

Retratos trágicos de la resignación política: Ismene y Crisótemis en la literatura dramática gallega

Tragic Depictions of Political Resignation: Ismene and Chrysothemis in Galician Dramatic Literature

Iria Pedreira Sanjurjo

Universidade de Santiago de Compostela
pedreira.sanjurjo.iria@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4038-5342

Palabras clave: Tragedia griega, Personajes secundarios, Ismene, Crisótemis, Tradición Clásica, Teatro Gallego.

Keywords: Greek Tragedy, Secondary Characters, Ismene, Chrysothemis, Classical Tradition, Galician Drama.

1. Las grandes (y desprestigiadas) secundarias del mito grecolatino

En la tradición de los mitos grecolatinos abundan los personajes protagonistas cuyas épicas hazañas o trágicas adversidades acaparan la práctica totalidad de la atención erudita, una centralidad heroica que relega en la periferia de las narrativas míticas a todo un grupo de caracteres que se consideran subalternos, anecdóticos e incluso prescindibles. En el caso de las dos mujeres del mito que ocupan estas líneas, esa alteridad queda frecuentemente marcada por un antagonismo –que se asume inapelable– con respecto a las heroínas protagonistas de sus historias, siendo habitualmente analizadas como un mero contrapeso ético y moral de éstas. Así, a la indocilidad e insumisión de heroínas míticas como Antígona o Electra, se opondrían la resignación, el conformismo y el sometimiento de sus respectivas hermanas pequeñas, Ismene y Crisótemis.

El camino que el mito recorre desde sus primeras representaciones literarias en la Antigüedad Grecolatina hasta nuestros días es lo suficientemente complejo como para renunciar al desarrollo de una cronología relativa un poco más extensa en lo que atañe al relato mitográfico de Ismene y Crisótemis. En el caso de la primera, las fuentes atestiguan la limitada profundidad que tradicionalmente se le ha atribuido a la más pequeña de la saga labdácida. En palabras de Bonnie Honig (2011, p. 32),

for centuries, Ismene has been cast as the inert, drab backdrop against which her more colorful sister stands out. Antigone is active, Ismene passive; Antigone is heroic, Ismene coward, argue conventional readings.

Resulta evidente el afán por señalar una oposición ética entre las dos hijas de un Edipo malogrado por la ὕβρις en la que incurre con el asesinato de su padre Layo y la incestuosa boda con su madre Yocasta. En principio, solo este enfrentamiento justificaría el recurso a un personaje subsidiario y con un marcado carácter antipolítico que, según la tradición arcaica del Ciclo Tebano, moría al principio de la contienda librada entre Eteocles y Polinices¹ y que hacía su primera aparición en los textos trágicos de la mano de Esquilo en *Los Siete contra Tebas* (467 a.C.)². Ismene vendría a consolidar el rol heroico de su hermana Antígona, obstinada en cumplir con las leyes divinas no escritas al dar honras fúnebres al cadáver insepulto de su hermano Polinices, muerto en el violento intento de toma del trono de Tebas y considerado un traidor a la patria. La tragedia *Antígona* (442 a.C.) de Sófocles, que trata estos hechos míticos, se erige entonces en la piedra angular sobre la que se alzan todas las interpretaciones posteriores de un personaje, Ismene, cuya función dramática ha sido duramente definida por estudiosos como Antonio Tovar (1943, p. 52):

Un tercer término nos presenta la vulgar, modesta y débil Ismene, la hermana de la heroína, que no se decide a seguirla, y que luego, en un arranque muy de persona débil, la quiere sustituir en el holocausto. Si a Antígona la sumisión a las normas más profunda la hace arrostrar hasta la muerte; si el tirano, fiel a su pasión política, no vacila en saltar por encima de los más horrendos misterios, Ismene acata por igual unas normas y otras, y vive como la gran masa de los humanos, encogida, temerosa, sumisa, sujeta por toda clase de temores y respetos.

Este sesgo interpretativo en la caracterización de Ismene es patente en la mayoría de recensiones y estudios sobre el drama sofocleo, aunque muchas voces introducen matices o enmiendan en parte o en su totalidad estas visiones tan negativamente connotadas. Destacan –precisamente por sus renovadas lecturas y por la retirada de este manto ideológico que suele envolver al personaje– las aportaciones de María Luisa Picklesimer (2000), que reconoce la prudencia y sensatez de una Ismene que piensa antes de actuar³, o de Bonnie Honig (2011),

¹ La muerte del personaje de Ismene nada tendría que ver con el episodio mítico centrado en la disputa moral y política entre Antígona y Creonte, sino que estaría relacionado con el mito social que ilustra las obligaciones y virtudes de la doncella mítica, cuya castidad, obediencia y ejemplaridad serían ignoradas por una Ismene sorprendida en un encuentro amoroso con Teoclímeno y posteriormente asesinada por Tideo (vid. Picklesimer, 2000, pp. 218-220).

² Con todo, el pasaje que supone la primera intervención de Ismene en la poesía trágica es apócrifo, probablemente añadido con posterioridad al estreno de la *Antígona* de Sófocles. (vid. Gantz, 1993, pp. 519-520). Ismene también tiene un papel secundario en *Edipo en Colono* (401 a.C.), en la que acude al encuentro de su desterrado y depauperado padre para predecir la guerra fratricida que enfrentará a Eteocles y Polinices (vv. 325-510).

³ La postura de Picklesimer (2000) con respecto al carácter de Ismene podría resumirse con su siguiente afirmación: “No es, pues, que la doncella mítica obedezca sin plantearse su postura,

en la que se llega a cuestionar el valor ético de la figura heroica, una Antígona aferrada al sacrificio y a la memoria del hermano muerto⁴ que, por otro lado, estaría rechazando la supervivencia y el vínculo con la hermana viva⁵.

En lo que respecta a Crisótemis, el arco es semejante, aunque su figura pertenezca a otro ciclo mítico notablemente desarrollado en las literaturas arcaica y clásica: el Ciclo Troyano. Sin embargo, el punto de partida de su tratamiento épico es incluso menos complejo que el de Ismene, ya que solo es mencionada como una de las hijas de Agamenón y Clitemnestra en la epopeya homérica⁶ sin que haya rastro alguno de una aparición más significativa hasta llegar a la *Electra* (ca. 415 a.C.) de Sófocles. Esto significa que la Crisótemis de la tragedia clásica es la única en la que puede apoyarse la exégesis posterior. Y el personaje ha sido asiduamente juzgado en los mismos términos en los que se ha valorado a Ismene y casi siempre estableciendo un claro paralelismo con ella: su función es la de reforzar la soledad de la heroína –una Electra que espera el regreso de su hermano Orestes para vengar el asesinato de Agamenón a manos de Clitemnestra–, conducirse de una forma mucho más comedida en sus actuaciones que su hermana Electra y contraponer al deber heroico de la protagonista unos límites movidos por un temor connatural hacia aquellos –en su caso, su madre Clitemnestra y Egisto– que detentan el poder⁷.

Al quedar normalmente reducidas al segundo plano de la tragedia, Ismene y Crisótemis han tenido, en consecuencia, un tratamiento irregular en la literatura occidental posterior y apenas han podido transcender el estrecho marco que las retrata como pasivas, resignadas o sumisas. Algunas de las excepciones más

sino que es consciente de su disconformidad con los que ejercen el poder, pero también de sus propias limitaciones y de lo que se espera de ella en un momento determinado. Su obediencia está motivada por su educación, no por una pasividad innata.” (p. 224)

⁴ Sobre los significados morales que se le han dado al mito de Antígona son interesantes las aportaciones de Isabelle Torrance (2010) o María Isabel Peña Aguado (2021).

⁵ Sin embargo, el inventario bibliográfico que muestra la diversidad de opiniones sobre la verdadera naturaleza del comportamiento de Ismene es mucho más amplio y en él se hallan trabajos como los de Simon Goldhill (2006), Jennet Kirkpatrick (2011) o Mary C. Rawlinson (2014).

⁶ Así es citada en *Il.* 9, vv. 144-147, un pasaje en el que Agamenón ofrece a Aquiles la posibilidad de desposar a una de sus hijas: τρεῖς δέ μοι εἰσι θυγάτρες ἐνὶ μεγάρῳ εὐπύκτω/ Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ Ἰφιδάασσα,/ τᾶων ἦν κ' ἐθέλῃσι φίλῃν ἀνάεδνον ἀγέσθω/ πρὸς οἶκον Πηλῆος; (“Tres hijas tengo yo en mi bien edificado palacio: Crisótemis, Laódice e Ifianasa. Que sin ofrecer ningún regalo se lleve a la que quiera como esposa a la casa de Peleo.”).

⁷ Como Recuerda María Inés Saravia de Grossi (1999), “en su primera intervención, es decir, en el 1º episodio, vv. 328 y ss., Crisótemis hablaba sobre su propia vida de resignación, y exponía su razonamiento basado en la sumisión al poder político. En esta instancia ella sobrelleva el *modus vivendi* de los asesinos. Arguye que son matrices generadoras de nuevos descendientes de Agamenón, v. 1010, y, por lo tanto, deben resguardarse de peores infortunios. Su personalidad le otorga ascendencia a la razón sobre la pasión, en cambio Electra es el reverso de este temperamento. La cuestión en Crisótemis es la obediencia para sobrevivir, como en Antígona, también Ismene dice que la extravagancia no tiene sentido, vv. 66-7. Tanto Crisótemis como también Ismene son las voces moderadas que caducan en la acción dramática.” (p. 106). Aunque María Luísa Picklesimer se ocupa más ampliamente de Ismene en su artículo, también relaciona las funciones de ambos personajes secundarios (vid. Picklesimer, 2000, pp. 222-224).

notables y conocidas las firma el poeta griego contemporáneo Yannis Ritsos en sus obras lírico-dramáticas *Ismene* y *Crisótemis* (ambas publicadas en 1972), en las que les concede un protagonismo del que tradicionalmente se han visto privadas.

2. Antiguos mitos que explican nuestros presentes: lecturas políticas y sociales en la literatura dramática gallega de tema clásico

La literatura dramática gallega se ha nutrido del vasto caudal temático de los clásicos grecolatinos desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. El recurso a las historias y grandes personajes del mito grecolatino –a menudo reapropiados desde sus elaboraciones dramáticas trágicas– es una tendencia demostrada y obedece a muchos motivos literarios y extraliterarios⁸, siendo la reinterpretación política y social del mismo una de las muchas justificaciones de su recuperación en el teatro gallego contemporáneo. Las primeras reescrituras y reelaboraciones de clásicos grecolatinos datan de los años posteriores a la Guerra Civil Española (1936-1939), siendo el exilio en América Latina el primer polo cultural que permitirá la producción de piezas dramáticas como *Midas* (1957) de Isaac Díaz Pardo, *Edipo* (1960) de Manuel María u *O velliño (Edipo na Galiza)* (1961) de Xosé Rubinos.

Los tímidos cambios sociales vinculados al periodo del desarrollismo propician la eclosión del asociacionismo cultural de las décadas de 1960 y 1970, un fenómeno que a su vez favorecerá la proliferación de una dramaturgia gallega independiente y que se afana en la profesionalización del oficio teatral. La creación dramática gallega vuelve a ser posible dentro de las fronteras propias, aunque marcada por el complejo y contradictorio contexto de una dictadura franquista que fomentaba la transformación económica y la instauración de un modelo capitalista y de consumo de masas mientras impedía cualquier tipo de mejora en la situación política, aún propia de un régimen totalitario y represivo que, como puede resultar obvio, perseguía y/o censuraba las manifestaciones culturales y lingüísticas periféricas –como la gallega–, a las que se les negaba todo atisbo de oficialidad y protección. En tales circunstancias, la producción dramática de la época tenderá a una velada contestación al autoritarismo, así como a una encubierta reivindicación ideológica y cultural, que halla en los mitos grecolatinos un vehículo alternativo de expresión idóneo⁹, como recuerda María José Ragué Arias (1991, pp. 102-103):

⁸ Ricardo Carvalho Calero (1981) fue pionero en el estudio de esta tendencia temática al ser el primero en hacer una breve recopilación comentada de las obras conocidas hasta ese momento. El interés académico en el teatro gallego inspirado por los clásicos grecolatinos se enriqueció *a posteriori* con las aportaciones de investigadores como María José Ragué Arias (1991), José Antonio Fernández Delgado (1996) o María Teresa Amado Rodríguez (2001). Todos estos trabajos sientan las bases de la amplia investigación de Iria Pedreira Sanjurjo (2019; 2022; 2023) sobre este tema.

⁹ Sobre los movimientos asociacionistas y el paulatino desarrollo del teatro independiente gallego ofrecen una información más amplia obras como las de Inma López Silva & Dolores Vilavedra (2002) o Cilha Lourenço Mória (2013).

En esta época, los mitos griegos fueron frecuentemente utilizados en el teatro como recurso para quienes necesitaban buscar valores alternativos para combatir la dictadura. En el conjunto del Estado Español, este fenómeno empieza a manifestarse ya en los años cuarenta. En Galicia, sería imposible percibirlo tan temprano puesto que en aquellos años el gallego difícilmente puede llegar a la palabra impresa, al escenario o a cualquier tipo de divulgación. Pero, en el renacer cultural gallego de los años sesenta, sí aparece el teatro de tema y personajes griegos y lo hace con el mismo significado que en el resto del Estado Español y fuertemente vinculado a la realidad inmediata de la Galicia contemporánea, a la tierra, a las creencias y costumbres, a las necesidades del país.

Sin embargo, el fin de la dictadura no se traduce en un abandono de la tendencia temática clásica en el teatro gallego. Todo lo contrario, la transición a la democracia y la posterior aprobación del Estatuto de Autonomía de Galicia (1981) señalan el inicio de una nueva etapa en la que se agranda el espacio otorgado a la materia mítica grecolatina en la literatura dramática gallega, también con motivaciones literarias y estéticas que van más allá del compromiso político y social de sus autores, pese a que este compromiso no deja de estar presente en muchas obras¹⁰. Curiosamente, los dramas gallegos que rehacen las tragedias de Antígona y Electra –de los que nos ocuparemos a continuación– están entre los más susceptibles de ser sometidos a una determinada lectura política, de ahí que las intervenciones de sus respectivas secundarias, Ismene y Crisótemis, sean observadas con mayor o menor severidad y, por lo tanto, caracterizadas con un matiz más positivo o negativo.

3. De Nova Argos al *cyberpunk*: reinterpretaciones de Ismene y Crisótemis en la literatura dramática gallega de la segunda mitad del siglo XX

Entre todas las obras que, desde la segunda mitad del siglo XX hasta el final de la centuria, tratan el Ciclo Tebano y, más concretamente, el mito de Antígona, el personaje de Ismene aparece en cuatro de ellas, que se citarán y comentarán por orden cronológico: *Creón, Creón...* (1975) de Xosé Manuel Rodríguez Pampín, *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (1978) de Manuel Lourenzo, *Antígona, a forza do sangue* (1989) de María Xosé Queizán y *Memoria de Antígona* (1998) de Quico Cadaval y Xavier Lama.

En *Creón, Creón...*, Xosé Manuel Rodríguez Pampín (1940-1997) –sacerdote, traductor de la *Biblia* al gallego, gran erudito sobre cuestiones litúrgicas y religiosas e innovador dramaturgo– lleva a la literatura dramática gallega el mito de Antígona por primera vez y en una insólita versión. El conflicto trágico que enfrenta a la hija de Edipo con Creonte por el mandato que impide enterrar a Polinices transcurre en un porvenir distópico, siendo una “traxedia do futuro”

¹⁰ Vid. Pedreira Sanjurjo, 2023, pp. 409-411.

–así aparece descrita al inicio de la obra¹¹– en la que se mengua el rango mítico y regio de sus personajes (por ejemplo, Creonte aparece como un “Gobernador Xeral” y no como monarca) y la transgresión de Antígona se reduce a un ejercicio de memoria histórica reprimido por Creonte, quien acaba violentamente con la vida de su sobrina.

En esta Nova Tebas asolada por una gran guerra destructora y luego renacida de sus cenizas en un nuevo orden que se parece mucho al que proyectó Aldous Huxley en *Brave New World* (1932)¹², Ismene es uno de los personajes que marcan el contraste con la heroína trágica y antiutópica. Mientras que Antígona –que en este drama cede cierto protagonismo a un Creonte de carácter similar al que aparecía en la obra Jean Anouilh– se presenta como una joven pertinaz e impulsiva (aunque tal vez más inmadura, melancólica y también caprichosa), Ismene asume las condiciones de la nueva situación, mostrándose como una joven des preocupada e incluso frívola que solo quiere disfrutar de la vida (“¡Miña nena xa non hai meigas! De seguro que non te lembrarías desas cousas si bailarás¹³”) pero que no se ha inclinado hacia esa decisión aparentemente poco meditada sin antes reflexionar, como prueba el propio texto de Rodríguez Pampín (1975, p. 486):

Ismene. – [...] Coidas que son de pedra. ¿Qué queres que faga? Enseñáronme a vivir, a non podreecer. ¿Atópasme débil non sí? Despréciasme...

Antígona. – ¿Despreciar, por qué? Quen sabe si a débil non seréi eu. Todos a falarme tanto de vivir, que xa non sei si saberéi... e teño medo... Cando era nena nunca tiven medo, pero agora... Por vegadas coido que me asulago nunha borraxeira infinda. Anque de pequena tiven medo unha vez. Cando mamai me levóu aos raios X. Iña moi leda, apagaron as luces e mamai tiñame collida da man, pero de súpeto ceibóuma e... non puiden nin berrar. Tampouco agora deixan, está prohibido berrar, porque molestas.

Ismene. – Eu tamén teño medo, pero hai que gardalo. ¡Poñer a careta e hala! Divírtome, divírtome ¿qué? Moitas vegadas cando desperto sinto unha friaxe por todo o corpo... coma si a luz do sol se tornase oscura. Antes viña mamai a darnos un bico e todo o medo desaparecía. Agora... calemos, non falemos dos nosos pais. ¡Si Creón nos oi...!

En el caso de la obra del dramaturgo, actor y director teatral Manuel Lourenzo (1943-2025), *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza* (1978), el foco cambia todavía más: el verdadero protagonista es un Creonte caricaturizado, excéntrico y depravado cuyas arbitrarias acciones de gobierno son llevadas al extremo del ridículo. Es uno de los dramas en los que más se evidencia la utilización del mito para la crítica sociopolítica, en este caso dirigida a unas élites políticas que cambiaron rápidamente su pelaje ideológico durante la transición a la democracia en España para asegurar la supervivencia de su posición y su

¹¹ Vid. Rodríguez Pampín, 1975, p. 475.

¹² Vid. Pedreira Sanjurjo, 2019, pp. 164-166.

¹³ Vid. Rodríguez Pampín, 1975, p. 477.

patrimonio¹⁴. En este contexto, con una heroína trágica –Antígona– más diluida, la función de Ismene es todavía más anecdótica y apenas presenta rasgos originales con respecto a su caracterización tradicional, apareciendo solo en dos escenas como una leve contrabalanza¹⁵.

Sin embargo, *Antígona, a forza do sangue* (1989) supone un punto de inflexión en el tratamiento de Ismene. Su autora, la prestigiosa novelista, ensayista y poeta María Xosé Queizán (1939), propone una lectura manifiestamente política del mito de Antígona fundamentada en unos precedentes filosóficos (siendo Hegel el más destacado) con los que debate y a los que disputa unos valores sociales y políticos muy concretos asociados a este mito. En las dos ediciones conocidas del texto dramático¹⁶, Queizán introduce su reelaboración con un prólogo en el que expone las conclusiones de este diálogo ideológico con estos antecedentes (Queizán, 2008, p. 12):

O antagonismo está representado por Creonte (que representa o masculino, o goberno e a lei) e Antígona (que está, como muller, no eido privado, unida á terra, ao sangue, á familia). Aparece unha clara indentificación entre política e sexo. [...] Creonte representa o poder patriarcal e a lei que prohíbe o enterramento de quen morre loitando contra o Estado, como o irmán de Antígona. Acusa a Antígona de ser unha criatura sen lei. Reclama, así, ao mesmo tempo, a lei e a virilidade. A heroína de Sófocles enfróntase a Creonte por imperativos éticos, intemporais, e por iso vai profundamente soa, con esa intensa soidade ética. Antígona séntese obrigada a enterrar o irmán para recuperalo como ser humano. Representa a *pietas*, a lei feminina da sombra. Negar a terra aos mortos era, para Antígona, negar a humanidade. A lei do Estado, de Creonte, non o pode tolerar e debe condenar a morte a Antígona. Son as leis, a masculina e a feminina, as que se opoñen na obra. A pesar dos séculos transcorridos, o sistema patriarcal seguiu dominando a política e a economía e mantendo esta orde. A dicotomía entre particular e universal, privado e público, atribuídos xenericamente, aínda non está totalmente superada na actualidade.

Para ilustrar su visión feminista y antipatriarcal del mito, María Xosé Queizán reubica a los personajes sofocleos en la Galicia medieval y cambia sus nombres, atribuciones reales y parte de sus motivaciones individuales. Así, Antígona se convierte en Elvira, una noble gallega que lleva a cabo una rebelión personal al querer honrar al hermano muerto y también colectiva al impulsar la insurrección popular contra un poder extranjero. Por su parte, Creonte se transforma en

¹⁴ Xosé Manuel Fernández Castro (2007) y José Antonio Fernández Delgado (1996) también destacan el carácter satírico de la obra.

¹⁵ Concretamente, en la cuarta escena del primer acto, titulado “A confabulación” (vid. Lourenzo, 1981, pp. 25-27) y al comienzo de la única escena del acto segundo, “A guerra” (vid. Lourenzo, 1981, pp. 50).

¹⁶ La obra fue finalista del Premio Álvaro Cunqueiro de Textos Teatrais en 1989 y fue publicada por primera vez en ese mismo año en una colección del Centro Dramático Galego para Edicións Xerais de Galicia. En 2008 sería reeditada, esta vez bajo el paraguas de la histórica Editorial Galaxia, junto con otras dos piezas teatrales de su autora, *A cartuxeira* (escrita en 1980) y *Neuras* (de 2006).

Don Oveco, un “tirano que defiende intereses foráneos¹⁷” de la corona de Castilla, mientras que Polinices se transfigura en el idealista Fruela. Ismene recibe el nombre de Dona Aldena y su caracterización se aleja rápidamente de la exégesis tradicional.

Aldena es uno de los personajes más complejos de la nueva *Antígona* de Queizán. En el marco de una obra que destaca las virtudes de una indócil heroína cívica que no solo lucha por la memoria de sus vínculos familiares, sino que también lo hace por la liberación política y social de todo un pueblo, Aldena no se presenta como una figura antagónica y completamente opuesta a los valores de su hermana. La Ismene que la autora gallega esboza en Aldena es un apoyo y un sustento moral de la heroína que, sin embargo, tiene una agenda ética propia. Su ambición es, probablemente, modesta como la de la Ismene sofoclea y aspira a vivir en paz, rehuyendo la confrontación directa y formando una familia tradicional. Ella misma cuestiona que su hermana Elvira quiera permanecer célibe y no desee aportar hijos a la familia y a la sociedad, teniendo claro que ese es uno de los deberes de su sexo (directamente llega a preguntarle “¿por que renuncias ao papel de muller?¹⁸”). Con todo, no es esta la prueba definitiva ni de su cobardía ni de una alienación patriarcal, ya que repudia abiertamente el orden político y social que los hombres han impuesto en su mundo y condena muy enérgicamente ese impulso violento que entiende connatural al sexo masculino y que provoca todas las contiendas y excesos de poder. Hasta tal punto desconfía de la autoridad y la justicia de los hombres, que cree con firmeza que si Oveco hubiese sido derrotado y Fruela hubiera encontrado la victoria y el poder, el resultado sería más o menos igual (Queizán, 1989, pp. 33-34):

ELVIRA. – Non nos interesa tanto que fai Oveco aí enriba, nas alturas do trono, senón como se formaron as escadas polas que ascendeu e como se manteñen.

ALDENNA. – Xustamente. De non existiren as escaleiras, os que forman e manteñen as escaleiras, ninguén podería situarse nas alturas.

ELVIRA. – Todos loitan por subir eses banzos. Falta quen loite por derrubalos.

ALDENNA. – Por iso non me mostro entusiasmada polos esforzos de Fruela. De gañar el, subirá por eses mesmos escalóns para exercer o mando. E as xentes todas terán a obriga legal da obediencia.

Aldena no solo ha hecho una reflexión política y moral plena, sino que emite una opinión subversiva que impugna la supuesta honestidad de la causa contra el sistema, en el que solo se pretendería un reemplazo más que un cambio efectivo, una opinión que entronca con los valores políticos y sociales feministas que Queizán confiere a las dos hermanas, cada una desde una visión diferente pero complementaria. Al final de la obra, Aldena llora el funesto destino de su hermana, que se suicida antes de ser encerrada en una cueva, mientras recibe con ilusión la nueva vida que está a punto de dar a luz. Durante el parto de su hijo,

¹⁷ Vid. Queizán, 1989, p. 17.

¹⁸ Vid. Queizán, 1989, p. 34.

Aldena asume plenamente las batallas de Elvira y clama por la esperanza depositada en las futuras generaciones que han de recuperar su libertad (Queizán, 1989):

Dentro de pouco as miñas mans abrigarante no berce. ¿Serás como dixo Elvira, unha nova esperanza? ¡Gustárame parir a liberdade e depositala na nosa terra para que xermolase! Si, Elvira. Que fose coma unha sempreviva que ha florecer á beira da túa tumba. ¡Oh, terra de Galicia, país de meu, berce a miña estirpe, cemiterio dos meus irmáns, escoitade xente toda! ¡Quero parir a liberdade! (p. 59)

Con *Memoria de Antígona* (1998) de Quico Cadaval (1960) y Xavier Lama (1962) se cierra el repaso a la caracterización de Ismene en la literatura dramática de este periodo. En una pieza pensada para su representación en el Centro Dramático Gallego, los autores dan forma a una Antígona que es “molesta porque pode ser *hippi*, *punk* ou militante do 0,7” pero que “nunca aceptará ser unha engrenaxe do sistema¹⁹”. Sin embargo, esta *Antígona* que vuelve a situarse en un plano espacial y temporal que no es el de la Antigüedad Clásica –sino el de una sugerida época actual llena de ultraviolencia y empapada de la estética *cyberpunk*– muestra a una Ismene más convencional y muy apegada a su retrato sofocleo²⁰, siendo evidentes las relaciones de intertextualidad directa con las dos disputas dialécticas en las que se enfrentan las hermanas en el texto trágico original (Cadaval & Lama, 1998):

ANTÍGONA

Levámolo á terra. Cubrímolos cunha pouca. Será suficiente.

ISMENE

Estás tola.

[...]

ANTÍGONA

Creón tente metida nunha caixiña de cristal. Cun laciño para facer bonito.

ISMENE

Non entendes que eu non quero morrer.

¹⁹ Así la define en un prólogo al texto dramático publicado el director Guillermo Heras, encargado de su montaje escénico (vid. Cadaval & Lama, 1998, p. 29).

²⁰ En estos términos la describe Noelia Cendán Teijeiro (2019), quien ya analizó las relaciones de intertextualidad existentes entre la pieza de Cadaval y Lama y la *Antígona* de Sófocles: “A terceira nota disonante engádea, como non, Ismena, peza fundamental para a definición da protagonista e da súa acusada rebeldía. De feito, o contraste existente entre ambas mantense inalterable na obra galega debido á produtividade literaria que supón para facer medrar o carácter subversivo da protagonista. Debe entenderse, pois, que Antígona non chegaría a ser unha das personaxes tráxicas máis emblemáticas de todos os tempos se fronte a ela non estivera Ismena, prezada e odiada a partes iguais, a que acata, a que cala, a que fai o que se debe facer, a cal encarna unha controversia existencial: ter na natureza a obediencia (p. 107).

ANTÍGONA

Vaite.

ISMENE

Nin quero que morras ti.

ANTÍGONA

Desaparece.

ISMENE

Non teño forzas para acompañarte.

ANTÍGONA

Agora aínda que mo suplicas non cho permitiría.

ISMENE

Mantereí o teu segredo.

ANTÍGONA

Non. Por favor. Delátame. A min fasma un favor e a Creón tamén. Así estarás a ben con todos como desexas. (pp. 149-150)²¹

En cuanto al Ciclo Troyano y el mito de Electra, su hermana Crisótemis tan solo aparece en dos piezas teatrales: *Orestes* (1963) y *Forzas Eléctricas* (1986). La primera de estas obras, escrita por el poeta e investigador Arcadio López-Casanova (1942-2022) y finalista en el I Certame Literario do Miño, recrea con bastante fidelidad –aunque con una mayor agilidad dramática– la estructura argumental de la *Electra* de Sófocles, a pesar de poner el foco en su otro protagonista, Orestes, desde el mismo título. En esta tragedia, Orestes materializa una venganza largamente ansiada por Electra, pese a que la muerte de Clitemnestra y Egisto solo trae un nuevo derramamiento de sangre y, por ende, una nueva maldición a la Nova Argos que habitan. En este contexto, Crisótemis aparece en su retrato trágico más denostado, el de la hermana resignada y doblegada por los poderosos que intenta subsistir mediante la aquiescencia de la opresión (“¿Qué fago eu con prantos?... ¿Qué gano eu sendo escrava na miña casa?... Temos que obedecer ós tiranos.²²”).

En *Forzas Eléctricas* (1986)²³, compuesta por el polifacético “home de teatro” Manuel Lourenzo (1943-2025), se aprecia un giro en cuanto a las razones del personaje. Esta pieza tragicómica utiliza el mito de Electra y la venganza contra Cli-

²¹ Ésta es solo una parte del primer diálogo entre Antígona e Ismene en la octava escena (pp. 147-150), un diálogo que condensa las ideas fundamentales deslizadas por ambos personajes en los versos 1-100 de la *Antígona* de Sófocles. Esta misma reproducción y reelaboración de la tragedia original se aprecia en la décima escena (pp. 155-166), que retoma los versos 525-580 de la obra sofoclea.

²² Vid. López-Casanova, 1963, p. 165.

²³ Aunque esta es su fecha de composición y representación, el texto dramático de la obra no se publicó hasta el año 2007.

temnestra y Egisto para lanzar una invectiva ficcional muy clara contra las élites políticas de la Galicia autonómica y los neófitos poderes propios agrupados en las instituciones de la Xunta. En esta obra, Agamenón Rodrigues es candidato a la presidencia de la Xunta de Galicia y sus victimarios provocan un accidente de coche en el que éste perece para así medrar en las estructuras jerárquicas de su partido político. La desmitificación del material de partida es obvia y todos los personajes vinculados al relato mitológico ven degradada la solemnidad de su heroísmo. Y el caso de Crisótemis –en la obra apodada *Cris*– es paradigmático, ya que aparece reconvertida en una reportera de televisión movida por el morbo y el amarillismo y plenamente integrada en el juego del poder, al que contribuye deliberadamente desde la manipulación informativa en los medios de comunicación a cambio de un puesto en el futuro gabinete de prensa de Egisto y Clitemnestra. Así reacciona ante su madre cuando ve peligrar su medio de vida (Lourenzo, 2007, p. 40):

Mamá, mamá, axúdame! Quéresme axudar? Estou na rúa, sen traballo, sen amigos, sen un carné político para a ocasión! O teu home controla o complexo Terriña; a min botáronme! Expulsada, mamá, como unha tiñosa! Déixame chorar no teu colo, aloumíname, mamá, como facías como cando aínda era noviña! Xuro que cho hei pagar! Falarei ben de Existo, elevarei a túa cota de popularidade como primeira dona! Serás unha raíña no palacio de Raxoi! Fálase que vai haber a Festa dos Cen Días! Podo colaborar! Podo preparar o ambiente, facer que resulte un éxito! Os da prensa estamos para iso! Mamá, fala con el! Tenme que restabelecer, dille que lle convén! Mamá, mamaíña, se non é moito pedir, pídelle un carné do trinque para min! (p. 40)

4. *Tres somos ti* (2023) de Antela Cid: un reivindicativo solo dramático

En los días 23 y 24 de febrero de 2024, el Edificio Fontán de la Cidade da Cultura de Santiago de Compostela acogió el estreno del díptico dramático *Míticas pero secundarias*. El hilo conductor de las dos piezas que formaban dicho díptico era el de dar un espacio dramático mucho más visible e influyente a algunos de los personajes del mito grecolatino que tradicionalmente no habían sido protagonistas de sus propias historias: por un lado, Polícrates, referente de la primera obra del díptico, *A infeliz felicidade e o prezo do aceite* de Antón Reixa; y, por otra parte, Políxena, Ismene y Crisótemis, figuras centrales del segundo drama del díptico, *Tres somos ti*. La dramaturga y actriz Antela Cid (1984) propone en esta última obra un encaje muy diferente para las mencionadas mujeres del mito, dando forma a una pieza para una única intérprete que sitúa por primera vez en el núcleo del conflicto trágico a una Ismene y a una Crisótemis que, también en la literatura dramática gallega, se habían reflejado en el espejo clásico de la subordinación a otros personajes y de los que apenas se había explorado su propio heroísmo trágico.

Tres somos ti nace como una obra pensada desde el primer momento para la representación de su montaje escénico al ser un proyecto seleccionado para una

residencia artística y cuyo proceso creativo implicó una labor interdisciplinar²⁴. Esto quiere decir que el texto dramático permanece sin publicar, razón por la que se contactó directamente con Antela Cid para solicitar el acceso al manuscrito inédito –escrito en el otoño/invierno de 2023– y, de este modo, poder realizar un trabajo comparativo más sólido, así como para indagar en otras cuestiones relacionadas con su contexto de producción en una entrevista personal.

La obra, que la autora prefiere definir como “un solo, recorriendo ao termo musical²⁵”, se divide en tres escenas, tres momentos en los que una única actriz da voz propia a las inquietudes y desventuras de Ismene, Crisóteme y, en último lugar, Polixena. Las tres figuras míticas conectan sus relatos vitales marcados por la indiferencia o el menosprecio sufrido, especialmente en todo lo que atañe a las heroínas o a los héroes a los que siempre se han vinculado en calidad de meras “hermanas de²⁶”. Para ello, Cid tiene muy presentes las versiones del mito transmitidas en las tragedias clásicas de Sófocles y Eurípides –y la de un intermediario contemporáneo como es Jean Anouilh– y realiza una interpretación de estos personajes secundarios muy política y opuesta a la de los análisis más tradicionales (Cid, comunicación personal, 14 de marzo de 2024):

Eu non escribín, creo, algo moi distinto ao que aparece nos textos universalmente coñecidos por todas, senón que lle dei máis importancia a frases que se podían “pasar por alto” ou “escoitei” un subtexto ao que ata o momento non se lle puxera voz. Un exemplo é ese sentimento que ten Crisóteme cara Existo, o seu padrastró, ao que o ve coma un tirano, ou como lle fala Ismene a Antígona de Polinice. No texto de Sófocles, Ismene afirma que eles dous, os seus irmáns (tanto Eteocles coma Polinice), xamais exerceron como tal cara elas dúas. Entón, por que sacrificar as nosas vidas por eles? Tamén hai un dato común a elas tres, que é que sobreviven nun contexto de guerra que existe polos desexos dos homes, por esa ansia de poder. Elas, sen tomar decisión ningunha, vense afectadas ata o punto de perderen ou as súas propias vidas ou as das súas irmás, sen ter en conta os seus antecedentes familiares tamén manchados pola traxedia.

²⁴ La dramaturgia e interpretación corren a cargo de la propia Antela Cid, que trabajó con Silvia Penas en la creación del vestuario, con Violeta Martínez y Denisse Freire en la escenografía e iluminación, con Elvira Valle en la creación de elementos de atrezzo y con Carlos Segovia, encargado de los arreglos musicales.

²⁵ Antela Cid opta por evitar la denominación “monólogo”, ya que considera que esta categorización podría conducir a equívocos debido a las connotaciones que en la actualidad se pueden asociar a dicho término: “un monólogo pódenos levar a pensar no *stand up comedy* ou nun xogo máis ben directo cara o público, e non é o caso no que aquí se presenta: aparecen escenas íntimas, momentos máis oníricos e tamén unha parte expositiva máis cara a audiencia.” (Cid, comunicación personal, 14 de marzo de 2024)

²⁶ “Dende o primeiro momento no que xorde a premisa de baseárense nos mitos clásicos, o primeiro que tiven en mente, foi investigar naquelas personaxes “esquecidas” ou “secundarias” da mitoloxía. Ben podían ser femininas ou masculinas, pero pronto xurdiron estas tres irmás (non entre si) pero que si son coñecidas como as *irmás de...*” (Cid, comunicación personal, 14 de marzo de 2024).

Aunque el retrato que Antela Cid elabora sobre la princesa troyana Políxena no es menos interesante²⁷, retomaremos únicamente la caracterización de Ismene y Crisótemis para proceder al comentario comparativo. En el caso de la primera, definida por la propia dramaturga como “unha rocha que quere navegar con liberdade”, el tradicional antagonismo por el que se define su relación con Antígona carece de sentido, ya que su conducta en el drama no sería explicable en términos de flaqueza, miedo o indecisión. Es más, Ismene tiene muy claras sus prioridades familiares y cuál es el reconocimiento que se le debe al, según Antígona, humillado cadáver de su hermano Polinice (Cid, 2023, p. 3):

Queres logo enterrar ó noso irmán? Ou mellor a Polinice, xa que irmán é palabra ben grande para el. Non debía nin saber dos nosos nomes. Eles, os que ansían o poder nin os tronos senten, só o brillar das armas na batalla é o que rexe o seu impulso, e ti, sucumbindo ó que propós, non fas máis que alimentar ese arroxar violento cara a nai terra. Mais ti queres enchouparte de dor e afundirte con el nos infernos.

Ismene rechaza de plano la supuesta responsabilidad u obligación de las dos hermanas para con las honras fúnebres de Polinices, caído por su propia avidez de poder y que nunca habría respetado la importancia del vínculo fraternal ni con ella ni con la propia Antígona, una Antígona que, en la hora de su muerte, porfía en defender su memoria hasta las últimas consecuencias. Para Antela Cid, Ismene está cargada de razones al plantear una ética alternativa y antipatriarcal que incluso cuestiona la presunta disociación entre el plano de las leyes divinas y las humanas –ambas serían dos caras de una misma moneda producida por el hombre– y que intenta sostener la vida y la sororidad con Antígona (Cid, comunicación personal, 14 de marzo de 2024):

A Ismene o que a move e o amor pola súa irmá, o cal non encaixa con esa destrución que provoca calquera acto violento bélico. Este contexto prodúcese polas ansias de poder do xénero masculino, o que leva a Antígona ao sacrificio polo seu irmán. Irmán que non as quería, irmán que só quería o poder de Tebas. Ao mellor a rebelde é Ismene por non comungar co que os homes executan (ese destino supostamente inmutable). Persoalmente non diría que a valente ou a covarde sería Antígona, se non que se deixa levar cegamente polas circunstancias establecidas.

La segunda parte del solo dramático de Cid reivindica la voz propia de Crisóteme, personaje en el que también se pone de manifiesto una lectura política y feminista que se aparta de los sesgos tradicionales y permite ver una nueva faceta dramática de la hermana de Electra y Orestes (Cid, 2023, p. 6):

²⁷ La hija de Príamo y Hécuba, a su vez hermana de Héctor, Paris y Casandra, une su experiencia a la de Ismene y Crisótemis: “Políxena está presente por ser tamén unha “irmá de...”, neste caso das troianas. O que saliento da súa traxectoria é o feito de ter sido ela a autora do seu fin “denantes morta que escrava” (aludindo á frase de Castelao). Políxena decide morrer por si mesma antes de ser executada por outros ou antes de “salvar” a súa vida coa opción para ela totalmente rexeitable de ser escrava. Pertencer a un home é peor que morrer. É un exemplo máis de “supervivencia” ante as decisións masculinas, no contexto dun pobo somido na violencia da guerra.” (Cid, comunicación persoal, 14 de marzo de 2024)

Que ignore o meu latexar embravecido a carraxe e o pranto que sinto por todos vós que non estades. Guiarame logo a razón e pode que así o vento, a auga, o lume e a nai terra axuden a que vivamos baixo a sombra do sosego e o xuízo natural da acción humana. Se é que existe.

Debo pois realizar unha grande empresa.

Facerlle entender a Electra, miña irmá, que o seu berro de anguria insaciable é o que, unha vez chegado Existo a Micenas, tal e como fun informada, fará que os seus gardas a leven cara os adentros dunha cova sen luz...

Ela, Electra, escoita, mais non modifica a súa conduta de loito rebelde e falto de madurez. Tamén Clitemnestra, así chamada miña nai, pediume que fixera unhas libacións ó meu pai, morto a mans de Existo por orde dela mesma...

Ela seica tivo un terror nocturno, miña pobre, no que se presentaba meu pai co seu cetno arrebatado e que transformaba Micenas nun lugar somido na miseria.

Pero Electra, e máis eu obviamente, que non comungamos co que a nosa nai dispón, artellamos as nosas propias libacións.

La resignificación de los rasgos y las actuaciones de Crisóteme ante la destrucción de la familia atrida es clara. La propia autora declara que “unha vez máis tentei atopar a unha muller que, malia coñecer as inxustizas e tramas “escritas” polo home, decide contra todo pronóstico non seguir alimentando a traxedia, destino que parece irremediable.²⁸” La disconformidad –y no la resignación– es lo que describe el carácter de esta Crisóteme que repudia los actos de su padre Agamenón, pero que también aborrece al tirano Egisto y desaprueba el proceder de su madre Clitemnestra. Su frase, “o pobo todo está gobernado pola infamia²⁹” resume el sentir de una heroína trágica ignorada que en esta última y más actual reelaboración dramática asume un discurso nuevo y muy poco convencional.

Las mujeres secundarias pero protagonistas de Antela Cid rompen con la dinámica de la anterior literatura dramática gallega al desplazar el foco de sus propios relatos trágicos en una obra en la que abundan los elementos extemporáneos y anacrónicos y en la que también se insertan componentes líricos, musicales y performáticos³⁰. Este afán experimental, tanto en el contenido como en la forma, permite modelar un diálogo entre el conflicto trágico de la ficción y el propio conflicto trágico de un convulso presente, creando, en palabras de la autora “un paralelismo entre os sentimentos e os pensamentos que poida ter unha personaxe mítica con outra contemporánea, unha muller de hai varios séculos e outra viva no presente, que non importa onde estea”, aunque la propia Cid también recuerda que, en cuestiones de recepción e interpretación, “quen ten sempre a derradeira palabra é o público³¹”.

²⁸ Cid, comunicación personal, 14 de marzo de 2024.

²⁹ Vid. Cid, 2023, p. 4.

³⁰ Actualmente, la representación de la obra estrenada en la Cidade da Cultura puede verse en acceso abierto en Youtube (vid. Crémilo Proxectos Culturales y Dist. Espectáculos, 2024, 53:35).

³¹ Cid, comunicación persoal, 14 de marzo de 2024.

5. Consideraciones finales

La literatura dramática gallega basada en las versiones trágicas de los mitos grecolatinos ha mostrado un gran interés en las historias de Antígona o Electra dejando en los márgenes el desarrollo dramático de las figuras secundarias de sus hermanas, Ismene y Crisótemis. Probablemente influenciados por una lectura tradicional que atraviesa siglos de exégesis literaria y que ve en estos personajes el vivo retrato trágico de la resignación política, los autores gallegos del siglo XX siguen una línea continuista en la caracterización de estos personajes con alguna notable excepción, como la que firma María Xosé Queizán en *Antígona, a forza do sangue*. Con la más reciente obra *Tres somos ti* de Antela Cid se plantean alternativas a esa visión y se da un giro interpretativo sin dejar de tomar como referencia los hipotextos clásicos, situando en el centro de la acción trágica a Ismene y a Crisótemis (al lado de otra eterna secundaria, Políxena) y proponiendo nuevas y actualizadas lecturas a su función en el relato mítico, una función que no tiene por qué definirse por oposición y/o complementariedad a otras figuras heroicas más robustas y tratadas con una mayor profundidad, sino que puede concretarse en sus propios términos.

Referencias bibliográficas

- Amado Rodríguez, M. T. (2001). Literatura greco-latina y literatura gallega: algunas calas. *Cuadernos de literatura griega y latina*, 3, 61-125.
- Cadaval, Q., & Lama, X. (1998). *Memoria de Antígona*. Santiago de Compostela, España: IGAEM.
- Carvalho Calero, R. (1981). A fabula palliata na literatura galega. En Díaz y Díaz, M.C. (Ed.), *Primera reunión gallega de Estudios Clásicos (Santiago-Pontevedra, 2-4 de julio 1979): Ponencias y comunicaciones* (pp. 396-401). Santiago de Compostela, España: Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- Cendán Teijeiro, N. (2019). Apuntamentos sobre a influencia da Antígona sofoclea na reescritura de Quico Cadaval e Xavier Lama, *Memoria de Antígona*. En Amado Rodríguez et. al. (Eds.), *Clásicos en escena ayer y hoy* (pp. 93-108). Coimbra, Portugal: Universidade de Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Cid, Antela (2023). *Tres somos ti* [Manuscrito inédito].
- Crémilo Proyectos Culturales y Dist. Espectáculos. (2024, 20 de marzo). *Míticas pero secundarias de Antela Cid e Antón Reixa*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CNJxOpmsaBE&t=3519s>
- Fernández Castro, X. M. (2007). Os tempos de Ribadavia. En Vieites, M.F. (Ed.), *Cento vinte e cinco anos de teatro en galego. No aniversario da estrea de A fonte do xuramento (1882-2007)* (pp. 147-164). Vigo, España: Galaxia.
- Fernández Delgado, J. A. (1996). La tradición griega en el teatro gallego. *Estudios Clásicos*, 109, 59-89.
- Gantz, T. (1993). *Early Greek Myth: a guide to literary and artistic sources*. Baltimore, Estados Unidos: The Johns Hopkins University Press.
- Goldhill, S. (2006). Antigone and the Politics of Sisterhood. En Zajko, V. & Leonard, M. (Eds.), *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought* (pp. 141-162). New York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Honig, B. (2011). Ismene's forced choice: sacrifice and sorority in Sophocles' *Antigone*. *Arethusa*, 44, 29-68.
- Kirkpatrick, J. (2011). The Prudent Dissident: Unheroic Resistance in Sophocles' *Antigone*. *The Review of Politics*, 73(3), 401-424.
- López-Casanova, A. (1963). Orestes. *Grial*, 2, 161-174.

- López Silva, I. & Vilavedra, D. (2002). *Un abreinte teatral. As mostras e o Concurso de Teatro de Ribadavia*. Vigo, España: Galaxia.
- Lourenço Mória, C. (2013). *O Teatro Circo na configuración do Teatro Independente Galego (1967-1978)*. Santiago de Compostela, España: Edicións Laiovento.
- Lourenzo, M. (1981). *Traxicomedia do vento de Tebas namorado dunha forza. Todos os fillos de Galaad*. Sada (A Coruña), España: Edicións do Castro.
- Lourenzo, M. (2007). *Eléctricas*. Santiago de Compostela, España: Edicións Laiovento.
- Pedreira Sanjurjo, I. (2019). *Recepción, interpretación e adaptación dos clásicos grecolatinos na literatura dramática galega* (Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela). Recuperado de <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/20667>.
- Pedreira Sanjurjo, I. (2022). Reelaboraciones y reescrituras de los clásicos grecolatinos en la literatura dramática gallega: hacia una propuesta de reconfiguración del canon teatral. *Theory Now. Journal of Literature, Critique and Thought*, 5(1), 236-255. Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/16568>.
- Pedreira Sanjurjo, I. (2023). *Melpómene entre nós: a reelaboración dos clásicos grecolatinos na dramaturxia galega contemporánea*. Santiago de Compostela, España: Edicións Laiovento.
- Peña Aguado, M. I. (2021). Antígona, de mito androcéntrico a símbolo feminista. Una reflexión. *Ideas y Valores*, 70(175), 47-72.
- Picklesimer, M. L. (2000). Ismene, una figura incomprendida. *Florentia Iliberritana*, 11, 215-225.
- Queizán, M. X. (1989). *Antígona, a forza do sangue*. Vigo, España: Edicións Xerais de Galicia.
- Queizán, M. X. (2008). *Antígona. A cartuxeira*. Neuras. Vigo, España: Galaxia.
- Ragué Arias, M. J. (1991). *Los personajes y temas de la tragedia griega en el teatro gallego contemporáneo*. Sada (A Coruña), España: Edicións do Castro.
- Rawlinson, M. C. (2014). Beyond Antigone: Ismene, Gender, and the Right to Life. En Chanter, T. & Kirkland, S.D. (Eds.), *The Returns of Antigone: Interdisciplinary Essays* (pp. 101-123). New York, Estados Unidos: SUNY Press.
- Rodríguez Pampín, X. M. (1975). Creón, Creón... *Grial*, 50, 475-492.
- Saravia de Grossi, M. I. (1999). Electra de Sófocles: Una interpretación. *Synthesis*, 6, 99-114.
- Torrance, I. (2010). Antigone and her Brother. What Sort of Special Relationship? En S. E. Wilmer, S.E. and Zukauskaitė, A. (Eds.). *Interrogating Antigone in Postmodern Philosophy and Criticism* (pp. 240-253). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Tovar, A. (1943). Antígona y el tirano o la inteligencia en la política. *Escorial. Revista de cultura y letras*, 27, 37-56.

Resumen

La reelaboración de los temas, personajes y motivos de la mitología grecolatina es una tendencia constatada en el teatro gallego contemporáneo desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Muchos de los dramaturgos y dramaturgas que rehacen estos mitos para la escena gallega tienen un conocimiento directo de los textos griegos o latinos originales y suelen entablar un diálogo con su actualidad a través del paradigma canónico de lo clásico, siendo la tragedia una de sus formas preferidas para abordar ese diálogo. Por este motivo, son muchos los personajes trágicos que se erigen en modelo y referencia de una determinada lectura política de los textos antiguos, destacando aquellas figuras del heroísmo trágico que lo hacen en un sentido positivo. Sin embargo, en estas líneas se intentará ofrecer una lectura crítica y analítica de la caracterización de dos de los personajes secundarios más denostados del imaginario trágico antiguo en el teatro gallego: Ismene (hija de Edipo y Yocasta y hermana de Antígona) y Crisótemis (hija de Agamenón y Clitemnestra y hermana de Electra). Para ello, se revisará su caracterización en las obras teatrales gallegas en las que aparecen estos personajes, teniendo en cuenta la referencia de los hipotextos griegos y destacando las principales diferencias y concomitancias halladas en la lectura comparativa de los textos, sin descuidar las distintas reinterpretaciones en clave política y social que subyacen en las reelaboraciones de los autores gallegos.

Abstract

The reworking of the themes, characters and motifs from Greek-Latin mythology is a verified trend in contemporary Galician drama since the second half of the 20th century to the present day. Many of the playwrights who remake these myths for Galician drama know the original Greek or Latin texts and usually engage in a dialogue with their current situation through the canonical paradigm of the classic, being tragedy and the tragic sense of drama the preferred ways of all the authors who approach that dialogue. For this reason, there are many tragic characters who stand as a model and reference for a certain political reading of ancient texts, highlighting those figures of tragic heroism who do so in a positive sense. However, for this paper, we will try to offer a critical and analytical reading of the characterization of two of the most reviled secondary characters of the ancient tragic imaginary in the Galician theater that reworks them: Ismene (daughter of Oedipus and Jocasta and sister of Antigone) and Chrysothemis (daughter of Agamemnon and Clytemnestra and sister of Electra). Their recharacterization will be reviewed in the Galician plays in which these characters appear, paying attention to the reference of the Greek hypotexts and highlighting the main differences and concomitances found in the comparative reading of the texts, without neglecting the different reinterpretations in a political and social key that underlie the reworkings of the Galician authors.

