

Feminización de personajes masculinos en dos montajes contemporáneos de tragedias griegas: el Prometeo de Carme Portaceli y el Creonte de Miguel del Arco

Marta Cuevas Caballero¹

Recibido: 30 de Noviembre de 2022 / Aceptado: 21 de Diciembre de 2022

Resumen. En la Antigüedad clásica, donde el teatro era un ámbito masculino, se producía un desdoblamiento de género: un dramaturgo varón escribía un personaje femenino, con un discurso convencionalizado para reflejar, desde una perspectiva masculina, la idea de la feminidad imperante en la sociedad. Dicho personaje era luego interpretado por un actor varón, que abrazaba la contradicción de que dicho personaje femenino proyectara una visión negativa de la sociedad patriarcal. En este artículo se analiza un montaje de estética contemporánea, *Prometeo* (2010) de Carme Portaceli, y otro de ambientación atemporal, *Antígona* (2015) de Miguel del Arco. Se estudia, en particular, la transgresión de las convenciones dramáticas sobre género en la tragedia griega, y la transformación dramática de personajes masculinos en personajes femeninos, para observar qué sucede en la actualidad, y qué se quiere transmitir desde el escenario, cuando hay mujeres interpretando papeles tradicionalmente masculinos. Puede usarse esta perspectiva de género para actualizar la tragedia introduciendo una lente feminista reivindicativa, como en *Prometeo*, o se puede feminizar el personaje para reformular, como en *Antígona*, el conflicto de género, subrayando otros.

Palabras clave: Prometeo; Antígona; transgresión; género; feminización; adaptación; feminismo; Carme Portaceli; Miguel del Arco.

[en] Feminisation of Male Characters in Two Contemporary Stagings of Greek Tragedies: Carme Portaceli's Prometheus and Miguel del Arco's Creon

Abstract. In Classical Antiquity, where theatre was an exclusively male sphere, there was a gender split: a male playwright wrote a female character, giving her a conventionalised speech in order to project, from a masculine perspective, the idea of femininity predominating in society. This character was later performed by a male actor, who embraced the contradiction of said female character showing a negative vision of patriarchal society. This article analyses a staging with a contemporary aesthetics, *Prometeo* (2010) by Carme Portaceli, and another one with a timeless aesthetics, *Antígona* (2015) by Miguel del Arco. In particular, emphasis is placed on studying the transgression of the dramatic conventions about gender in Greek tragedy, as well as the dramaturgical transformation of male characters into female ones, to observe what happens nowadays, and what is intended to be communicated on stage, when there are women playing traditionally masculine roles. This gender perspective can be used to modernise tragedy by adding a feminist and vindictive lens, as in *Prometeo*, or else the main character can be feminised in order to reformulate the gender conflict, underlining other ones, as in *Antígona*.

Keywords: Prometheus; Antigone; transgression; gender; feminisation; adaptation; feminism; Carme Portaceli; Miguel del Arco.

¹ Universidad Pablo de Olavide
mcuecab@upo.es

Sumario. 1. Introducción. 2. La Prometeo de Carme Elías frente a la Creonte de Carmen Machi. 2.1. Prometeo. 2.2. Antígona. 3. Conclusiones. 4. Bibliografía. 5. Anexo: fichas técnicas.

Cómo citar: Cuevas Caballero, M. (2023). Feminización de personajes masculinos en dos montajes contemporáneos de tragedias griegas: el *Prometeo* de Carme Portaceli y el *Creonte* de Miguel del Arco, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 33, 361-377.

1. Introducción

La tragedia griega clásica surgió en un contexto histórico-cultural determinado, para una sociedad determinada, habituada a ciertas convenciones escénicas, míticas y religiosas. Dos mil quinientos años después, su público es muy distinto del original, por lo que necesita un proceso de adaptación, en mayor o menor grado, para poder llegar a él. Roland Barthes se preguntaba: «Are the Greek plays to be performed as their own time or as of ours? Should we reconstruct or transpose? emphasise resemblances or differences?» (1972: 59). La pregunta sigue teniendo, hoy, plena vigencia, y, según la solución que se adopte para el tratamiento del texto clásico, así como la intención o finalidad del espectáculo resultante, los montajes pueden tener como consecuencia recepciones muy diferentes por parte del público².

Este debate sobre la necesidad de “fidelidad” al texto original ha existido siempre. En el pasado los académicos partían de que cualquier representación transmite el significado específico de un texto o una interpretación determinada. Esto, de acuerdo con Fischer-Lichte, ya no se puede sostener debido, entre otros aspectos, a la ambigüedad del texto antiguo, que permite varias interpretaciones, así como al uso de traducciones o adaptaciones (2010: 34). Muy a este respecto precisa Vasseur-Legangneux que en la Antigüedad los mitos eran siempre los mismos, y cambiaba el texto de cada dramaturgo; actualmente, sin embargo, el texto es siempre el mismo, y cambia su escenificación (2004: 47-48). Al hilo de esta afirmación se puede matizar que había variantes de los mitos, sobre las cuales los autores innovaban, dotándolas de rasgos propios, y que hoy los directores teatrales las utilizan como referencia, en diferentes versiones o traducciones, según el montaje, y fusionándolas con textos afines de autores posteriores.

Un director contemporáneo, aunque quiera ser fiel al texto, siempre hará una interpretación subjetiva del mismo (Vasseur-Legangneux 2004: 48), porque en la puesta en escena hay una intención de resaltar ciertos aspectos de la obra. Además de este factor, es muy difícil la fidelidad absoluta al original griego, porque «[s]uch a production can evoke admiration in its contemporary audience, but its focus on formal elements often undercuts its ability to communicate» (Gamel 2010: 159): el público contemporáneo no posee el bagaje cultural, religioso y político del de la Antigüedad, por lo que puede, en algunos casos, percibir la grandiosidad trágica de la obra original, pero la entiende como ajena a su vida cotidiana contemporánea, y se distancia de ella. En contraste con esto, muchas representaciones se producen con traducciones o adaptaciones que implican, según Hall, «a baseline ideological

² Acerca de la adaptación contemporánea de tragedias griegas y su recepción en la actualidad en diversos países, véase Macintosh (1997: 284-323), Goldhill (1997: 324-347) y el capítulo 8 de Rabinowitz (2008); también Rehm (2003), Van Zyl Smit (2016), Rodosthenous (2017), Hall, Macintosh & Wrigley (2004), Kekis (2020) o Foley (2003).

‘fixing’ of meaning»; cuanto más se adapte, mayor es su alejamiento “anacrónico” del significado del texto original en sus representaciones antiguas (2010: 15). De la misma opinión son Gamel (2010: 159) y Vasseur-Legangneux (2004: 53). Desde perspectivas diferentes, la crítica resalta, en los estudios de recepción, la distancia entre la Grecia clásica y la actualidad europea, y la necesidad, por tanto, de tenerla en cuenta en las adaptaciones de las tragedias para su representación contemporánea.

En dicha puesta en escena, esta distancia con lo griego puede negarse, introduciendo en el espectáculo referencias relacionadas con la actualidad inmediata, o bien subrayarse, con una ambientación intemporal y convenciones como el coro o signos de otras culturas que añadan un componente de otredad (Vasseur-Legangneux 2004: 54). Cuanto más se intenta acercar la representación al texto original³, con la intención de que el público viva una experiencia “realista” de una tragedia griega, paradójicamente, menos le llega su significado. Meineck razona que las tragedias son adaptaciones, a su vez, de mitos más antiguos, por parte de los propios dramaturgos, y que tampoco hay seguridad de que los textos conservados sean absolutamente originales y no hayan sufrido cambios o interpolaciones en su transmisión histórica (2021: 82-83); se podría argumentar, aquí, que los textos teatrales ya se reescriben, en época contemporánea, de manera similar a la antigua, cuando autores como Anouilh, Sartre, O’Neill, Zambrano o Kane crean sus propias versiones y las reconocen como de autoría propia, y no como traducciones. Por otra parte, investigadores como Oliver Taplin han resaltado que es imposible la autenticidad total porque hay demasiado que se ignora y, además, «even if all these problems could be surmounted, the reproduction could still not be authentic because we, the audience, are not authentic» (2003: 128). Tal vez sea más interesante buscar la autenticidad en la experiencia de la tragedia en cuanto a las reacciones emocionales que suscita en el espectador, con el foco en su aspecto más atemporal y menos cambiante, y no tanto en lo puramente formal.

La mayoría de los directores, al leer una tragedia griega, hallan algo en el texto que quieren llevar al presente, o bien algo en el presente que desean llevar al texto clásico (Wiles 2000: 179). Vasseur-Legangneux distingue tres opciones para la dirección contemporánea: reconstruir lo más fielmente posible las convenciones antiguas, «mais sans un souci d’exactitude archéologique»; suprimir las convenciones y usar el texto como material abierto a experimentación; o bien llevar las convenciones a términos escénicos contemporáneos (2004: 25). De las dos obras analizadas en este trabajo, *Prometeo* podría adscribirse a la tercera opción, ya que se trata de un montaje en el que el texto de la tragedia de partida se ha fusionado con otros, y se le ha dado una ambientación contemporánea, especialmente en cuanto al vestuario⁴. *Antígona*, en cambio, podría ubicarse en la segunda, ya que se escogen fragmentos del texto que luego se versionan creativamente, experimentando en escena con algunos de ellos de manera flexible⁵.

Desde una perspectiva de género, la introducción de personajes femeninos permite que la tragedia desarrolle plenamente todos sus interrogantes y significados⁶.

³ Sobre las ambientaciones teatrales con intentos de reconstrucción de la Grecia antigua en el siglo XX, véase Vasseur-Legangneux (2004: 32).

⁴ Acerca del vestuario en la tragedia griega en la Antigüedad, véase Wyles (2011), muy especialmente el capítulo 3 acerca de la semiótica de los ropajes.

⁵ Sobre las posibilidades de adaptación y ambientación de textos de tragedias griegas en época contemporánea, véase Vasseur-Legangneux (2004: 49) y Fischer-Lichte (2010: 35).

⁶ Acerca de la construcción dramaturgica de los personajes femeninos en la tragedia griega, véase Murnaghan (2005: 234-250) y Wohl (2005: 145-160).

Estas mujeres exhibían comportamientos reprobables según las convenciones de la época, al colocarse en la esfera pública para hablar, saliendo del ámbito de lo privado; pero a la vez se les asignaban discursos reivindicativos en los que hablaban de las injusticias a las que se las sometía subordinándolas a lo masculino. Wohl considera los personajes femeninos como el principal punto de confluencia de las problemáticas más relevantes planteadas en la tragedia griega: «The woman, I believe, is the locus, as well as object, of tragedy's most intense ideological negotiations. She is simultaneously the cornerstone in tragedy's project of world-building and a point of instability within the world that results» (2005: 156). La presencia de personajes femeninos en la tragedia supone una oportunidad de explorar, a partir de esa feminidad construida, a las mujeres como agentes o como representantes de otredad, en la concepción griega del mundo.

En este sentido, la tragedia ateniense, con su exploración de las tensiones entre historia y mito o monarquía y democracia, era un ámbito idóneo para la exploración de la tensión entre lo masculino y lo femenino, ya que además estaba dedicada a Dioniso, representante de la transgresión y la ambigüedad sexual o de género (Blondell *et al.* 1999: 61-62). Las obras están escritas por hombres, que dan la palabra a personajes femeninos sin abandonar del todo su perspectiva masculina, y todos los papeles, incluso los femeninos, están interpretados también por actores varones⁷. Victoria Wohl señala que, a través de lo femenino, la tragedia medita sobre cuestiones como la naturaleza de los varones y de la vida en sociedad, el deseo y la reproducción o la relación de los mortales con los dioses: «Women are so prominent in tragedy, then, not for their own sake (not because the tragedian or the tragedy is either 'misogynist' or 'feminist'), but because their presence as 'other' illuminates the male world and self», en algo que puede considerarse una escenificación de la otredad: «By 'playing the other' – both literally, as male actors playing female characters, and imaginatively, as a male audience entering into feminine experience – Athenian men achieved a broadened understanding of what it meant to be a man» (2005: 151). Es decir, la presencia de personajes femeninos en el teatro de la Antigüedad no es accesorio, sino que sirve para resaltar, analizar, definir y comprender, por oposición, el ámbito de lo masculino.

En el teatro actual, la práctica más extendida es que los actores sean del sexo de los personajes a los que representan, pero hay, de manera ocasional, papeles masculinos interpretados por mujeres en el teatro y el cine contemporáneos en España⁸. Este es el caso de un montaje de estética contemporánea, *Prometeo* (2010) de Carne Portaceli, y otro de ambientación atemporal, *Antígona* (2015) de Miguel del Arco⁹. En ellos, la transgresión de las convenciones dramáticas sobre género en la tragedia griega, y más en particular la transformación dramática de personajes masculinos en personajes femeninos, permite observar qué sucede en la actualidad, y qué

⁷ Sobre el travestismo masculino en el teatro, véase Llewellyn-Jones (2014: 813-814) y Case (1985), además de Nisa Cáceres y Moreno Soldevila (2002) acerca de los personajes de mujeres vestidas de hombre en Shakespeare y Lope de Vega.

⁸ Núria Espert protagonizó *El rey Lear* (2015), y Kiti Mánver fue el protagonista homosexual de *Las heridas del viento* (2017); Blanca Portillo fue el inquisidor Fray Emilio Bocanegra en la adaptación cinematográfica de *Alatriste* (2006) y protagonizó *Hamlet* (2009) de Tomaž Pandur, además de interpretar también al ciego Tiresias en la versión de *Antígona* (2011) dirigida por Mauricio García Lozano y protagonizada por Marta Etura. Véase Donat (2016).

⁹ Ambas tragedias pueden encontrarse y visionarse gratuitamente desde el catálogo online de la web <http://teatro-teca.teatro.es/>, del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

se quiere transmitir desde el escenario, cuando hay mujeres interpretando papeles tradicionalmente asignados a actores varones. Dicha perspectiva de género actualiza la tragedia introduciendo una lente feminista reivindicativa, como en *Prometeo*, o al feminizar el personaje reexamina, como en *Antígona*, el conflicto de género, subrayando otros de distinta índole.

2. La Prometeo de Carme Elías frente a la Creonte de Carmen Machi

2.1. *Prometeo*

La adaptación del coro¹⁰, que queda reducido a un solo personaje individualizado interpretado por Gabriela Flores, es uno de los elementos formales más destacables del espectáculo *Prometeo*¹¹ de Carme Portaceli. El problema del coro de una sola voz es, principalmente, que pierde el matiz de la colectividad, porque pasa a ser para el público un solo personaje (Vasseur-Legangneux 2004: 151). En este espectáculo, la Oceánide le habla a Prometeo con cercanía y confianza, y, efectivamente, la imagen que proyecta es la de un personaje individual, no de una colectividad.

Esta Oceánide única, además, introduce en su conversación con Prometeo la intimidad propia de dos mujeres que conversan con cercanía, al dirigirse al titán en femenino. Prometeo no solo está interpretado por una actriz, Carme Elías, sino que dentro de la trama de la obra es también una mujer. Carme Portaceli reflexiona así sobre ello:

¿Y por qué no? Creo que los mitos explicaban al ser humano y, como Dios, estaban hechos a imagen y semejanza de los humanos. Ellos explicaban el mundo. El mundo estaba hecho por hombres y, por lo tanto, para los hombres y también, lógicamente, estos mitos perpetuaban el patriarcado. Hoy, a pesar de que no existe una igualdad real, el mundo ha cambiado mucho y está formado tanto por hombres como por mujeres. Una explicación que perpetuara el patriarcado sería injusta hoy en día. Los mitos no tienen sexo. Hoy Prometeo puede ser tanto un hombre como una mujer y, en nuestro caso, pues es una mujer. (Centro Dramático Nacional 2010: 19-20)

El género, en esta obra, no condiciona demasiado su mensaje original, por lo que puede alterarse sin que este se vea afectado. Hay en esencia un titán, masculino o femenino, para quien la tiranía, la represión y la tortura se manifiestan igual aunque cambie su lucha contra estas, condicionada por una identidad de género distinta.

¹⁰ Acerca de la adaptación del coro en representaciones contemporáneas, véase Vasseur-Legangneux (2004: 115-157).

¹¹ En la actualidad no hay consenso acerca de la autoría de la pieza. Entre quienes la atribuyen a Esquilo se encuentran Herington, que opina que es de la producción esquiliana tardía, tras la *Orestíada* (1970: 103); Mark Griffith, que afirma que se escribió entre 479 y 415 a.C. (1977: 13) o que bien fue parte de una trilogía, junto con *Πυρφόρος* y *Ανόμεινος*, compuesta entre 479 y 456 a.C. (1977: 17-18); también Suzanne Saïd (1985). Entre quienes atribuyen la obra a otro autor, Nikos Manousakis, que apunta que podría ser de alguien cercano a Sófocles o a Eurípides, entre 440 y 430 a.C., posiblemente Eveón o Euforión, hijos de Esquilo (2020: 223-225); por su parte, Hernández Muñoz defiende que sus rasgos lingüísticos son un argumento a favor de que sea una pieza de otro autor (2003: 157). En este trabajo, siguiendo a la directora Carme Portaceli, se asumirá que se trata de una pieza esquiliana.

Este cambio de género respecto al personaje clásico puede usarse, además, como reivindicación feminista; Portaceli lo relaciona con la participación de las mujeres en el teatro español a lo largo de la historia. La directora opina al respecto que «en el mundo de la interpretación han tenido voz y voto pero siempre lo han hecho bajo una óptica masculina, cumpliendo un rol que es el de ‘hembra’. Pero en los otros roles no se nos ha dejado nunca existir» (G. Stegmann 2019). Muy en relación con las observaciones de la directora de escena, este espectáculo puede considerarse una ruptura con las representaciones más habituales del mito¹²: hace una reinterpretación de este con lente feminista. No resulta difícil imaginar a esta Prometeo, en su lucha contra lo establecido, como una mujer actual que, al denunciar la desigualdad de género, es marginada y desprestigiada por la opinión pública.

Aparte de la transformación del personaje del titán en femenino, pueden observarse otras manifestaciones de esta perspectiva de género. Una es el modo en que otros personajes, como la Oceánide y Océano, tratan a Prometeo con condescendencia. Son dos ejemplos casi arquetípicos de trato paternalista hacia una mujer cuya conducta se considera reprobable, escandalosa o inadecuada por la opinión pública generalizada. La Oceánide transmite una viva lástima por Prometeo, y le reprocha en ocasiones sus acciones de rebeldía, con angustia: «Eres insolente, y de esta amargura no saldrás, pues por la boca te pierdes. Si obras así, ¿cuándo acabarán sus sufrimientos? Inaccesible es por esta vía el corazón de Zeus»¹³ (Esquilo & Müller 2010: 47). La palabra ‘insolente’, junto con otras expresiones, se repite en las intervenciones de otros personajes sobre Prometeo. Cuando, tras narrar su crimen y la condena por Zeus, el titán dice que sus penas acabarán cuando le plazca a este, la Oceánide responde con dureza: «¿Cómo quieres que le plazca? ¿Qué esperanza puedes tener, no ves que has delinquido?»¹⁴ (2010: 50). Quizás una de las intervenciones más significativas de la Oceánide, en este sentido, sea otra posterior¹⁵:

Me estremece verte desgarrada por mil tormentos porque, al no temblar ante Zeus, con tus opiniones honras demasiado a los mortales, Prometeo. Dime, amiga. ¿Qué ayuda recibirás? ¿Te ofrecen asistencia los Efimeros? ¿No la ves, desamparada, indefensa, como en los sueños, la ciega raza de los mortales? Nunca irán sus proyectos más allá del orden de Zeus. Así lo he aprendido, Prometeo, contemplando tu lamentable sino. (2010: 60)

La Oceánide trata de convencerla de la soledad en que se encuentra, de la inutilidad de su denuncia y de que debe callar y transigir, ya que nadie, menos aún la raza humana, va a ayudarla en su infortunio. Esta actitud evoca la de determinadas figuras del entorno de mujeres que han sufrido abusos o violaciones, al instarlas a no denunciar para no empeorar su situación.

El personaje de Océano es el único de la obra, aparte de Prometeo, que aparece como mujer, siendo un hombre en el original. En la tragedia, tanto Prometeo como Océano son dioses menores, de género masculino, que ilustran comportamientos

¹² La tradición y recepción del mito de Prometeo y de la tragedia de *Prometeo encadenado* han ido ampliamente estudiados por Ruffell (2012), Dougherty (2006), Duchemin (1974) o García Gual (1979). Por otra parte, Taplin (1977) ha examinado las posibilidades de puesta en escena de Esquilo en la Antigüedad. Sobre su recepción literaria en épocas posteriores de la literatura europea, véase Ruffell (2012: 105-130).

¹³ 00:20:42 (así indicamos la ubicación del pasaje en la grabación).

¹⁴ 00:24:05.

¹⁵ 00:36:47.

opuestos frente al tirano Zeus. La resignación y simplicidad de Océano, que en el texto original muestra preocupación genuina por Prometeo, sin querer, al mismo tiempo, implicarse demasiado, están aquí representados por una diosa, en femenino. Pepa López interpreta a Océano, vestida elegantemente, con aspecto de señora mayor acomodada¹⁶. El azul eléctrico de su traje evoca el mar, y su pelo canoso la espuma de las olas. Océano, en masculino en el original, tiene una actitud de preocupación, temor hacia el poder, inmovilidad y laxitud, de un modo que Prometeo le reprocha por su pasividad y cobardía. En cambio, la Océano de Pepa López provoca, en el montaje de Portaceli, la impresión de una profesora estricta o una institutriz. Esta trata al titán mujer con condescendencia y paternalismo, con reproches vagamente cariñosos, como si fuera una menor de edad sorprendida en falta, pero todo ello con un aire de falsedad implícita que denota la hipocresía subyacente del personaje.

Océano la previene contra Zeus: «Por muy astuta que seas, concómete a ti misma y cambia tu carácter por uno nuevo, pues nuevo es el señor de los dioses»¹⁷, «Si ahora pronuncias palabras tan ásperas y agudas, fácilmente puede oír las allá en su trono Zeus, que reaccionará de tal manera que tus actuales sufrimientos se te antojarán un juego de niños»¹⁸, y le ofrece su ayuda como vendiéndole un producto: «Si me aceptas como maestra, no expondrás más tu carne al garfio y reconocerás al riguroso soberano que gobierna por derecho propio sin deber nada a nadie»¹⁹, además de reprocharle, posteriormente, su rebeldía contra el poder, restándole credibilidad e importancia y ridiculizándola: «Te conviene no hablar como una impertinente. Tú que te crees tan lista, ¿no sabes perfectamente que el castigo siempre cae con todo su peso sobre la lengua vana?»²⁰, para terminar prometiéndole, antes de marcharse, que intercederá por ella ante Zeus: «Quiero afirmar y afirmo que este regalo Zeus me lo concederá, y de tus sufrimientos yo te liberaré»²¹. Océano, por supuesto, nunca regresa. A diferencia del personaje literario masculino, es aquí una mujer que no solo no siente temor del poder establecido, sino que lo respalda, y trata de llevar a Prometeo a su terreno, tratándola de modo aparentemente maternal, pero con desprecio implícito; si se analiza el personaje desde la perspectiva de género, Océano es una mujer que respalda el patriarcado y sus leyes, criticando y ridiculizando a otra mujer por no pensar igual. Su caracterización, en conjunto, recuerda, aunque más moderada, a la de Dolores Umbridge en *Harry Potter y la Orden del Fénix* de J. K. Rowling, o a las Tías en *El cuento de la criada* de Margaret Atwood, con resonancias propias de quien está, acomodaticiamente, del lado del poder.

El último elemento feminista del espectáculo es la profecía que Prometeo pronuncia acerca del futuro de Ío²²:

...llegarás hasta los bárbaros, que someten a las mujeres a la ignorancia y las privan de libertad; no te acerques a ellos, sino que bordeando los acantilados atravesas el país. A mano izquierda habitan los forjadores de hierro, de los que debes cuidarte, pues son feroces e inaccesibles para los extranjereros. Y alcanzarás un gran

¹⁶ 00:27:20.

¹⁷ 00:27:26.

¹⁸ 00:27:36.

¹⁹ 00:28:19.

²⁰ 00:28:50.

²¹ 00:29:28.

²² 00:51:48.

río, inmenso; no lo cruces, porque es peligroso, porque allí pueden someterte a la mutilación de los genitales y del alma, para sujetarte con la humillación. Cuando llegues a las montañas, tendrás que alcanzar las cumbres, vecinas de las estrellas, y tomar el sendero del mediodía hasta que encuentres el ejército de las Amazonas, que odian a los hombres. Ellas te acompañarán en tu camino, y lo harán muy amablemente. (Esquilo & Müller 2010: 66-67)

Como se observa, se han introducido en esta parte referencias, no presentes en el original, al sometimiento de las mujeres por las culturas bárbaras, e incluso a la mutilación genital femenina²³. Esto potencia la caracterización de Ío como víctima de Zeus y conecta, además, la tragedia con lo contemporáneo, al presentarla, también, como víctima del patriarcado. Tanto Ío como Prometeo son víctimas, cada una a su manera, y muestran dos formas distintas de reaccionar al sufrimiento, además de caracterizar al poder como inmisericorde, sin importar la rebeldía o la sumisión que se muestren al respecto.

Es aquí donde se halla la transgresión de este *Prometeo* cuya protagonista es una mujer: se parte de la asunción de que los mitos no tienen sexo, tal y como recuerda Portaceli. Es una afirmación ampliamente extendida y aceptada; los mitos son intemporales, hablan del ser humano, de sus dudas, anhelos y miedos. Sin embargo, considerando otros mitos célebres, como el de Antígona, que se ha identificado tanto con las injusticias de las guerras civiles como con la oposición eterna entre razón y pasión, o con los límites éticos de las leyes; el de Medea, célebre por su retrato de la venganza y del dolor materno; o el de Fedra, ampliamente reconocido como exploración del deseo amoroso irreprimito, en todos ellos, en mayor o menor medida, que sus protagonistas sean mujeres condiciona su recepción. Al espectador que acude al teatro le sigue costando imaginar, o percibe como inusual, que haya en las obras personajes masculinos convertidos en femeninos, o al contrario.

Portaceli parece, en cierto modo, preguntar si los mitos tienen género, retando al espectador en su versión. Da una respuesta afirmativa para enriquecer el mito de Prometeo feminizando al titán y añadiendo a su lucha por la causa perdida de los mortales la perspectiva de género, la visión feminista, como figura femenina que se opone a una masculina. Al hacerlo, no solo reivindica un teatro feminista, sino que pone de manifiesto que, en la práctica, ver transgresiones de género en los mitos sigue desconcertando, por lo cual aún queda un largo camino para superar los prejuicios como sociedad y que las tragedias sigan hablando libremente desde la atemporalidad.

2.2. Antígona

Al contrario que en *Prometeo*, feminizando a Creonte en *Antígona* de Miguel del Arco se persigue reconsiderar el conflicto de género para resaltar el del poder: «Decidí convertir a Creonte en una mujer. No me interesaba el conflicto de género. Me interesaba el conflicto político. La desigualdad sigue siendo manifiesta pues una tiene el poder y la otra no, pero intuía que esa reconversión podía dimensionar el

²³ Es necesario, en este punto, observar que los detalles que se señalan acerca del sometimiento de las mujeres por los bárbaros o la mutilación genital no aparecen en la edición del texto editada por el Centro Dramático Nacional en 2010, que se cita varias veces en este trabajo y a la que se hace referencia en la bibliografía; probablemente se trata de añadidos finales al propio espectáculo representado, como también lo es el tratamiento de Prometeo en femenino, que tampoco aparece en la edición impresa y oficial del texto.

conflicto» (B. 2017). No se trata necesariamente de una supresión o superación total del problema de género en el espectáculo, sino de una mirada al mismo desde nuevos ángulos, como complemento de otras problemáticas tratadas en la tragedia. Hay aquí una conexión con la Antigüedad, en el sentido de que el énfasis primero de la obra, por razones distintas, no se pone en la oposición de género entre ambos personajes, sino, como se verá, en el retrato de las consecuencias de ejercer el poder de forma tiránica, en las relaciones de maternidad o en los traumas causados por el conflicto bélico.

Se parte, a este respecto, como apunta De la Fuente, de que no existía realmente un conflicto de género consciente en Sófocles que se considerara como injusto o indebido:

El tema hombre/mujer, que evidentemente aparece en Sófocles, y no solo en él, nos resulta un conflicto hoy, pero en Sófocles aparece como la constatación de un equilibrio natural pero muy difícil de mantener al que estaba sometida la sociedad del momento y que él solo pretende reflejar, no dar solución. (2019: 148)

El conflicto de género, por tanto, ha sido introducido en representaciones contemporáneas de *Antígona* como reflejo de la realidad actual²⁴. Carmen Machi, entrevistada acerca de su personaje, comenta su experiencia con los estereotipos de género: «En críticas de la Abadía y gente conocida me decían que es muy curioso el cambio porque empiezo haciendo de hombre y acabo como mujer. [...] Defendían que era un hombre autoritario al principio y cuando empieza lo del hijo se convierte en mujer...» (Campos 2017). Es decir, los espectadores asumían que, donde Creonte actúa tiránicamente, es hombre, y que donde muestra cariño por Hemón es mujer. Esto aporta una idea clara de la existencia de sesgos de género inconscientes, y de cómo condicionan la percepción del espectador.

Sobre la adaptación del personaje de Creonte, Miguel del Arco especifica con claridad que no convierte «a Carmen Machi en un hombre: su Creonte es una mujer que manda» (Ordóñez 2015). No es un hombre interpretado por la actriz, sino una Creonte femenina. Lo que se quiere mostrar aquí sobre la tiranía es, principalmente, que no tiene género: proviene tanto de un hombre, en lo clásico, como de una mujer, en la adaptación (De la Fuente Anuncibay 2019: 139-140). Se realiza un retrato sin género del poder, de sus ataduras y trampas: «La capacidad de acción lleva a la transgresión y de ahí al abuso. Ya tenemos al que tiraniza sin ser tirano», dice Del Arco (2019: 138). A pesar de todo, el conflicto de género no acaba de desaparecer por completo en esta versión de la tragedia: donde podría esperarse que Creonte, como mujer, pueda llegar a un cierto entendimiento o solidaridad con Antígona, condicionada por su género en un mundo eminentemente patriarcal, la mandataria reacciona, sin embargo, asumiendo el mismo comportamiento que el Creonte clásico masculino. Por un lado condena inflexiblemente a Antígona a muerte, y por otro, no obstante, duda e intenta persuadirla de que se retracte, a escondidas, para salvaguardar su propia imagen, en una escena que remite a los comportamientos negativos atribuidos a las mujeres en la tragedia clásica²⁵. Es llamativo, también, el momento

²⁴ Acerca de la recepción literaria y posteriores versiones de *Antígona*, véanse el capítulo III de Steiner (1987), Cairns (2016: 115-154) y Silva (2014: 391-474). También Ormand (2012).

²⁵ Ver nota 5, además de Wohl (2009: 119-148), Foley (2002), Zelenak (1998), Griffith (2001: 117-136), y Blondell, Gamel, Rabinowitz & Zweig (1999).

en que declara ante el coro que es la ley votada por todos la que condena a Antígona, y no ella²⁶ (Del Arco *et al.* 2015: 47). Creonte defiende la tiranía como necesaria para el gobierno de la ciudad, pero no es inmune a los peligros del poder, que acaban perdiéndola sin remedio.

De este cambio de género, lo más llamativo es la humanización de Creonte. Un rasgo clave del personaje en la versión es que es madre, y tiene una relación distinta con su hijo Hemón de la del original sofocleo. Además, frente a la versión eurípidea en *Las fenicias*, donde su hijo Meneceo muere al sacrificarse voluntariamente a Ares, Creonte ha perdido aquí a un hijo, hermano de Hemón, en la guerra, y manifiesta su dolor en dos ocasiones; en una se dirige a Antígona: «Todos hemos padecido / este tiempo de barbarie. / ¿O crees que es tu dolor / más grande que el nuestro? / Mi hijo murió / defendiendo la ciudad / del ataque de tu hermano»²⁷ (Del Arco *et al.* 2015: 39); en otra, a Hemón: «No utilices mi dolor para darme lecciones. / Tu hermano murió defendiendo esta ciudad»²⁸ (2015: 52). Así, Creonte, como el personaje clásico, trata de ser consecuente con la responsabilidad del poder y con la ley promulgada que debe hacer cumplir, pero tiene un punto débil: ser madre de Hemón le provoca una implicación emocional que confiere mayor dramatismo a la última escena, con la muerte de él²⁹ (De la Fuente Anuncibay 2019: 137): «Hemón la llama madre, y el careo entre ambos es mucho más doloroso», dice Del Arco (Ordóñez 2015). Esta versión del personaje de Creonte trata de pasar no solo por encima de las reticencias que pueda tener por tratarse de un problema que concierna a su propia familia, sino también por encima de su propio dolor, aunque la línea entre deber y venganza está, en apariencia, deliberadamente difuminada: durante la obra, el dolor de Creonte por su otro hijo da incluso a entender que se venga en Antígona por lo que sus hermanos provocaron.

Además de mostrar *hybris* y de despreciar en cierto modo a los dioses, en contraste con Antígona, Creonte está amargamente desengañada de ellos. Esto se aprecia en el segundo episodio, en la confrontación con Antígona, en la que Creonte, ante la negativa de ella a retractarse públicamente, se refiere, primero, al carácter obstinado de los Labdácidas, y luego a la necesidad de pensar y actuar con racionalidad y deber cívico³⁰:

Estirpe de locos, devotos de la desgracia.
 Tozudos, intransigentes y egoístas.
 ¿Crees que el estado se construye solo?
 ¿Harán, esas leyes inmutables y no escritas
 de las que hablas, posible la convivencia?
 ¿Son la naturaleza, el cosmos o los dioses
 ajenos a la barbarie y la injusticia?
 ¡Nombra una guerra sin el patrocinio de un dios!
 Somos humanos, ¡volvamos a ser racionales! (Del Arco *et al.* 2015: 40)

²⁶ 00:49:14.

²⁷ 00:41:00.

²⁸ 01:01:50.

²⁹ Frente a la creencia generalizada de que la muerte no se representaba sobre el escenario en la tragedia griega clásica, hay estudios que han apuntado hacia otras posibilidades. Un ejemplo es el de Bernard Deforge, quien afirma que «la tragédie est un rituel de mise à mort, et son point culminant est la monstration du cadavre» (1997: 23), y distingue entre tres modos diferentes de representar la muerte de manera indirecta, poniendo como ejemplo la *Orestíada* de Esquilo: angustia profética, premonición inmediata, gritos de la víctima desde fuera de escena o exhibición posterior del cadáver.

³⁰ 00:42:30.

Creonte considera la ignorancia y el fanatismo, manifestaciones corrompidas de la divinidad, como causantes de la guerra en Tebas, sin que los dioses de Antígona hayan hecho nada por evitarla. En su voluntad de erradicar esa ignorancia exaltada, la mandataria termina, sin embargo, por socavar la familia y la dignidad del individuo, precisamente como base del bienestar cívico y de la racionalidad que defiende.

Una contradicción del personaje, presente también en el original, es su desprecio de quienes se aferran al poder, como evidencia su discurso del primer episodio: «Desprecio a quien ejerce el poder para servirse / y borra en su mente que es público servidor. / Desprecio a quien la altura hace perder la razón / y se sueña capaz de crear solo el mundo entero» y también «al que convierte en misión aferrarse al poder / y acepta la podredumbre que infecta ese abrazo»³¹ (Del Arco *et al.* 2015: 27). Ella misma, en los hechos futuros de la pieza, mantendrá su obstinación hasta causar una doble muerte en su propia familia, justo tras haber decretado honras fúnebres para Eteocles, quien se había negado a entregar la corona a su hermano, como ambos habían convenido, después de reinar durante un año³². Esta paradoja otorga realismo y humanidad al personaje, pero también hace que su argumentación frente a Antígona pierda fuerza.

Además, esta Creonte insiste en gobernar con firmeza y honestidad, pero a la vez intenta convencer a Antígona de que se retracte públicamente de sus acciones para guardar las apariencias³³ (Del Arco *et al.* 2015: 36-37), declara que las visiones de Tiresias la ayudaron a obtener el poder que quería (2015: 60), trata al pueblo de crédulo y supersticioso (2015: 61) y, al final, pretende utilizar la profecía para aparentar públicamente que ha recibido la revelación divina de perdonar a Antígona³⁴: «Y quiero que saquéis / a esa mujer de la gruta. (...) No debe parecer / que cambio de opinión. / Sino que directamente / los dioses me han hablado. / ¡A mí, solo a mí! / Su voz será la mía» (2015: 65). Al final el ansia de poder, esa misma que criticaba en su discurso al principio, acaba embriagándola y cegándola.

Pueden observarse, también, reminiscencias lorquianas en esta Creonte en femenino, en la que se aprecia un paralelismo con la figura de Bernarda Alba por su carácter autoritario e inflexible. En la última parte del espectáculo, y en concreto en el fragmento citado unas líneas atrás, se distingue cierta intertextualidad con *La casa de Bernarda Alba* en el interés de Creonte por mantener las apariencias ante el pueblo, sin que se sepa que Tiresias la ha convencido de retractarse y salvar a Antígona. Ello remite a Bernarda Alba cuando ordena que se descuelgue el cadáver de su hija Adela, que se ha ahorcado, y que nadie cuente nada en el pueblo sobre lo que ha ocurrido en su casa: «¡Descolgarla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como una doncella. ¡Nadie diga nada! Ella ha muerto virgen» (García Lorca 2003: 205). Otro detalle se produce también en el final de ambas obras: en Lorca, Bernarda manda a callar a sus hijas, en una imposición férrea más que perpetua, al final, la atmósfera asfixiante de la pieza: «Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! [...] ¡Las lágrimas cuando estés sola! Nos hundiremos todas en un mar de luto. [...] ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!» (García Lorca 2003: 205). En *Antígona*, Creonte abraza con dolor el cadáver

³¹ El discurso completo comienza en 00:15:58.

³² Este hecho, y sus consecuencias, aparecen reflejados en *Los siete contra Tebas* de Esquilo, así como en *Las fenicias* y *Las suplicantes* de Eurípides.

³³ 00:36:46.

³⁴ 01:25:50.

de Hemón, arrodillada en escena, y pide que se apaguen las luces: «Que no vea la luz de otro día. / No quiero ver más. / Oscuro, ¡oscuro!»³⁵ (Del Arco *et al.* 2015: 68). Ambos personajes optan, hasta cierto punto, por mirar hacia otro lado y obviar lo sucedido: una, inmisericorde, elige no oír, y la otra, horrorizada, no ver, cuáles son las consecuencias nefastas de sus acciones.

A Antígona se le han conferido históricamente muchos matices, pero Creonte aparece caracterizado indefectiblemente como un tirano opresor, en una gran mayoría de montajes de la tragedia sofoclea (De la Fuente Anuncibay 2019: 129-130). La mandataria transgrede aquí su propio edicto, porque en privado intenta salvar a Antígona convenciéndola de que se retracte públicamente de sus palabras (Ladra 2015). Observa Suárez que «Creonte parece despertar más simpatías pero no porque sea una criatura frágil y del todo humana (¿o quizás sí? ¿Más humana que la propia Antígona?). Creonte se nos presenta kantiano, el hombre, en este caso la mujer, que porta la antorcha del deber, de lo irrenunciable» (Suárez 2017). Este gesto parece una contradicción en su caracterización, que muestra compasión y humanidad, pero no es sino un intento más de proteger su imagen ante la ciudad.

Según Suárez, la interpretación de Machi logra que el espectador dude sobre si no hay tanta irracionalidad en Antígona como en Creonte:

¿Por qué habríamos de criticar a un Creonte que desprecia la superchería y elogia la razón? Que apela a la ley de los hombres y no de los dioses. Pareciera lo más sensato apostar por quien es capaz de maniobrar con tal grado de rectitud manteniéndose ajeno a las influencias de las pasiones, de los afectos. La ley es igual para todos, parece decir. (Suárez 2017)

Esta Creonte en femenino persigue, en definitiva, lo contrario que la Prometeo de Portaceli: reformular la perspectiva de género del mito de Antígona, creando un Creonte más humanizado, cercano y comprensible, que centre la tragedia en las otras lecturas posibles: conflictos entre individualidad y colectividad, lo civil y lo religioso o los límites éticos de las leyes. Esto se logra igualando a las dos protagonistas: se da a Creonte y a Antígona la misma identidad femenina, al mismo nivel emocional, pues ambas han perdido a seres queridos en la guerra; Antígona es hermana, y Creonte es madre.

3. Conclusiones

Analizados, pues, dos montajes muy diferentes en cuanto a texto original, planteamiento, dirección escénica y significados transmitidos al público, la circunstancia principal que conecta ambos es que se ha feminizado, en la adaptación, un personaje que tradicionalmente es masculino, tanto en el original como en representaciones contemporáneas. Este rasgo particular, sin embargo, tiene como resultado consecuencias muy distintas en uno y otro caso.

En el primer montaje, la feminización del personaje protagonista en *Prometeo* (2010) de Carme Portaceli es subrayada en la dramaturgia por la actitud hacia el titán de personajes como la Océánide u Océano. En comparación con su postura clásica

³⁵ 01:33:49.

de lástima hacia el titán o de precaución frente a la violencia del poder establecido, estos dos personajes añaden aquí el matiz de la condescendencia y de los reproches, tratando a la Prometeo femenina con un paternalismo muy distinto al trasfondo de respeto perceptible en la tragedia original, empleado con el personaje en masculino. Además, la propia protagonista introduce en su discurso elementos marcadamente combativos, como la profecía acerca del futuro de Ío, con sus aseveraciones acerca del sometimiento patriarcal de las mujeres o de su lucha contra los hombres en distintos lugares en el mundo mitológico. Todo ello es extrapolable, fuera del ámbito de la propia obra, a las declaraciones de la directora Carme Portaceli, a las que se ha remitido también en este trabajo y en las que ella reivindica un papel más sólido y una mayor inclusión de las mujeres en el ámbito profesional del teatro español. El cambio de género del personaje protagonista, por tanto, no condiciona la denuncia esencial de la tiranía realizada en la obra, pero sí le añade un nuevo matiz, un nuevo conflicto, de género en este caso, que influye en el modo en el que la tratan otros personajes y en la lectura contemporánea que puede realizar el espectador.

En el segundo espectáculo, sin embargo, allí donde en la tragedia original hay dos personajes de distinto género, la transformación de uno de ellos de hombre en mujer produce una nivelación relativa de ambos protagonistas. En *Antígona* (2015) de Miguel del Arco se trata a Creonte en femenino, y se le añade un rasgo esencial: es, por tanto, madre de Hemón, lo cual introduce un componente extra de dolor a su relación con su hijo, lejos de lo férreo y severo del personaje clásico, enfatizando además la pérdida de otro hijo en la guerra, sufrida anteriormente. Se humaniza, así, a Creonte, colocándola al nivel de Antígona al mostrar cómo le han afectado las consecuencias de la guerra civil en Tebas. Sigue existiendo, sin embargo, un conflicto de género entre ambas, debido al comportamiento tiránico de la líder, que se comporta según lo socialmente atribuido a la masculinidad (fuerza, dureza, intransigencia) y no suaviza su trato para con Antígona a través de lo estereotípicamente esperable para una mujer (suavidad, empatía, comprensión). De este modo, al repensar la oposición de género y permitir que el montaje enfatice simplemente el reflejo de los peligros y tentaciones de ejercer el poder, la feminización de uno de los protagonistas pone el foco en otros conflictos del montaje, sin dejar de tener presente su estrecha relación con cuestiones de género y desigualdad. Esto la aproxima a una atemporalidad que amplía el abanico de posibles lecturas.

Esta transformación de un personaje masculino en uno femenino obedece, por tanto, a intenciones y a lecturas diferentes de los textos originales y, asimismo, contribuye a acercar el primer montaje a lo contemporáneo, al realizar una lectura desde la actualidad, y a potenciar el componente de atemporalidad en el segundo, mostrando el conflicto de género desde otra perspectiva al igualar hasta cierto punto a las dos protagonistas. Cuando, en los dos espectáculos analizados, se va un paso más allá y se transforma, en la dramaturgia, un personaje masculino en uno femenino, puede aplicarse por un lado esa perspectiva de género para introducir en la tragedia una reivindicación actual de índole feminista, como en *Prometeo*. Por otro, se puede feminizar el personaje para subrayar, como en *Antígona*, otros conflictos, como el de las relaciones y estructuras de poder. Como preocupación contemporánea, el género puede debatirse en escena, según el montaje y la intención detrás del mismo, enriqueciendo los textos, o bien puede quitarse el foco de este para subrayar su relación con otras cuestiones como las consecuencias de la tiranía, los horrores de la guerra o la complejidad de las relaciones familiares.

4. Bibliografía

- B., E. (2017), «Carmen Machi regresa en agosto al Teatro Kamikaze con la *Antígona* de Miguel del Arco», *El Boletín*. 17 de julio. <https://www.elboletin.com/noticia/151512/el-telon/carmen-machi-regresa-en-agosto-al-teatro-kamikaze-con-la-antigona-de-miguel-del-arco.html> [Acceso el 29 de abril de 2020]
- BARTHES, Roland (1972), *Critical Essays*, Evanston, Northwestern University Press (trad. R. Howard).
- BLONDELL, Ruby, GAMEL, Mary-Kay, SORKIN RABINOWITZ, Nancy & ZWEIG, Bella (1999), «Women in Athens», en R. Blondell et al. (ed.), *Women on the Edge: Four Plays by Euripides*, New York, Routledge.
- CAIRNS, Douglas (2016), *Sophocles: Antigone*, London, Bloomsbury.
- CAMPOS, Prado (2017), «Carmen Machi: “Los políticos mienten que te cagas”», *El Confidencial*. 9 de agosto. https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-08-09/carmen-machi-antigona-teatro-kamikaze-politica_1426285/ [Acceso el 29 de abril de 2020]
- CASE, Sue-Ellen (1985), «Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts», *Theatre Journal*, 37(3): 317-327. <https://doi.org/10.2307/3206851>
- CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL (2010), *Prometeo. Cuaderno pedagógico*, Madrid, Centro Dramático Nacional.
- DEFORGE, Bernard (1997), *Le festival des cadavres : morts et mises à mort dans la tragédie greque*, Paris, Les Belles Lettres.
- DE LA FUENTE ANUNCIBAY, Marién (2019), «Un Creonte en femenino. La Antígona de Miguel del Arco», en M. T. Amado Rodríguez, B. Ortega Villaro & M. de F. Sousa e Silva (eds.), *Clásicos en escena ayer y hoy*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra: 121-149.
- DEL ARCO, Miguel, LIMA, Andrés, & SANZOL, Alfredo (2015), *Antígona / Medea / Edipo rey. Teatro de la Ciudad*, Madrid, Ediciones Antígona.
- DOUGHERTY, Carol (2006), *Prometheus*, Abingdon, Routledge.
- DUCHEMIN, Jacqueline (1974), *Prométhée: Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes*, Paris, Belles Lettres.
- ESQUILO & MÜLLER, Heiner (2010), *Prometeo*, Madrid, Centro Dramático Nacional (trad. A. Kovasics).
- FISCHER-LICHTE, Erika (2010), «Performance as Event–Reception as Transformation», en E. Hall & S. Harrop (eds.), *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, London, Bloomsbury: 29-42.
- FOLEY, Helene P. (2002), *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton, Princeton University Press.
- FOLEY, Helene P. (2012), *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*, London, University of California Press.
- GAMEL, Mary-Kay (2010), «Revising “Authenticity” in Staging Ancient Mediterranean Drama», en E. Hall & S. Harrop (eds.), *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, London, Bloomsbury: 153-170.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1979), *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Hiperión.
- GARCÍA LORCA, Federico (2003), *La casa de Bernarda Alba*, Allen Josephs & José Caballero (eds.), Madrid, Cátedra.
- GOLDHILL, Simon (1997), «Modern critical approaches to Greek tragedy», en P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press: 324-347.
- GRIFFITH, Mark (1977), *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge: Cambridge University Press.

- GRIFFITH, Mark (2001), «Antigone and Her Sister(s): Embodying Women in Greek Tragedy», en A. Lardinois & L. McClure (eds.), *Making Silence Speak: Women's Voices in Greek Literature and Society*, Princeton, Princeton University Press: 117-136.
- HALL, Edith, MACINTOSH, Fiona, & WRIGLEY, Amanda (eds.) (2004), *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, New York, Oxford University Press.
- HALL, Edith (2010), «Towards a Theory of Performance Reception», en E. Hall & S. Harrop (eds.), *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, London, Bloomsbury: 10-28.
- HERINGTON, Cecil John (1970), *The Author of the Prometheus Bound*, Austin, University of Texas Press.
- HERNÁNDEZ MUÑOZ, Felipe-G. (2003), «La autenticidad de Prometeo encadenado a la luz de las frecuencias lingüísticas», en *Lógos hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*, 1: 149-157.
- KEKIS, Olga (2020), *Hypertheatre: Contemporary Radical Adaptation of Greek Tragedy*, Abingdon, Routledge.
- LADRA, David (2015), «Antígona/Sófocles/Miguel del Arco | Críticas de espectáculos», *Artezblai: el periódico de las Artes Escénicas*. 11 de junio. <http://www.artezblai.com/artezblai/antigona-sofocles-miguel-del-arco.html> [Acceso el 29 de abril de 2020]
- LLEWELLYN-JONES, Lloyd (2014), «Men in Female Roles», en H. M. Roisman (ed.). *The Encyclopaedia of Greek Tragedy (Vol. 2, G-R)*, Wiley-Blackwell: 813-814.
- MACINTOSH, Fiona (1997), «Tragedy in performance: nineteenth and twentieth-century productions», en P. E. Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press: 284-323.
- MANOUSAKIS, Nikos (2020), *Prometheus Bound—A Separate Authorial Trace in the Aeschylean Corpus*, Berlin, De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110687675>
- MCCOSKEY, Denise Eileen, & ZAKIN, Emily (eds.) (2009), *Bound by the City: Greek Tragedy, Sexual Difference, and the Formation of the Polis*, Albany, State University of New York Press.
- MEINECK, Peter (2021), «Forsaking the Fidelity Discourse: The Application of Adaptation», en V. Liapis & A. Sidiropoulou (eds.), *Adapting Greek Tragedy: Contemporary Contexts for Ancient Texts*, Cambridge, Cambridge University Press: 77-109.
- MURNAGHAN, Sheila (2005), «Women in Greek Tragedy», en Rebecca Bushnell (ed.), *A Companion to Tragedy*, Malden, MA, Blackwell Publishing: 234-250.
- NISA CÁCERES, Daniel & MORENO SOLDEVILA, Rosario (2002), «La mujer disfrazada de hombre en el teatro de Shakespeare y Lope de Vega: articulación e implicaciones de un recurso dramático», *Neophilologus* 86: 537-555.
- ORDÓÑEZ, Marcos (2015), «Antígona: buceando a pulmón», *El País*. 1 de abril. https://elpais.com/cultura/2015/03/24/actualidad/1427190725_833426.html [Acceso el 29 de abril de 2020]
- ORMAND, Kirk (ed.) (2012), *A Companion to Sophocles*, Malden, MA and Oxford, Wiley-Blackwell.
- RABINOWITZ, Nancy Sorkin (2008), *Greek Tragedy*, Oxford, Blackwell Publishing.
- REHM, Rush (2003), *Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World*, London, Bloomsbury Academic.
- RODOSTHENOUS, George (ed.) (2017), *Contemporary Adaptations of Greek Tragedy: Auteurship and Directorial Visions*, London/New York, Bloomsbury.
- RUFFELL, Ian (2012), *Aeschylus: Prometheus Bound*, London, Bristol Classical Press.

- SAID, Suzanne (2000), *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchaîné*, Paris, Klincksieck.
- SILVA, Maria de Fátima (2014), «Antigone», en R. Lauriola & K. N. Demetriou (eds.), *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*, Leiden, Brill: 391-474.
- STEGMANN, Josefina G. (2019), «Carne Portaceli: «Me fijo en las mujeres porque no lo hace nadie»», *ABC*. 15 de abril. https://www.abc.es/sociedad/abci-carne-portaceli-fijo-mujeres-porque-no-hace-nadie-201904150151_noticia.html [Acceso el 24 de enero de 2020]
- STEINER, George (1987). *Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura* (trad. A. L. Bixio), Barcelona, Gedisa.
- SUÁREZ, F.J. (2017), *ANTÍGONA: muero, luego existo*, Mi reino por un caballo. 14 de agosto. <https://mireinoporuncaballo.blog/2017/08/14/antigona-muero-luego-existo/> [Acceso el 29 de abril de 2020]
- TAPLIN, Oliver (2003), *Greek Tragedy in Action*, London, Routledge.
- VAN ZYL SMIT, Betine (ed.) (2016), *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Malden, MA, John Wiley & Sons.
- VASSEUR-LEGANGNEUX, Patricia (2004), *Les tragédies grecques sur la scène moderne: Une utopie théâtrale*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion.
- WILES, David (2000), *Greek Theatre Performance: An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WOHL, Victoria (2005), «Tragedy and Feminism», en Rebecca Bushnell (ed.), *A Companion to Tragedy*, Malden MA, Blackwell Publishing: 145-160.
- WOHL, Victoria (2009), «Sexual Difference and the Aporia of Justice in Sophocles' Antigone», en D. E. McCoskey, E. Zakin & V. Wohl (eds.), *Bound by the City: Greek Tragedy, Sexual Difference, and the Formation of the Polis*, Albany, State University of New York Press: 119-148.
- WYLES, Rosie (2011), *Costume in Greek Tragedy*, London, Bristol Classical Press.
- ZELENAK, Michael X. (1998), *Gender and Politics in Greek Tragedy*, New York, Peter Lang.

5. Anexo: fichas técnicas

Título	<i>Prometeo</i>
Año	2010
Compañía/dirección	Carme Portaceli
Equipo técnico	<p>Textos: Esquilo, Heiner Müller Traducción: Adan Kovasics Dramaturgia: Pablo Ley, Carme Portaceli Hermes: David Bagés Ío: Lluïsa Castell Prometeo: Carme Elías Coro: Gabriela Flores Fuerza: Llorenç González Océano: Pepa López Hefesto: Albert Pérez Espacio escénico: Paco Azorín Vestuario: Antonio Velart Iluminación: María Domenech Música: Dani Nel·lo Arreglos musicales: Jordi Prats Sonido: Roc Mateu, Francisco Grande Movimiento: Iva Horvat Adaptación de movimiento: Ferran Carvajal Caracterización: Toni Santos Ayudante de dirección: Ángel Ordaz Ayudante de vestuario: Pere Carreras</p>

Título	<i>Antígona</i>
Año	2015
Compañía/dirección	Miguel del Arco
Equipo técnico	<p>Antígona: Manuela Paso Ismene: Ángela Cremonte Creonte: Carmen Machi Corifeo: Santi Marín Corifeo: Silvia Álvarez Guardia: José Luis Martínez Hemón: Raúl Prieto Tiresias: Cristóbal Suárez Dirección y versión: Miguel del Arco a partir de Sófocles Música: Arnau Vilà Diseño de escenografía: Eduardo Moreno, Alejandro Andújar, Beatriz San Juan Auxiliar de escenografía: Elisa Cano Diseño de iluminación: Juanjo Llorens Diseño de sonido: Sandra Vicente, Enrique Mingo Diseño de vestuario: Beatriz San Juan Ayudante de vestuario: Almudena Bautista Video: Eduardo Moreno Coreografía: Antonio Ruz Equipo técnico: Javier Almela (sonido), Francisco Manuel Ruiz (iluminación), Juanma Pérez (maquinaria) Ayudante de dirección: Israel Elejalde Auxiliar de dirección: Cynthia Miranda</p>