

Aquiles, un personaje actualizado en dos obras del exilio español de 1939: *Héctor y Aquiles*, de José Ramón Enríquez y *La hija de Dios*, de José Bergamín

Achilles, an updated character in two Spanish plays of exile of 1939: *Héctor y Aquiles*, by José Ramón Enríquez and *La hija de Dios*, by José Bergamín

María Teresa Santa María Fernández

Universidad Internacional de La Rioja
teresa.santamaria@unir.net
ORCID: 0000-0003-0281-7754

Palabras clave: Mitos clásicos, teatro español del exilio, Aquiles, José Ramón Enríquez, José Bergamín, Actualización española de mitos griegos.

Keywords: Classic myths, Exile Spanish Theatre, Achilles, José Ramón Enríquez, José Bergamín, Spanish Update of Greek myths.

En este artículo vamos a analizar dos obras vinculadas con relatos sobre el héroe griego Aquiles, dentro de la dramaturgia del exilio español de 1939: *La hija de Dios*, de José Bergamín y *Héctor y Aquiles*, de José Ramón Enríquez. El primero de estos autores, nacido en 1895, contaba ya con una larga trayectoria literaria e intelectual cuando estalló la guerra civil, mientras que Enríquez (México, 1945) puede considerarse parte de la llamada Segunda Generación del exilio. Ambos tocaron en otras piezas temas relacionados con la tradición clásica griega. Así, además de la recreación de Hécuba que encontramos en *La hija de Dios*, Bergamín actualiza otros dos mitos con protagonistas femeninas – *Medea*, *la encantadora* y *La sangre de Antígona* – y asoma en otra de sus producciones literarias, *Donde una luz se apaga*, el mito de Narciso y Eco. Por su parte, el escritor mexicano-español toca la figura de Prometeo en *El fuego* y escribió *Medea en busca de autores* y *Orestes parte* (Santa María, 2016).

Antes de centrarnos en las dos obras donde Aquiles (des)aparece, creemos conveniente realizar una breve panorámica de cómo pervive la figura del héroe griego en la escena española, para terminar con unas conclusiones respecto a las características que predominan en las versiones de los dos dramaturgos exiliados y las aportaciones que aportan.

1. Versiones de Aquiles en el teatro español

La huella de Aquiles, inmortalizado en *La Ilíada*, de Homero y *La Aquileida*, de Estacio, ha quedado impresa de forma muy irregular en la dramaturgia española. Podemos citar, en primer lugar, varios ejemplos que siguen el episodio de Aquiles en Esciros, narrado por el autor romano y cuyo relato recogió también en la Edad Media *El libro de Alexandre* (Cristóbal, 2011, p. 6), junto con los orígenes y actuación de Aquiles en la guerra de Troya (Villarrubia, 2011, p. 80 y 83). Centrados en el relato homérico y, concretamente, en la lucha entre Héctor y Aquiles, encontramos pasaje dentro de la *General Estoria*, la *Suma de Historia Troyana* y la *Versión de Alfonso XI* (Castro, 2011).

Según la línea argumental de *La Aquileida*, Tetis esconde a su hijo Aquiles disfrazado como dama en la corte de Licomedes, rey de Esciros, y allí este se enamora de la princesa Deidamia, quien, a su vez, se disfraza de varón para seguir a Aquiles, cuando Ulises se lo llevó a luchar en la guerra de Troya. Este es el argumento de *El Aquiles*, “comedia mitológica”, de Tirso de Molina, quien tiene al héroe griego como modelo en otros personajes de dos comedias más – *La vida y muerte de Herodes* y *La venganza de Tamar* (Shecktor, 2009) -. En *El Aquiles*, Tirso muestra al héroe griego como un salvaje enamorado de Deidamia que debe vestirse y actuar como dama suya, con el nombre de Nereida y así vencer a Lisandro, aunque más tarde el dramaturgo español recoge también una de las tramas de *La Ilíada* – el duelo entre Héctor y Aquiles, tras matar el primero a Patroclo – y entra en acción la figura de Polixena en la acción, quien no aparece ni en la obra de Homero ni en la de Estacio, pero que se vincula con el relato de Hécuba, como veremos en la obra de Bergamín:

(Échale un guante HÉCTOR y otro POLICENA, coge este DEIDAMIA, y el otro PATROCLO y entrámbos AQUILES.)

HÉCTOR	Recebid pues ese guante.
POLICENA	este también por ser mío, que si el de mi hermano os reta, ese os favorece.
AQUILES	Admito el uno y el otro ufano.
PATROCLO	Estando Patroclo vivo, desafiado primero, mi derecho es más antiguo, y así este guante me toca. (Molina, 1636, vv. 872-880)

Otras versiones durante el siglo XVII de la historia de Aquiles, en este episodio previo a las gestas heroicas recogidas en *La Ilíada*, las encontramos en *El monstruo de los jardines* de Calderón de la Barca y *El caballero dama* de Cristóbal de Monroy y Silva (1612-1649), que, precisamente, se detiene, al contrario de la versión de Tirso de Molina, antes de la parte homérica o situada en Troya, tal y como indican los versos con los que finaliza dicha comedia:

AQUILES -El Cielo
te guarde edades eternas

aguarda, Troya, y verás
 como Aquiles venga a Grecia
 REY. Y aquí, pidiendo perdón,
 da fin aquesta Comedia
 del Griego más valeroso,
 porque a escribir el Poeta
 empiece el Cerco de Troya
 en otra humilde Comedia. (Monroy, p. 28)

Otra obra centrada en la figura de Aquiles es *Antes que celos y amor la piedad llama al valor y Achilles en Troya* (1747), de Nicolás González Martínez y que fue musicalizada para ópera por Melchor de José Nebra. Siguiendo la línea argumental de la obra de Estacio, tenemos *Aquiles en Sciro*, comedia del abate Metastasio, que fue traducida al español para Compañía Rivera en 1778 y cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de España. Ya en el siglo XIX se encuentra *El talón de Aquiles*, “juguete en un acto y en prosa”, 1869, de Z. H. C., en la que solo el título alude al personaje del ciclo troyano, puesto que no aparece Aquiles ni ningún otro personaje griego, sino Segunda, Fructuoso, Felipe y Primitivo. Además, la acción se sitúa en Ricla (Zaragoza) y no en la mítica Troya. Por último, se encuentra el manuscrito *El gran vengador de Aquiles, Pirro en Troya*, “tragedia en dos actos”, de Tadeo Moreno González García, que se inspira en el segundo libro de *La Eneida*, en verso y, por tanto, en ella no aparece Aquiles.

Ya entrados en el siglo XX, Miguel de Unamuno dedica dos artículos a la figura del héroe griego, “Entre Aquiles y el Cid” y “Aquiles, Ayax y Hércules” (*Lunes de El Imparcial*, 23 de noviembre de 1914); mientras que Ramón del Valle-Inclán propone su propia visión paródica de un guerrero en *Los cuernos de don Friolera* y se lamenta también en el prólogo de dicha obra de que en España no se supiera hacer un teatro heroico, al estilo del griego y de Shakespeare:

DON ESTRAFALARIO Una forma popular judaica, como el honor calderoniano. La crueldad y el dogmatismo del drama español solamente se encuentra en la Biblia. La crueldad sepiriana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. [...] Si nuestro teatro tuviese el temblor de las fiestas de toros, sería magnífico. Si hubiese sabido transportar esa violencia estética, sería un teatro heroico como la *Ilíada*. A falta de eso, tiene toda la antipatía de los códigos, desde la Constitución a la Gramática. (Valle-Inclán, 1925, pp. 35-36)

Destacamos estas dos alusiones, porque son una excepción en cuanto a la preferencia por Aquiles en textos del pasado siglo, mientras que son varias las piezas dramáticas del siglo XX que se fijan en la figura del héroe griego y protagonista de la otra obra homérica, Ulises (García Romero, 2011). Igual percepción tenemos, si nos ceñimos a la escena dramática de los autores que se desterraron tras la guerra civil. De este modo, existen varias obras que se centran en la *Odisea* de Homero (Santa María, 2018 y 2020b), como puede ser *Odiseo* (1953), de Agustí Bartra; *La odisea* (1964), de José Ricardo Morales y *Circe y los cerdos* (1974), de Carlota O’Neill, por nombrar solo aquellas en las que aparece el héroe griego. Sabemos que el ciclo troyano fue elegido por varios autores exiliados por la concomitancia que se puede encontrar con el destierro y la idea de “regresar” o vol-

ver (*nostoi*) tras finalizar el conflicto bélico (Santa María 2018), de ahí la posible razón de que Aquiles, muerto durante el transcurso de la guerra de Troya, no gozará de tantas obras como sí tuvo Ulises, Orestes o Electra. Por todo ello no resulta extraño que solo encontremos dos piezas dramáticas del exilio español de 1939 que deben su génesis al personaje de Aquiles. Cronológicamente, tenemos *La hija de Dios* (1945), de José Bergamín y *Héctor y Aquiles* (1973-1974), de José Ramón Enríquez.

2. Aquiles “ninguneado”: *La hija de Dios*

La hija de Dios, de José Bergamín, se basa, por un lado, en la *Hécuba*, de Eurípides (424 a.C.) que se inicia cuando el espíritu de Polidoro explica que el espectro de Aquiles reclama a Polixena, hija de Príamo y Hécuba, reyes vencidos de Troya. Por otro, actualiza y toma citas literales de *Hécuba, triste*, de Fernán Pérez de Oliva (1586), quien, a su vez, partía de la tragedia griega, con la que comparte el inicio, lugar, tiempo y personajes, pero a la que cambia el desenlace.

La obra bergaminiana, a pesar de brotar de ambas fuentes, bien claras y reconocibles en el texto, se aparta de sus modelos en varios aspectos. En primer lugar, no aparece el Prólogo de Polidoro ni tampoco, por tanto, la razón del sacrificio de Teodosia. En segundo lugar, la acción se desarrolla en un espacio diferente a las costas troyanas recién tomadas por los griegos. En efecto, el espacio donde transcurre la obra será el pueblecito de la paramera de Ávila que da también título a la obra, *La hija de Dios*. En tercer lugar, se actualiza el tiempo en que sucederán los hechos, puesto que ya no será el siglo XV a.C. en el que se supone tuvo lugar la guerra de Troya, sino al inicio de la guerra civil española, “Verano de 1936” y en una “Noche de luna llena” (Bergamín, 1978, p. 11). En cuarto lugar, los personajes cambian de nombre y Hécuba se llamará Teodora; Polixena, Teodosia; y Polimnéstor, Leoncio. Se mantiene el Coro de mujeres que acompañan a Teodora, despojada ahora de su categoría de reina de Troya y que pasa a ser una humilde mujer de campo; y Ulises, por su parte, desaparece también de la escena para convertirse en el Capitán fascista. Será este último, junto con Leoncio, los únicos personajes masculinos que hablan en la escena, puesto que aparece ya sin vida y, como indicamos antes, sin palabra, el cadáver de Polidoro, a diferencia de sus modelos.

De esta forma, nos encontramos que en esta obra no se menciona en ningún momento la figura de Aquiles, cuya reivindicación como espíritu de Polixena es el detonante de la trama de las dos Hécubas anteriores. Teodosia/Polixena no morirá por capricho del héroe griego, sino que muere en la pieza bergaminiana para salvar a su hermano. Precisamente, esta diferencia es la que permite, al ofrecer un motivo más elevado y martirial a la muerte de Teodosia, que veamos cómo evoluciona este personaje femenino. Esta se nos muestra al principio llena de temor cuando van a recogerla de una manera parecida a la que se encuentra en la obra de Pérez de Oliva (Escena IV), pero sin la imagen de gran fuerza metafórica y visual con que se cierra este pasaje en boca del Coro:

TEODOSIA. ¡Madre!

TEODORA. ¡Sosiega chiquilla! ¡Ya se van! ¿Oyes? Pasan.

TEODOSIA. ¡Tengo miedo! ¡Déjame, madre, que me esconda en tus haldas como cuando niña, que estoy temblando!...

TEODORA. ¡Hija mía!

CORO. Mira, Teodora, tu dulce criatura sobre tus haldas acurrucada y temerosa como un animalillo tierno. Se fue la luz: y la de la luna, que le da desde la ventana, la finge a los ojos todavía más niña, más pura y blanca. ¡Si parece una cervatilla en tus brazos! (Bergamín, 1978, p. 22)

De ese miedo inicial, pasa a la valentía de aceptar su sacrificio por el motivo altruista que la condena a morir – su hermano menor, sin nombre en la obra de Bergamín - y que repite dos veces, casi como si quisiera convencerse y alentar su coraje:

TEODOSIA. ¡Madre, madre! ¡Toma este último beso de mi boca, que por fuerza me arrancan de ti! ¡Por mi hermano muero!

TEODORA. ¡Hija, hija!...

TEODOSIA. ¡Oh, madre, madre desventurada! ¿Esto te quedaba por ver todavía? De ti triste me duelo, por ti vierto estas lágrimas, que yo, cuando me acuerdo de mí, por bienaventurada tengo la muerte que me ha de quitar de esta cruel vida que ahora pasamos. ¡Oh, madre, madre, no llores tanto, deja ir a tu hija, que va contenta por su hermano!... (Bergamín, 1978, pp. 25-26)

Sin duda, ese coraje acaba sorprendiendo hasta sus enemigos, tal y como relata el Coro a Teodora/Hécuba en el Segundo Acto: “Todos quedaron consternados, al parecer, por ese reproche que una débil niña, con morir, les hacía de su cobardía” (Bergamín, 1978, p. 47). De este modo, el dramaturgo exiliado aporta una mayor relevancia a la figura de Teodosia/Polixena que ya se apuntaba en Fernán Pérez de Oliva, aunque en *Hécuba triste* ella se resigna a morir para no caer como concubina- al igual que su hermana Casandra - de alguno de los vencedores griegos, mientras que el texto bergaminiano va más en consonancia con la relevancia de las mujeres como “mártires” de las guerras creadas por los hombres, cuya alusión aparece en la dedicatoria de todo el libro: “En estos años de persecución por la justicia que venimos padeciendo los españoles, dedico esta humilde transcripción trágica a los mártires de mi Patria: a sus mujeres, madres, esposas, hijas, hermanas sacrificadas” (Bergamín, 1978, p. 7).

Esta preferencia hacia lo femenino queda evidenciada en la obra que comentamos por la mayor presencia y parlamentos de las mujeres. En efecto, en *La hija de Dios* no aparece Taltibio, quien ya fue eliminado por Fernán Pérez de Oliva a favor de ganar fuerza dramática en ambas obras, puesto que será el Coro de mujeres y no dicho mensajero quien relate la muerte de Polixena a su madre. Pero tampoco incluye Bergamín en su tragedia los personajes del Espectro – o Alma en *Hécuba triste* - de Polidoro y Agamenón, quienes sí aparecían en los otros dos autores (Tabla 1). Por otro lado, ya comentamos que no se alude a Aquiles como origen del final de Teodosia/Polixena, pero se puede comprobar también que el resto de personajes masculinos que se incluyen en la pieza del autor exiliado – “(Guardias civiles, falangistas, moros y otras malas gentes armadas)” (Bergamín, 1978, p. 11) – no interviene en ningún momento de la obra.

<i>Hécuba</i>	<i>Hécuba triste</i>	<i>La hija de Dios</i>
Espectro de Polidoro	Alma de Polidoro	
<i>Ulises</i>	Ulises	Capitán-Ulises
Polimnéstor	Polimnéstor	Leoncio-Polimnéstor
Taltibio		
Agamenón	Agamenón	
		Guardias civiles, falangistas, moros y otras malas gentes armadas

Tabla 1. Comparación de la presencia de personajes masculinos en las tres obras

Otra diferencia evidente en la tragedia de Bergamín respecto a las versiones de Eurípides y de Pérez de Oliva se encuentra en el desenlace. La venganza de Hécuba a Polimnéstor por haber entregado a la muerte a su último hijo, varón, Polidoro, va acompañada en el trágico griego por la maldición que este lanza tanto a Hécuba como a Agamenón, al no darle la justicia que buscaba. Así, le vaticina a ella: “Llegarás a ser una perra de encendida mirada” (Eurípides, 1998, p. 401); mientras que él morirá a mano de su esposa, tras matar primero a Casandra, hija de Hécuba y a quien Agamenón ha tomado como concubina - “La matará la esposa” (p. 402)-. Estas maldiciones desaparecen en el texto del autor renacentista, pues en *Hécuba triste*, la protagonista “puede explicar las razones de su venganza con bastante detenimiento y Agamenón justifica su decisión (lo que Morales amplía todavía más en un añadido posterior de su edición)” (Vélez-Sainz, 2019, p. 450).

Por su parte, Bergamín nos ofrece un final mucho más devastador y trágico. En un lugar desierto de hombres, será Teodora quien maldiga al pueblo, La Hija de Dios, y a quien le arranquen después, para seguir las órdenes del Capitán, la lengua para evitar que siga incendiando con sus palabras; a la vez que arrastran su cuerpo sin vida, para que deje de arrasarse con fuego todo lo que encuentra a su paso. Sin embargo, el final apocalíptico y cruel contiene cierta nota de esperanza, al igual que aparece en obra con la que aparece publicada, *La niña guerrillera*. De esta manera, las mujeres que le acompañan deciden sumarse a su causa y dejar de ser víctimas pasivas: “¡Vamos nosotras todas a seguirla en la santidad de su martirio! ¡Ved que entre la humareda y el polvo empieza a encenderse también de sangre el horizonte y que nosotras no veremos ya la luz de este día!” (Bergamín, 1978, p. 73)

Observamos, por tanto, en la “tragedia” compuesta por Bergamín una preferencia hacia las “víctimas” de la guerra y no hacia sus héroes guerreros, así como una actualización al tiempo y coordenadas geográficas de su época para el relato de Hécuba. Sin duda, resulta un acierto cómo consigue mantener el espíritu del relato mítico, obviando un inicio y final que contaba con dos figuras heroicas griegas, Aquiles y Agamenón, aunque en el caso del primero fuera a través de las palabras de Polidoro. Pero resulta indiscutible en los textos de Eurípides y Pérez de Oliva que será la reclamación, desde el mundo de los muertos, que hace el

héroe griego lo que desencadenará la trama de esas versiones, mientras que en la de Bergamín no se menciona a Aquiles en ningún momento.

3. Aquiles más humano: Héctor y Aquiles

Si en *La hija de Dios* el guerrero griego y la huella de *La Iliada* no forman parte de la trama, en la obra de José Ramón Enríquez, *Héctor y Aquiles* (1973-1974), veremos un tratamiento muy original de la figura de Aquiles. El dramaturgo se inspira en varios pasajes de *La Iliada* de Homero; en concreto, el Canto XVI, con la muerte de Patroclo, y el Canto XXIV, en que se cuenta el rescate del cuerpo muerto de Héctor, pasando por el Canto XVIII, con la descripción de las armas de Aquiles.

La obra del autor exiliado se sitúa en varios espacios concebidos desde el principio como “escenario”: templo, río y playa. El tiempo es el “décimo año de la guerra que los hizo famosos” (Enríquez, 1979, p. 5), aunque se hace una evocación al principio y al final de la obra que nos retrotrae a la época de la infancia de ambos guerreros. Además, la pieza se estructura en dos actos que podríamos sintetizar o resumir diciendo que el primero versa sobre la relación de actores y amigos entre ambos personajes y cómo Héctor se disfraza de anciano; en el Acto Segundo nos encontramos con la desnudez y humanidad de Aquiles, el relato del sueño que comparten y les identifica, la imposibilidad de matarse el uno al otro y la lucha final de niños que confirma el vaticinio de la muerte de ambos y la consecución del fatal destino anunciado – o susurrado – desde el principio de la obra. Además, también son dos los únicos personajes sobre los que se asienta la pieza y que, asimismo, dan título a la obra, Héctor y Aquiles, aunque se alude en algún momento a los Mentores o la voz de un autor o divinidad que “nos dictaba los parlamentos” (Enríquez, 1979, p. 6).

Precisamente, las alusiones al teatro dentro del teatro que presenta alguna otra obra de este autor, como *El fuego*, se harán presentes desde el inicio, cuando irrumpen los dos protagonistas en escena: “HÉCTOR: Somos actores y estamos contratados para serlo precisamente aquí, sobre este escenario. De eso estamos seguros y con eso debería bastarnos” (Enríquez, 1979, p. 5). Esta constatación se repite, además, en otros momentos de la obra: “somos actores contratados” (p. 13); al inicio del segundo acto, cuando Héctor manifiesta: “El divino Aquiles, el de los pies ligeros, viene al centro de su propio escenario” (pp. 30-31); con un afán de rebelarse contra las palabras y acciones a las que están obligados, cuando se plantean si continúan “a nuestro antojo o seguimos las líneas marcadas” (p. 43); y justo antes de la escena del desenlace fatal:

HÉCTOR: ¿Qué es entonces todo esto?

AQUILES: Es la obra de un autor empeñado en continuar, utilizando la traición de los mentores y la furia de las tormentas y los encuentros y la muerte, para construir aquello que desea. (Enríquez, 1979, p. 52)

Asimismo, en la pieza se incide mucho en el disfraz y en el teatro dentro del teatro, no solo en el motivo de la “representación” y de los dos actores que ya se ha comentado. Observamos, así, cómo Aquiles reprocha a Héctor que “Dis-

frazado de anciano, te sientas en una roca, bajo un árbol, junto al río, en espera de que yo, imprudentemente, te relate la historia de mi talón” (Enríquez, 1979, p. 15). También se produce la identificación de cuanto está aconteciendo con un espectáculo circense: “AQUILES. Ahora, el Circo, el Circo nuevamente. HÉCTOR. Hay que pagar el último tributo a los mentores y permitir que se inventen su triunfo” (p. 55).

Por otro lado, desde el principio, parece claro que el destino inapelable conduce a la muerte de ambos, tal y como aparece en el texto que nos ha dejado Homero y del que se citan en numerosas ocasiones epítetos como “el divino Aquiles, el de los pies ligeros” (Enríquez, 1979, p. 30), o incluso algún verso citado de manera textual - AQUILES. “Canta, oh musa, la cólera del pelida Aquiles. Cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Orco muchas almas valerosas de héroes...” (p. 20 y p. 22). Pero más interesantes resultan las alusiones a los sentimientos y actos que se esperan de ellos, según dicha tradición o modelo:

HÉCTOR. Hemos venido aquí para matarnos

AQUILES. Nos odiamos: somos uno para el otro, el objeto total de nuestro odio.

HÉCTOR. Por eso estamos aquí.

AQUILES. Aunque la historia transcurre frente a Troya, es preciso hablar de más atrás, desde el momento cálido del templo. (Enríquez, 1979, p. 8)

Sin embargo, el acierto de la obra es presentarnos las dudas de ambos protagonistas y que lleguen a plantearse si es posible otro final o ese desenlace resulta el único que les identifica y les da la identidad con la que ha perdurado a lo largo del tiempo:

AQUILES. Y aquí, a punto de comenzar la batalla final de una guerra a la que los mentores me han traído, me hago una pregunta.

HÉCTOR. Hoy, a las puertas de Troya, me pregunto por la posible ruta de regreso a las ruinas de mi templo, para encontrarme a mí.

AQUILES. La posible ruta de regreso al sitio donde reposar mi cabeza, mientras escuche las sílabas de mi nombre, entonadas por Dios. (Enríquez, 1979, p. 12)

En definitiva y tal como plantea Aquiles un poco más delante de esta escena: “Ninguno de los dos deseábamos la guerra. Aunque, ¿estamos aquí para buscar identidades o para destruirnos mutuamente?” (Enríquez, 1979, p. 14), pregunta que sintetiza muy bien la intención y finalidad de la obra.

También en esta línea van las constantes referencias al “sueño”, que le sirve al autor para insistir en la identificación entre ambos héroes, por el sueño común que han tenido ambos:

HÉCTOR. Quiero encontrarte y hablarte de tu sueño que, estoy seguro, se identifica al mío... Conocer entonces tu rostro de verdad para mostrarte el que yo tengo y construir una casa donde hablar de nosotros y buscar esos tonos que un día definimos como la voz de Dios. [...]. ¿Es locura quererte encontrar y que se encuentren nuestros sueños...? ¿Pedirte que te quites el disfraz como ya lo hice yo, y que me veas de frente...? (Enríquez, 1979, p. 38)

De igual modo, funcionan los sueños infantiles que comparten al principio: “AQUILES. Me parece ver, entre sueños, cómo alguien nos dicta los parlamentos” (p. 5). De hecho, la obra parece volver a su inicio al final, cuando los dos personajes parecen retrotraerse a su infancia y, sobre todo, tras la muerte de ambos, a través de las palabras que cierran la pieza: “AQUILES: Mira, Héctor: hay niños todavía construyendo sus templos” (p. 58).

Esta identificación entre ambos héroes, además, resulta una constante a lo largo de la obra. De esta manera, Héctor, desde en el primer acto, incide en la idea de que “Ninguno de los dos deseábamos la guerra... Aunque ¿estamos aquí para buscar identidades o para destruirnos mutuamente?” (Enríquez, 1979, p. 14). Un poco antes ya se había establecido un diálogo en que quedaba patente que estamos ante dos caras de un mismo héroe:

AQUILES. Porque tú eres Héctor, el sereno, el maduro, el héroe equilibrado.
 HÉCTOR. Vamos a dejar esto bien claro de una vez: tú y yo somos actores contratados para recrear algo de lo cual no estamos seguros. Los dos somos iguales, estamos en las mismas circunstancias. Casi podría decir que somos el doble uno del otro. (Enríquez, 1979, p. 13)

Este sentido de identificación total se intensifica con la escena en que ambos relatan el sueño idéntico que han tenido (pp. 37-45) y donde se repite varias veces la idea de que son la misma persona: como en la acotación: “se van identificando” (p. 39); cuando Aquiles manifiesta que “son cuatro piernas las que me mueven y cuatro brazos los que agito en el aire” (p. 41); así como en el desenlace de dicho sueño donde se hace patente que “Me abrazo, me beso los labios y caigo conmigo sobre el lecho” (p. 42) y “él soy yo, yo soy él” (p. 43).

La constatación de que el amor es quien los une, al contrario de la guerra, que los separa o provoca que sean diferentes y estén en distintos bandos, también aparece de forma reiterada y augura un posible desenlace:

AQUILES. Por lo pronto, ha ocurrido algo definitivo, Héctor: estábamos aquí para matarnos y hemos comenzado a amarnos. [...]
 HÉCTOR. Porque Héctor y Aquiles ya no se odian. (Enríquez, 1979, p. 44)

que, sin embargo, al final no se produce:
 AQUILES. ¡Diez años de guerra...!
 HÉCTOR. ¡Diez años blandiendo estas espadas...!
 AQUILES. ¿Qué sabía yo de ti hace diez años?
 HÉCTOR. ¿Cómo podía no odiarte hace diez años?
Se miran fijamente y empiezan a jugar con las espadas. Comienza el diálogo, muy pausado, y conforme este avanza, el juego se vuelve lucha verdadera. (Enríquez, 1979, p. 49)

Héctor y Aquiles, además, permite una lectura actualizada al momento histórico en que se escribió la obra. La alusión a “dos templos y dos dioses: del dolor y la alegría” (Enríquez, 1979, p. 10), así como la aparición de los mentores como personajes que han borrado la existencia de un único templo y un único Dios inciden en la idea de promover una guerra por motivos religiosos, de diferenciación y no identidad entre las personas. Esa situación de confrontación nos lleva

al año 1973, cuando se empieza la guerra de Yom Kipur entre árabes e israelitas, y que es también la fecha en que José Ramón Enríquez inicia el proceso de escritura de la obra. Frente a esta postura de lucha – que es la que los mentores intentan que prevalezca (p. 51) –, en la obra hasta el final se insiste en la identificación entre los guerreros de ambos bandos ya mencionada:

Pausa. Desenvainan las espadas, luchan y Aquiles mata a Héctor. Lo toma de un pie y, lentamente, lo arrastra por el escenario. Cuando hablan, se dirigen uno al otro, prescindiendo del público. [...]

AQUILES. Héctor y Aquiles: los dos somos tu cadáver vencido, arrastrado, en torno a las murallas...

HÉCTOR. Los dos somos tu cuerpo victorioso que espera un dardo para derrumbarse. (Enríquez, 1979, p. 57)

5. A modo de conclusiones

Tras el análisis de las dos obras comentadas, resulta claro constatar que el personaje de Aquiles pierde relevancia respecto a otras figuras míticas clásicas, como puede ser Ulises, Antígona. Bien porque se suprime su aparición, tal y como sucede en *La hija de Dios*, de José Bergamín; bien porque se humaniza su figura, de manera que acaba por identificarse con la del héroe “bueno” o sereno que suele corresponder a Héctor.

En segundo lugar, se puede observar que ambas piezas inciden en el “sin-sentido” de las guerras y que no hay “causa justa”, ni humana – capricho de un héroe muerto – ni divina – obediencia a una orden de un dios o mentor – para ningún tipo de contienda o guerra. Asimismo, el peso de los hechos históricos resulta manifiesto también. De este modo, se puede destacar la relación con la guerra de Yom Kipur entre árabes e israelitas, iniciada en octubre de 1973, fecha en que se empieza a escribir *Héctor y Aquiles* y la desolación de la bomba atómica en 1945, con el final apocalíptico y una tierra totalmente devastada con que Bergamín finaliza su obra.

Frente a este pesimismo, sobresale con fuerza una puerta a la esperanza y donde triunfaría el tópico del “Amor Omnia vincit” de las *Bucólicas* de Virgilio, sea el fraterno, por el sacrificio de Teodosia/Polixena; sea el de amistad-amor entre iguales en el caso de Héctor y Aquiles, aunque esta no fuera capaz de librarles de su fatal destino. De esta forma, en ninguna de las piezas, aunque el amor parezca ser más fuerte que la muerte, se consigue burlar a esta

Por último, destaca en ambas piezas la visión negativa de la guerra, que se identifica como cosa de hombres en *La hija de Dios*, de José Bergamín; mientras que José Ramón Enríquez nos deja con la duda de si se trata de un juego de niños, que se les va de las manos; o del deseo de fuerzas ajenas – los mentores – que hacen todo lo posible por destruir la paz y la concordia entre los seres humanos, entre Héctor y Aquiles, que se ven obligados a repetir de forma infinita su fatal desenlace. Sin duda, la experiencia de la guerra y del exilio vivida en primera persona o parte de su familia fue tan traumática que borra la necesidad de ensalzar a los guerreros como héroes. En las dos obras los desastres de la guerra oscurecen la concepción épica que el relato primigenio poseía.

Bibliografía

- Bergamín, J. (1978). *La hija de Dios. La niña guerrillera*. Madrid: Hispamerca. Edición facsímil de: México: MEDEA, 1945. Otra edición: Santa María, T. *El teatro de José Bergamín en el exilio. Tomo II* (pp. 63-89). Tesis doctoral. Bellaterra: UAB.
- Calderón de la Barca, P. (2000). *El monstruo de los jardines*. Edición digital a partir de la *Cuarta parte de las Comedias* de Don Pedro Calderón de la Barca, Madrid: Bernardo de Hervada, 1674. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-monstruo-de-los-jardines--7/>
- Castro, M. D. (2011). La mitología en la prosa del siglo XIV. En Juan Antonio López Pérez (Ed.), *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico* (pp. 123-144). Madrid: Ediciones Clásicas.
- Cristóbal, V. (2011). La mitología clásica en la Literatura Española: una introducción y una aproximación bibliográfica. En Juan Antonio López Pérez (Ed.), *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico* (pp. 1-33). Madrid: Ediciones Clásicas.
- Enríquez, J. R. (1979). *Héctor y Aquiles*. México: Editorial Latitudes.
- Eurípides (1998). *Hécuba*, en *Tragedias, I* (pp. 357-402). Madrid: Cátedra.
- García Romero, F. (2011). El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX. En Juan Antonio López Pérez (ed.), *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico* (pp. 739-755). Madrid: Ediciones Clásicas.
- Molina, T. de (1636). *El Aquiles*, “comedia mitológica”. Madrid: Imprenta Real/ Gabriel de León. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-aquiles--0/html/0043f27c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- Monroy y Silva, C. (¿). *El caballero dama*. Sevilla: Imprenta del Correo Viejo. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-caballero-dama-comedia-famosa/>
- Santa María, T. (2020a). Personajes femeninos de *Las Troyanas* en el teatro de exilio español de 1939, *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, 1, 76-92.
- Santa María, T. (2020b). *La Odisea* en tres obras dramáticas del exilio: *Cassandra o la llave sin puerta* (1953) de M^a Luisa Algarra, *Odiseo* (1953) de Agustí Bartra y *Circe y los cerdos* (1974) de Carlota O’Neill, en Fatiha Idmhand, Margarida Casacuberta Rocarols, Manuel Aznar Soler and Carlos Demasi (Eds.), *Lugares y figuras del exilio republicano del 39 Los intelectuales “satélites” y sus redes transnacionales* (pp. 79-91). Berna: Peter Lang.
- Santa María, T. (2018). El ciclo troiano en el teatro del exilio español, *Forma breve*, 15: 283-296.
- Santa María, T. (2016). Segunda parte. Mitos y tradición grecolatina, en V, Azcue, M. T. Santa María Fernández, *Mito y tradición en el teatro del exilio republicano de 1939* (pp. 137-258). Sevilla: Renacimiento.
- Shecktor, N. (2009). *The Achillean Hero in the plays of Tirso de Molina*. Berna: Peter Lang.
- Valle-Inclán, R. M. (1925). *Los cuernos de don Friolera: esperpento*. Madrid: Renacimiento.
- Vélez-Sainz, J. (2019). Violencia, teatralidad y mujer: *Hécuba triste* de Hernán Pérez de Oliva, *Hipogrifo*, 7(1): 439-453.
- Villarrubia, A. (2011). Motivos mitológicos clásicos en la poesía española de los siglos XII-XII. En Juan Antonio López Pérez (Ed.), *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico* (pp. 65-99). Madrid: Ediciones Clásicas.

Resumen

Tras estudiar y comentar cómo se concibe la figura de Aquiles dentro de Literatura española, se pasa a analizar su presencia en obras del exilio. La guerra civil española de 1936 lleva a recordar la contienda clásica, vivida y evocada en diversos poemas épicos y tragedias de Troya, dentro de algunas producciones teatrales de los exiliados que evocan el triste final de los vencidos y su destierro forzoso. Por otro lado, si Ulises se convierte en paradigma del deseo de regresar y “volver” a la patria que los desterró, Aquiles debería haber conformado el ideal de guerrero, fiero, pero con cierto sentido de la justicia. Sin embargo, en dos obras dramáticas exiliadas donde se recuerda la figura del héroe griego, la imagen no corresponde con la de un

guerrero mítico y añorado. De esta forma, José Ramón Enríquez, autor de la llamada “segunda generación” y residente en México, presenta, como ya realizó en otras obras de temática clásica, otra perspectiva inesperada para el enfrentamiento entre el príncipe troyano Héctor y el griego Aquiles. Por su parte, José Bergamín, escritor con una larga trayectoria literaria cuando se exilió, ningunea la presencia de este personaje como causa primera de la venganza urdida por Teodora/Hécuba en *La hija de Dios*. Se trata de una concepción novedosa respecto a Aquiles y a la guerra por parte de ambos dramaturgos; seguramente, provocada porque los dos eran conscientes de las consecuencias crueles – muerte y destierro – que todo conflicto armado provoca y denunciarán o idearán otro desenlace para la historia del mítico Aquiles.

Abstract

First, we study and comment how Achilles figure is adapted in the Spanish Literature and then we analyse his myth in the exile theatre. The Spanish Civil War, in 1936, remember the classic Trojan War, that appear in the Greek Tragedies and Epic in the war itself, the republic surrenders and, finally, the exile. On the other hand, Ulysses is a paradigmatic representation of the “nostoi” or come back desire, while Achilles is the fighter with some sense of justice. However, in the two exile plays where the Greek hero appears, the image is not of a mythic and epic warrior. José Ramón Enríquez, member of the “Second Generation” and resident in Mexico, presents, like in other plays with classic plot, another point of view about the fight between the Trojan prince Hector and the Greek hero Achilles. Bergamín, writer with more literary experience before the exile, removes Achilles presence like revenge causa of Teodora/Hecuba in *La hija de Dios*. There are two innovative conceptions about Achilles and the war in both playwrights. Because Bergamín and Enríquez knew the horrible consequences – death and exile – that the war causes. So, they Will denounce and create another end for the mythic Achilles story.