Poder ni Violencia (que era un personaje mudo en Esquilo), pero el divino herrero se dirige en tres ocasiones a una Sombra más allá del espacio escénico («*Nota Hefesto como si alguien le hablase desde fuera*»): «Calla, Sombra, ¿cómo puedes afilar aún más / la espina que traspasa su joven cuerpo» (vv. 221-222), «Oh siniestra Sombra, ¿cómo puedes ordenar que apriete más sus cadenas?» (v. 234); y por último:

Oh Sombra, de horripilante rostro quemado por la fealdad,
cual es tu rostro así habla tu lengua;

que sin sal ni gracia eres, desgraciada aparición oscura,
 ¿acaso eres el cruel destino de los inocentes?
 Bastante es tu desgracia
 más pena me das que Prometeo,
 tú eres vengadora, paridora del odio y de la guerra
 (vv. 240-246).

En la obra de Fuertes, el coro declara: «El hombre existe por ti, Prometeo. / Tú le libraste de ser polvo en el polvo / te enfrentaste con Zeus cuando Zeus quería aniquilarle / para hacer una nueva raza, / ¡tú dijiste que esta misma valía!» (vv. 276-280). Se trata de una referencia directa al texto de Esquilo, donde leemos, en boca del titán encadenado:

Apenas se sentó en el trono de su padre, empezó a repartir prebendas de las divinidades, unas a unos y otras a otros, y organizó su imperio. Pero de los apurados mortales no tuvo ninguna consideración, sino que deseaba, tras aniquilar a su raza entera, producir otra nueva. Y a esto no se oponía nadie más que yo. Yo, con mi audacia, libré a los humanos de caer, aplastados, en el Hades (en García Gual, 2009: 56, líneas 227-235).

En la obra de Fuertes, Hefesto llega a sugerir al benefactor de los seres humanos: «Escucha, oh Prometeo, ¿y si pidieses misericordia?» (v. 320), pero luego él mismo responde (pues recordemos que el titán permanece toda la obra mudo):

tú jamás doblarás tu poderoso cuello
 ante el potente e invisible opresor.
 Lejos eso de ti,
 ya que te has hecho amigo del dolor inseparable,
 titán hermoso por amor martirizado,
 no has de tener las manos como una mujer suplicante,
 lejos eso de ti
 (vv. 328-334).

La poeta recoge una idea de la obra de Esquilo, aunque introduciendo una importante variación, ya que en aquella era Océano quien trataba de persuadir a Prometeo de que pidiese perdón a Zeus y, viendo rechazado su consejo, abandonaba la escena de manera apenas digna (en García Gual, 2009: 59-61, líneas 307-396). Aquí es Hefesto quien aconseja, y él mismo se adelanta a rechazar su

propia sugerencia, comprendiendo que la dignidad de Prometeo no le permite aceptarla.

La identificación entre Prometeo y Cristo crucificado se hace patente en la descripción del martirio del titán: «la espina que traspasa su joven cuerpo» (v. 222), la «fina lanza» que la Sombra entrega a Hefesto para que se la clave al titán, «el fiero diente en un costado ha de abrirle un nuevo sufrimiento» (v. 224), la sed añadida a sus sufrimientos (v. 228), «Por su extremado amor a los mortales, reo es de lo injusto. / A él, pacífico, le llaman alborotador del pueblo / y delincuente» (vv. 254-256), «Espada en el corazón de su madre» (v. 270), «Y no esperas el fin de este suplicio, / hasta que el Misterioso quiera / apartar ese amargo vaso que sin motivo bebes» (vv. 355-357), «y se citarán las tinieblas antes de su hora, / por ver cómo por una fina herida / como esa tuya que brilla en el costado / saldrá de nuevo la salvación del mundo» (vv. 369-372), «Clavado pies y manos con hierros y cristales» (v. 374).

Finalmente, un elemento fundamental en la tragedia de Esquilo es la profecía sobre aquel que derrocará a Zeus del trono de los dioses, cuya identidad Prometeo conoce y no quiere revelar, pues es su única baza contra quien le inflige los tremendos castigos que sufre¹⁶. Este aspecto, sin embargo, está ausente del drama de Gloria Fuertes, a quien no le interesan tanto los antecedentes y desarrollo del mito más allá de las posibilidades trágicas y existenciales del titán sufriente.

4. CONCLUSIONES

A pesar de que *Prometeo* es, como hemos visto, ciertamente singular en el conjunto de la obra de Gloria Fuertes, su tratamiento del mito clásico no deja de incidir sobre algunos aspectos particulares que son constantes de su poesía.

La identificación entre Prometeo y Cristo, avalada como se ha podido ver por la tradición, pone en conexión esta obra con la

16 «Sí, desde luego, que de mí todavía, / aunque esté ultrajado con estos duros grilletes, / tendrá necesidad el Príncipe de los Felices, / ¡para que le revele el nuevo designio, por el que / va a serle arrebatado el cetro y los honores» (en García Gual, 2009: 55, líneas 168-171).

poesía religiosa de Gloria Fuertes —una de sus vetas más personales y fecundas—, y en particular con aquellos poemas en los que se refiere al Crucificado, como «Milagro en Semana Santa» (1995: 54), «Viernes santo» (ibíd.: 82) o «Cristo» (1978: 57). Especialmente revelador puede ser «A un Cristo recién muerto (villancico al revés)», en el que las heridas del Mesías son descritas de manera que recuerda poderosamente al castigo del Titán devorado cíclicamente por el águila o buitre: «Bestiales picotazos / han deshecho sus manos, / su corazón, sus pies / no su mirada...», y su poder es también similar al de Prometeo: «Aún tiene Luz / despide Luz, / aún tiene» (1995: 87). En «Lo confieso», los dos últimos versos —dos hermosos endecasílabos— hacen pensar en Cristo, pero también en el Titán de su obra del 52: «intenta dar un beso a tu enemigo / verás que sale luz de tu costado» (1978: 98).

Pero no solo en la poesía religiosa o existencial de Fuertes resuenan unidas las imágenes de Cristo y Prometeo. Más interesante aún es que la poeta se sirva de ellas para expresar su propia soledad y sufrimiento —infligidos por el amor o por la aguda sensibilidad ante lo que le rodea—. Esta consideración prometeica o mesiánica de sí misma en tanto que poeta y amante es de neta raíz romántica¹⁷, y la encontramos en poemas como «Hay hombres que se beben la luz» (1995: 92), «Ser antorcha» (ibíd.: 140), «Ecología esencial» (ibíd.: 37) y «Observación universal», donde se liga la práctica de una poesía como la suya al deseo de mejorar la vida de sus semejantes, evocando muy explícitamente la imagen de Prometeo/Cristo¹⁸, y con un verso (lo destacado en cursiva) que recuerda poderosamente al drama de 1952:

17 Esa concepción romántica de la actividad poética como un destino trascendente y a la vez doloroso es manifiesta en «El genio recibe zarpazos»: «El genio recibe zarpazos / de un invisible felino / o de un salvaje divino, / que no tiene otra manera / de acariciar a sus pocos elegidos» (1995: 124). Ella misma apunta a la raíz romántica (que no sentimental) de su poesía: «El ser humano es mi protagonista. No puedo cantarle a la luna si no hay personas en ella. Y no es que no sea romántica, es que lo soy demasiado. Amo a las mujeres y amo a los hombres, aunque no se lo merezcan» (en Cascante, 2017: 35).

18 En los poemas «Yo, en un monte de olivos» (1978: 254), «Me crece la barba» (ibíd.: 152) o «Mi fin será el principio» (1995: 103), prevalece la imagen de Cristo sobre la de Prometeo, pero conviene recordar que ambas están muy próximas en la tradición, y especialmente en la poesía de Gloria Fuertes.

Cuando por vez primera en este mundo,
el hombre cure al hombre
 y tenga libro el hombre, el pobre hombre
 y la virtud valga algo...
 Yo escribiré poemas a la rosa
 y los retóricos dirán: ¡Qué poetisa!
 ¡Hoy no puedo! Asaeteada estoy,
 clavada en la ciudad de pies y manos
 por ver y oír dolores de otros cuerpos
 (1995: 89).

La esperanza, motivo presente en el mito de Prometeo, es también un tema frecuente en la producción de Gloria Fuertes. Aparece, entre otros poemas, en «Poética» (1995: 35), «Oraciones gramaticales» (1978: 100) o «Solo con desearlo se segrega esperanza» (ibíd.: 360). Pero, como en la cosmovisión helénica, esta no siempre es un concepto positivo. Por ejemplo, en «Ni tiro, ni veneno, ni navaja» leemos: «La esperanza me desespera» (ibíd.: 146), y en «Otra oración para cuando se desea mucho una cosa» (ibíd.: 234) se afirma: «Piensa que la esperanza es un engañabobos».

En última instancia, el mito de Prometeo conecta con aquellos poemas de Gloria Fuertes en los que se trata desde un punto de vista existencial el destino del hombre como criatura consciente de su muerte, como es el caso de «Pena de vida» (1995: 42-43). Que Fuertes identificaba el fuego con la conciencia humana y particularmente con la conciencia de finitud parece claro en los siguientes versos: «Cuando todo es sorprendente / cuando el fuego es manejable, / cuando aparece la sombra de la muerte, / (soledad en la tarde) / se me quedan los pies fríos / cuando el alma está que arde...» (ibíd.: 49).

Otros motivos asociados al mito prometeico se repiten aquí y allá en las páginas de la poeta. Así, la creación de los hombres a partir del barro aparece en «Aquel silencio» (1978: 149-150), y el buitre (que en la obra teatral es águila, y aquí se transmuta quizá por influencia de Unamuno) lo encontramos en «Deseando salud a los ancianos» (2008: 78): «Que el buitre de la vejez / no se cebe antes de tiempo / en nosotros pecadores tambaleantes / —pero vivos—». Incluso el terremoto (con el que se cierra la tragedia de Esquilo) aparece en «El llanto no se pierde» (1995: 97), cuyo título es, por cierto, un verso del *Prometeo*.

En conclusión, el *Prometeo* de Gloria Fuertes, obra apenas conocida, reclama nuestra atención poderosamente: a las incógnitas que rodean su escritura y estreno se suman lo insólito del tema mitológico en la obra de su autora, así como las conexiones que este ofrece tanto con las versiones precedentes del motivo como con temas fundamentales de la obra de la autora.

BIBLIOGRAFÍA

- ASÍS GARROTE, María Dolores (1987). «El mito de Prometeo en *Ganarás la luz*», en *León Felipe, poeta de la llama: Actas del Simposio «León Felipe»*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 31-54.
- BIANCHI, Ugo (1976). *Prometeo, Orfeo, Adamo: Tematiche religiose sul destino, il male, la salvezza*, Roma, Ed. dell'Ateneo e Bizzarri.
- BLOIN, Barbara (s. a.) «El teatro del absurdo en Dido, Pequeño Teatro de Madrid (1.ª parte)», *Teoría i Història*. <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146382/260509>
- CALDERÓN DORDA, Esteban (2015). «Introducción», en Esquilo, *Tragedias, V. Prometeo encadenado. Fragmentos de otras tragedias sobre Prometeo*, ed. Esteban Calderón Dorda, Madrid, CSIC, pp. xv-cxix.
- CANTO NIETO, José Ramón del (2006). «El mito de Prometeo en la filosofía y en la poesía de Miguel de Unamuno», *CFC (G): Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 16, pp. 283-305.
- CARRAMIÑANA, Ángela (1969). «Dos versiones del mito de Prometeo: Esquilo y Eugeni D'Ors», *Boletín. Instituto de Estudios Helénicos*, 3, pp. 39-42.
- CASCANTE, Jorge de (2017). *El libro de Gloria Fuertes. Antología de poemas y vida*, Barcelona, Blackie Books.
- DUCHEMIN, Jacqueline (1974). *Prométhée. Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes*, París, Belles Lettres.
- ESQUILO (2015). *Tragedias, V. Prometeo encadenado. Fragmentos de otras tragedias sobre Prometeo*, ed. Esteban Calderón Dorda, Madrid, CSIC.
- FUERTES, Gloria (1978). *Obras incompletas*, ed. de la autora, Madrid, Cátedra.
- (1980). *Historia de Gloria: amor, humor y desamor*, ed. Pablo González Rodas, Madrid, Cátedra.
- (1995). *Mujer de verso en pecho*, prólogo de Francisco Nieva, Madrid, Cátedra.
- (2008). *Se beben la luz*, Madrid, Torremozas.
- (2010). *El caserón de la loca y otras obras de teatro*, Madrid, Torremozas.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2009). *Prometeo: mito y literatura*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA PÉREZ, David (2006). *Prometeo. El mito del héroe y del progreso*, México, UNAM.

- ICH (1953). *El Instituto de Cultura Hispánica al servicio de Iberoamérica*, Madrid, Ribadeneyra. http://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/pub_aecid/es/consulta/resultados_busqueda_restringida.cmd?id=4248&posicion=1&forma=ficha
- JURADO MORALES, José (2012). *Las razones estéticas del realismo. Revista Española (1953-1954) en la literatura del medio siglo*, Sevilla, Renacimiento.
- KERÉNYI, Karl (1946). *Prometheus. Die menschliche Existenz in Griechischer Deutung*, Zürich, Rhein-Verlag.
- LURI MEDRANO, Gregorio (2001). *Prometeos. Biografías de un mito*, Madrid, Trotta.
- NAVARRO, Eloy (1994). «El mito de Prometeo en la generación del 14», en *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, ed. Luis Gómez Canseco, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 53-88.
- NIETO NUÑO, Miguel (1994). «El mito de Prometeo en León Felipe», en *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, ed. Luis Gómez Canseco, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 163-180.
- PAYERAS GRAU, María (2003). *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de posguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*, Madrid, SIAL.
- SÉCHAN, Louis (1960 [1951]). *El mito de Prometeo*, trad. de Ezequiel de Olaso, Buenos Aires, Eudeba.
- UNAMUNO, Miguel de (1987). *Poesías completas*, ed. Ana Suárez Miramón, Madrid, Alianza.
- VERNANT, Jean-Pierre (1979). «À la table des hommes», en *La cuisine du sacrifice en pays grec*, eds. Marcel Detienne y Jean-Pierre Vernant, París, Gallimard, pp. 37-132.
- VILA-BELDA, Reyes (2017). *Gloria Fuertes: poesía contra el silencio. Literatura, censura y mercado editorial (1954-1962)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.