

## **FRANKENSTEIN; OR THE MODERN PROMETHEUS: UNA TRAGEDIA GRIEGA \***

*A mis padres*

En la obra de *Frankenstein* convergen tres grandes tradiciones (la judía, la clásica y la cristiana) que tienen un motivo en común: la trasgresión. Se trata de un tema propio de la tragedia griega que acabó siendo muy prolífico durante el Romanticismo, pues encaja muy bien con el espíritu de libertad que caracteriza la época y con la exploración del mundo irracional, siempre presente en el relato gótico. En paralelo con la tragedia griega, en la novela de *Frankenstein* la trasgresión se desarrolla a partir de un acto de soberbia del hombre ante los dioses, uniendo de este modo los conceptos de mal, trasgresión y tragedia. En este artículo se analizarán las relaciones de Mary Shelley con la tragedia griega, que la autora reinterpreta desde el pensamiento romántico. Para ello se tratará acerca de la presencia de la tradición clásica en la novela de Shelley y, de manera más específica, sobre los contactos con los tres dramaturgos griegos: Esquilo, Sófocles y Eurípides.

Three great traditions (Jewish, Classic and Christian) come together in the novel of *Frankenstein*. All of them have a common point: transgression. This is a characteristic theme of Greek tragedy, and it became very prolific in Romanticism. Transgression fits very well with the distinctive spirit of freedom that was prevalent during that period and the exploration of the irrational world, which is always all-pervading in gothic accounts. Similar to Greek tragedy, transgression in the novel of *Frankenstein* is developed from a man's act of arrogance towards the gods, which unites the concepts of wickedness, transgression and tragedy. In this article I will analyze the relationship between Mary Shelley and Greek tragedy, which is reinterpreted from a Romantic point of view. To do so, I will refer to Classic tradition in Shelley's novel and, more specifically, to the connections with the three prominent Greek dramatists: Aeschylus, Sophocles, and Euripides.

**PALABRAS CLAVE:** Frankenstein, Mary Shelley, Prometeo, tragedia griega, novela gótica, trasgresión.

**KEY WORDS:** Frankenstein, Mary Shelley, Prometheus, Greek tragedy, gothic novel, transgression.

---

\* Este trabajo se adscribe al Grupo Complutense de Investigación nº 930136, dirigido por Francisco García Jurado.

## 1. INTRODUCCIÓN: TRES CULTURAS Y UNA NOVELA

En 1817, Mary Shelley escribió una novela que pronto llevó a su autora hasta la cima de la literatura del horror: *Frankenstein; or the Modern Prometheus*. Esta obra, que nace sin duda de la sensibilidad de la autora ante los fenómenos sobrenaturales y su curiosidad por lo desconocido, es, además, un claro ejemplo de cómo el fenómeno de la intertextualidad literaria y la inspiración en diferentes mitos, poemas y culturas puede dar lugar a un texto totalmente genuino e innovador dentro de la literatura universal.

En la obra de *Frankenstein* están presentes, directa o indirectamente, tres grandes tradiciones: la judía, la clásica y la cristiana. De la tradición judía surge la leyenda del Gólem, un ser de barro al que se le infundió vida para servir a los hombres; las primeras referencias a esta criatura están ya en algunos salmos del Antiguo Testamento, pero el mito se fue enriqueciendo con el paso de los siglos, especialmente durante la Edad Media, época en que aparecieron médicos y hechiceros, como Paracelso y Cornelio Agrippa<sup>1</sup>, que también se vieron seducidos por la idea de crear vida. La tradición clásica, por su parte, proporciona a Mary Shelley varios mitos paganos<sup>2</sup>. El principal, el de Prometeo, sirve de subtítulo para la novela. Asimismo, en *Frankenstein* se puede rastrear la influencia de otros mitos clásicos, como el de Medea, el de Edipo o el de Narciso. Shelley también se hace eco de conceptos como el del castigo eterno, un tema recurrente en la mitología griega y romana. Finalmente, la tradición cristiana se encuentra entre la judía y la clásica: por una parte, reelaboró el concepto del Gólem en el Génesis, donde se narra la creación de Adán “a partir del barro de la tierra” (Génesis, 2:7); por otra parte, recupera el personaje de Pandora en la figura de Eva, el ser femenino que, tentado también por la curiosidad, trae la desgracia al Paraíso y el mal a los hombres. En el caso concreto de Mary Shelley, además, no podemos pasar por alto las dos vías por las que la autora accede al texto del Génesis: la Biblia y la recreación épica del *Paradise Lost* de Milton, poema que sigue las huellas de Homero, Virgilio y Dante.

Es preciso aludir en primer lugar al motivo común a las tres tradiciones que convergen en la novela (la clásica, la judía y la cristiana): la trasgresión. Se trata de un tema propio de la tragedia griega que acabó siendo muy prolífico durante el Romanticismo, pues encaja muy bien con el espíritu de libertad que caracteriza la época y con la exploración del mundo irracional, siempre presente en el relato gótico. Asimismo, en paralelo con la tragedia griega, en

---

<sup>1</sup> Ambos citados por el doctor Victor Frankenstein.

<sup>2</sup> En contraposición con los relatos religiosos del cristianismo y el judaísmo.

*Frankenstein* se desarrolla esa trasgresión a partir de un acto de soberbia del hombre ante los dioses; de este modo, como iremos viendo a lo largo de nuestro trabajo, el mal surge de la propia trasgresión y de la conciencia de pecado. Los conceptos de mal, trasgresión y tragedia quedan así indisolublemente unidos. Es entonces cuando Mary Shelley lleva a cabo su interpretación de la tragedia griega en clave romántica<sup>3</sup>. Esta concepción romántica amplía, mediante dos procedimientos, el concepto del mal que se transmite en la novela: por una parte, lo relaciona con otros fenómenos, como la búsqueda de lo desconocido, la marginación social y la paternidad; por otra, articula la maldad en torno a una tensión característica de la época y del relato gótico: la que se establece entre la razón y lo sobrenatural<sup>4</sup>.

Mi propósito en este artículo es analizar las relaciones de la novela de Mary Shelley con la tragedia griega, que la autora interpreta desde el pensamiento romántico. Centraré mi estudio, por tanto, en la tradición clásica, pero no dejaré de referirme a las otras dos tradiciones siempre que sea necesario, de modo que se pueda esclarecer también cómo interactúa el mundo clásico en esta red de culturas. Dividiré el artículo en tres apartados en los que analizaré la educación de Mary Shelley y los aspectos clásicos de *Frankenstein; or the Modern Prometheus* (2), y de manera más específica, revisaré la presencia de Esquilo, la principal influencia de la autora (3), así como la de Sófocles y la de Eurípides, que ofrecen interesantes paralelismos temáticos (4).

## 2. LA EDUCACIÓN DE MARY SHELLEY Y EL PAPEL DEL MUNDO CLÁSICO EN ELLA

La relación que Mary Shelley tuvo con la cultura clásica es útil para explicar, en el contexto de su vida, la presencia de la Antigüedad en su novela. Desde muy joven, y motivada especialmente por su padre, William Godwin, Mary Shelley estuvo siempre en contacto con la literatura y el mundo intelectual. Aunque nunca siguió una enseñanza reglada, su padre le proporcionó una formación muy completa en materias como ciencia, geografía e historia; aprendió también griego y latín, de modo que podía leer a los autores clásicos en su lengua original; prestaba, asimismo, especial atención a la práctica de la lectura y la redacción, pues desde muy pequeña Shelley demostró

<sup>3</sup> Como se indica en el título, el doctor Victor Frankenstein es un Prometeo “moderno”, diferente al clásico. Así lo señaló muy acertadamente Hustis (2003): “Shelley’s decision to entitle her novel *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* suggests a far more complex literary operation than simple appropriation or modified replication of an ancient Greek myth”.

<sup>4</sup> La tensión entre la razón y lo sobrenatural es propia de los relatos sobrenaturales desde la Antigüedad. Un ejemplo claro de ello es la carta de Plinio sobre fantasmas (García Jurado, 2002).

su vocación literaria. Godwin le permitió, además, el acceso a su biblioteca personal, donde empezó a conocer a autores como Tácito, Virgilio y Ovidio, así como otros muchos escritores de la literatura universal. El mundo clásico, por tanto, estuvo integrado en su educación desde el principio, y también ella lo hará formar parte de su creación literaria<sup>5</sup>.

La presencia del mundo clásico en *Frankenstein; or the Modern Prometheus* se manifiesta, sobre todo, en las referencias a la mitología que se transmiten principalmente a través de la tragedia griega; pero ésta es tan solo una parte de todo el mundo clásico que Mary Shelley recrea en su novela. Por ello, y antes de entrar en esa material específica, no quiero dejar de aludir a otros aspectos igualmente importantes.

En primer lugar, en lo que respecta a la literatura clásica, son destacables las referencias a la *Iliada* de Homero, autor citado por el personaje de Robert Walton<sup>6</sup> como paradigma de poeta, carrera literaria que el propio Walton había intentado seguir. Homero es un modelo de poeta antiguo, un argumento de autoridad que se extiende a todo el mundo clásico, y su *Iliada* es una épica acorde con la naturaleza humana, y por tanto, con el sentir del Romanticismo. La otra obra clásica que es analizada en la novela, aunque esta vez más por su trascendencia histórica que literaria, es *Las vidas paralelas* de Plutarco, una de las lecturas que escoge el monstruo de Frankenstein para llevarse a su cobertizo, junto a *El paraíso perdido* de Milton y *Las desventuras del joven Werther* de Goethe. Plutarco abre a Frankenstein las puertas de la historia, la geografía y la vida en comunidad, e, indirectamente, también lo inicia en la filosofía latina y en la diferencia entre los conceptos de *virtus* y *vitium*. En definitiva, Plutarco fue para Frankenstein la escuela a la que no había podido ir.

Independientemente de la tragedia, y de la literatura en general, la novela de Shelley nos remite también a otros mitos grecolatinos, como la leyenda de Narciso. Contamos con tres o cuatro variantes de este mito (Grimal, 1981: s.v. “Narciso”), pero la más conocida y la que tuvo mayor fortuna en la literatura posterior fue la transmitida por Ovidio en *Las Metamorfosis* (*Met.* 3.399-510). Al igual que veremos que ocurre con el mito de Prometeo, Shelley invierte el mito de Narciso y hace una interpretación irónica de él: en lugar de presentarnos a un joven hermoso enamorado de sí mismo, nos describe a un ser monstruoso,

---

<sup>5</sup> Para más información sobre la vida de Mary Shelley y su obra, vd. *Guía literaria de autoras británicas del siglo XIX* (2002: 189-219).

<sup>6</sup> Robert Walton es el primer narrador de la novela. Se ha iniciado en un viaje al Polo Norte, y está al mando de la expedición. En las cartas que escribe a su hermana, Walton le cuenta cómo se encontró con Victor Frankenstein, y la historia que éste le contó sobre la existencia de un ser monstruoso que él mismo había creado.

que provoca el rechazo de los que lo encuentran y de él mismo, desde el momento en que, como Narciso, ve su rostro reflejado en un estanque:

“[...] how was I terrified when I viewed myself in a transparent pool! At first I started back, unable to believe that it was indeed I who was reflected in the mirror; and when I became fully convinced that I was in reality the monster that I am, I was filled with the bitterest sensations of despondence and mortification. Alas! I did not yet entirely know the fatal effects of this miserable deformity” (Shelley, 1969: 114)<sup>7</sup>.

El aspecto de Narciso y del monstruo les hace diferentes, y el autodescubrimiento de uno y de otro les llevará, en ambos casos, a la destrucción y la muerte<sup>8</sup>. Un proceso parecido será también el que sufra el personaje de *Alastor, or the Spirit of Solitude*, poema de Percy B. Shelley y uno de los textos que posiblemente tuviera en cuenta Mary Shelley en el momento de escribir su novela<sup>9</sup>. Por otra parte, como indica Vega (2002: 277-289), el mito de Narciso se refleja también en el mismo científico, cuya criatura representa la proyección de sí mismo. Frankenstein inicia su obra con la idea de crear un ser superior, pero el resultado final le aterra:

“El yo se acerca al tú, entendido como lo OTRO, a fin de ganar en autoconocimiento [...]. Cuando Frankenstein aborda la creación del monstruo intenta proyectar sobre una obra externa el concepto que tiene de sí mismo: el arquetipo de un hombre sabio, y comprometido –como Fausto– en los destinos del universo. Pero hasta que no brilla la luz de la vida en los ojos del monstruo, Frankenstein no se reconoce en aquel engendro. Así pues, intentando desprenderse de una parte de sí mismo, la redescubre más tarde” (Vega, 2002: 287).

Algunas interpretaciones feministas han señalado que una de las ideas transmitidas en la novela de Shelley es la “envidia” del hombre ante la capacidad creadora de la mujer y su ciclo reproductivo (a lo que Baldick [1987:

<sup>7</sup> “¡Cómo me desesperaba al ver mi reflejo en el agua! La primera vez que lo contemplé, salté aterrado hacia atrás, incapaz de creer que, realmente, era mi imagen la que se había reflejado en aquella especie de espejo. Pero pronto me vi forzado a admitir que, sin duda, yo era aquella monstruosidad y sufrí las más horribles amarguras. ¡Ah, ni siquiera podía imaginar los catastróficos efectos que mi fealdad produciría!” (Shelley, 1980: 159).

<sup>8</sup> El mito de Narciso se utilizó también en otros relatos dentro de la estela gótica, como *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (que, por otra parte, trata igualmente el tema del doble).

<sup>9</sup> En el poema, un joven poeta solitario abandona su casa para explorar tierras desconocidas y encontrar un espíritu de igual naturaleza que el suyo; pero la búsqueda resulta en vano y muere de tristeza. Como Narciso, el protagonista se enamora de “the voice of his own soul” (Shelley, 1970: v.-153). En la mitología clásica, Alastor es la personificación masculina de Némesis.

32] se refirió como “Victor’s male womb-envy”<sup>10</sup>); de acuerdo con estas interpretaciones, encontramos también narraciones similares en la Antigüedad, como el nacimiento de Atena de la cabeza de Zeus, lo que, según González (2003), “viene a simbolizar de manera contundente ese sueño ateniense de un mundo sin mujeres, de un mundo en el que la procreación no necesitase del vientre materno”<sup>11</sup>. Estamos, por tanto, ante sociedades semejantes donde se fomenta “una devaluación de la maternidad frente al valor de la paternidad” (González, 2003: 205). En su novela, Mary Shelley se propone deconstruir este sistema de pensamiento (vd. Hustis, 2003), y para ello pone en evidencia el fracaso que implica este tipo de sociedad patriarcal.

Por último, al analizar la novela de *Frankenstein* en su conjunto, encontramos también una tensión que se daba ya en textos de la Antigüedad<sup>12</sup> y que se recuperó con éxito en la literatura gótica: la tensión entre la razón y lo sobrenatural. Mary Shelley traslada esta tensión al ámbito de la ciencia, que alcanza un nivel fronterizo con la superstición y la fantasía. En este sentido, la novela de *Frankenstein* entra en el género que desde principios del siglo XX se llamó ciencia-ficción.

### 3. ESQUILO, “THE FATHER OF GREEK TRAGEDY”

“The father of Greek Tragedy”. De esta forma se refiere Mary Shelley al dramaturgo griego en el prefacio que escribe para la obra de su marido, *Prometheus Unbound*. Por ello, no debe extrañarnos que la primera referencia clásica de *Frankenstein* sea la del mito de Prometeo, que es precisamente el tema principal de la novela<sup>13</sup>. Puesto que son muchos los aspectos que Shelley

<sup>10</sup> “La envidia masculina de Victor hacia el embarazo”. La traducción es mía.

<sup>11</sup> Relacionados en parte con el motivo del embarazo, encontramos varios elementos que caracterizan como femenino el relato de Mary Shelley. Destaca sobre todo el tratamiento que Shelley da al tema del nacimiento, y especialmente al “trauma of birth” (Moers, 1981: 93) que sigue al parto. Además, varios críticos han señalado la conexión que existe entre el nacimiento del monstruo y de la novela misma, lo que relaciona embarazo y creación literaria (un motivo presente en otros relatos escritos por mujeres, como *The Millstone*, de Margaret Drabble). Por último, no podemos olvidar lo significativo que resultaba para Mary Shelley el tema del nacimiento y la capacidad de dar vida, lo que, desde su propia experiencia, siempre estuvo indisolublemente unido a la muerte.

<sup>12</sup> Es el caso de la carta de Plinio el Joven sobre fantasmas, un texto latino que fue releído como gótico durante el Romanticismo (García Jurado, 2002).

<sup>13</sup> El mito de Prometeo (en sus dos variantes, como “benefactor de la humanidad” y como “creador de la humanidad”) se recibe y se reinterpreta ampliamente en el ambiente intelectual del Romanticismo y durante todo el siglo XIX. De hecho, tuvo un impacto importante en las teorías de Karl Marx (vd. Baldick, 1987: 121-140).

recoge de este mito, me detendré especialmente en él antes de centrarme en Esquilo, y haré una exposición detallada de todos los elementos que lo integran y de la evolución que tuvo en la Antigüedad y en épocas posteriores. Se trata de un mito muy complejo, compuesto, al menos, de dos episodios, cada uno de ellos dividido, a su vez, en un engaño y un castigo. En la primera parte del mito, Prometeo engaña a Zeus escondiéndole las mejores partes de los animales sacrificados y ofreciéndole, a cambio, un montón de huesos escondidos bajo una suculenta capa de grasa; en venganza, Zeus les quitó el fuego a los hombres, los protegidos de Prometeo. En la segunda parte, Prometeo roba el fuego a los dioses para devolvérselo a los hombres, y esta vez el castigo de Zeus será doble: encadena a Prometeo a una piedra, donde un águila devora eternamente su hígado; a los hombres les envía a Pandora, mujer fabricada por Hefesto, que abrió la vasija donde se guardaban todos los males<sup>14</sup>. Las dos fuentes más conocidas para este mito son Esquilo (que pone en escena el martirio del titán) y Hesíodo (que en *La Teogonía* y *Los trabajos y los días* nos transmite toda la historia precedente); sin embargo, como explicaré posteriormente, el mito de Prometeo tiene muchas variantes, que han influido también en gran medida en su configuración.

En el mito destaca el simbolismo del fuego, muy sugerente en toda la literatura universal. En primer lugar, el fuego es metáfora del conocimiento. Es en este sentido como la aplica el propio Prometeo, que con el fuego entregó a los mortales todas las artes, y los hizo ἔννοους (ἔθηκα) καὶ φρενῶν ἐπιβόλους (A.Pr. 444)<sup>15</sup>.

En segundo lugar, el fuego es símbolo de vida, uno de los significados con que se aplica en la novela de *Frankenstein*. Notemos que, a diferencia de la tragedia de Esquilo, donde Prometeo revela a los hombres el secreto del fuego, Shelley no revela el secreto de la creación descubierto por Victor Frankenstein. La vida que el científico logra infundir al monstruo le otorga, igualmente, la capacidad de adquirir conocimiento, y de hecho en la novela asistimos al proceso de formación por el que la nueva criatura va desarrollando su inteligencia. Sobre este asunto cabe advertir las diferencias entre la novela y la tradición judía, pues el Gólem, al contrario que Frankenstein, recibe de una sola vez la capacidad de raciocinio, y no tiene posibilidad de evolucionar<sup>16</sup>. Nótese,

<sup>14</sup> Sobre el mito de Prometeo, *vd.* Grimal 1981: s.v. "Prometeo".

<sup>15</sup> "Seres dotados de inteligencia y señores de sus afectos" (traducción de Perea Morales. Esquilo, 2000).

<sup>16</sup> A este respecto es interesante la reflexión de Rowen (1992), que señala las diferencias entre el Gólem (que recibe directamente el conocimiento), el homúnculo (que se desarrolla como un ser humano, y al igual que éste va adquiriendo el conocimiento progresivamente) y el autómatas (que, como el Gólem, recibe directamente su forma completa, pero no sale de una sola pieza, sino de

sin embargo, que el Gólem y Frankenstein comparten su titanismo, una característica que tienen también en común con Prometeo<sup>17</sup>.

Por último, el fuego es símbolo de tecnología, y en este sentido encontramos una correspondencia directa entre el mito de Prometeo y la novela de *Frankenstein*. Según la versión de Esquilo, los hombres, antes de conseguir el fuego

“κούτε πλινθυφείς  
 δόμους προσείλους ἦσαν, οὐ ξυλοργίαν.  
 κατώρυχες δ' ἔναιον ὡστ' ἀήσυροι  
 μύρμηκες ἄντρων ἐν μυχοῖς ἀνηλίους” (A.Pr. 450-453)<sup>18</sup>;

sin embargo, gracias al fuego, Prometeo les dio también la agricultura, la ganadería, la medicina, la preparación de los alimentos y el trabajo de los metales (A.Pr.437-506). En la novela de Shelley, el fuego es la ciencia (concretamente la medicina) que utiliza el doctor Frankenstein para su creación. La misma pregunta surge de las dos historias: ¿acaso la tecnología es en sí misma un desafío a la divinidad y, por tanto, un mal que debe ser castigado?

El deseo de conocimiento (y de gloria) lleva al hombre a cometer lo que, desde la perspectiva de los dioses, es un acto de soberbia y de insubordinación: atreverse a crear vida, como Dios creó a Adán. Como hemos podido comprobar, el tema de la creación está también de alguna forma relacionado con toda la simbología del fuego presente en el mito de Prometeo (fuego como conocimiento, vida y tecnología) y, de hecho, funciona simultáneamente con estas metáforas. La Creación era ya una cuestión polémica en tiempos de Mary Shelley, pues, aunque faltaba medio siglo para la publicación de *El origen y la evolución de las especies* de Darwin, comenzaban a conocerse las teorías de Erasmus Darwin<sup>19</sup>, abuelo del científico y precursor de las ideas que luego se

---

varias, y nunca llegará a la perfección de las otras dos creaciones en cuanto a capacidad de raciocinio). Rowen señala asimismo la situación fronteriza de Frankenstein: creado a partir de varias piezas, nace con su forma completa (como el autómeta), pero va adquiriendo progresivamente su conocimiento (como el homúnculo).

<sup>17</sup> Yousef (2002) ha interpretado el titanismo de Frankenstein como un contraste con su “dependencia infantil” y su “vulnerabilidad”: “Although the full-grown body he is brought to life in enables his physical survival, its monstrous size points to infantile dependence and vulnerability as the conditions that Frankenstein’s conception denies”.

<sup>18</sup> “No conocían las casas de adobes cocidos al sol, ni tampoco el trabajo de la madera” (traducción de Perea Morales. Esquilo, 2000: vv. 451-453).

<sup>19</sup> El científico (Erasmus Darwin, 1731-1802) es nombrado tanto por Mary Shelley en la introducción que redactó para su novela en 1831 como por Percy Bysshe Shelley en el prefacio de



plasmarían en el afamado libro. Inspirada y sorprendida por sus experimentos, Mary Shelley pensó que “perhaps a corpse would be reanimated” (Shelley, 1969: 9)<sup>20</sup>.

Si bien las dos fuentes principales del mito de Prometeo, Hesíodo y Esquilo, nos presentan al titán tan sólo como protector de la raza humana (con algunas diferencias entre los dos relatos: Hesíodo destaca el carácter astuto y falaz de Prometeo, mientras que Esquilo subraya su papel como “benefactor de los hombres”), sin embargo, se extendió en la literatura la versión de Prometeo como creador de los hombres, motivo que, aunque ha sido transmitido por fuentes posteriores, ha tenido una gran fortuna en la literatura moderna, hasta el punto de convertirse en un elemento fundamental del mito<sup>21</sup>.

Finalmente, el cristianismo condenó al personaje de Prometeo por su rebeldía, pero al mismo tiempo dio un nuevo impulso a la versión de Prometeo como creador, sobre todo a partir de una mala interpretación de dos textos de Tertuliano, que llevaron a la identificación de Prometeo con Dios-Credor (*vd.* Frenzel, 1976: 392):

Viros enim iustitiae innocentia dignos deum nosse et ostendere a primordio in saeculum emisit spiritu divino inundatos, quo praedicarent deum unicum esse, qui universa condiderit, qui hominem de humo struxerit (hic enim est verus Prometheus), qui saeculum certis temporum dispositionibus et exitibus ordinavit (Tert. *Apol.* XVIII)<sup>22</sup>

Sed nihil tam barbarum ac triste apud Pontum quam quod illic Marcion natus est [...]. Quidni? penes quem verus Prometheus deus omnipotens blasphemias lancinatur (Tert. *Marc.* I,1,4)<sup>23</sup>.

Como indica Frenzel (1976: 392), “Tertuliano lo que pretendía era negar la divinidad de Prometeo”, no equipararlo con Cristo, como hizo la literatura

---

1817. De la misma época son también las teorías de Humphry Davy y Luigi Galvani, con las que Mary Shelley estaba igualmente familiarizada.

<sup>20</sup> “quizá fuera posible reanimar un cadáver”. La traducción es mía.

<sup>21</sup> “Parece una leyenda tardía, pero debió tener fuerte arraigo”, indica Gallardo (1995: 235).

<sup>22</sup> “Pues desde el comienzo Él envió al mundo hombres justos, dignos por su inocencia de conocer y dar a conocer a Dios, para que, inundados por el espíritu divino, predicaran que existe Dios único, que lo ha creado todo, que ha hecho al hombre de la tierra (éste es el verdadero Prometeo, que ha ordenado el transcurso del tiempo mediante la sucesión de estaciones)” (traducción de Castillo García. Tertuliano: 2001: 106).

<sup>23</sup> “Pues no hay nada más inhumano y más cruel sobre el Ponto que el hecho de que naciera ese Marción [...]. ¿Por qué no? Dios omnipotente, el verdadero Prometeo, está en manos del que es dilapidado con blasfemias”. La traducción es mía.

científica<sup>24</sup>. Sin embargo, el paralelismo era casi inevitable; así lo explica José Carlos Mainer<sup>25</sup>:

“Casi todos los hilos del destino de los hombres pasan por el héroe mitológico: los creó del miserable barro, les dio el conocimiento, sufrió por ellos un terrible castigo. Prometeo se identifica con Dios por su poder y con el hombre por su debilidad y su sufrimiento. [...]. Y el inevitable sincretismo que daría nacimiento a lo que llamamos cultura occidental conformaría sobre el mito originario las ideas de un dios irritado, de un redentor mediador y de un héroe concededor de todas las técnicas: los mitos de Adán y de Cristo se emparentaron estrechamente con el de Prometeo”.

En efecto, como indica Mainer, en Prometeo convergen las características de Dios y del hombre, lo que inmediatamente lo identifica con Cristo. Entra aquí en juego una de las tensiones propias de la literatura romántica: la tensión entre el paganismo (representado por la cultura grecolatina) y el cristianismo<sup>26</sup>. Así fue cómo, durante el Romanticismo, cobró nuevas fuerzas esta correspondencia entre Prometeo y Cristo, coincidiendo a su vez con “un renacimiento de Esquilo” (Frenzel, 1976: 394), autor por el que Mary Shelley sentía predilección. Como comenté al principio de este apartado, sobre el dramaturgo griego, Shelley escribió: “The father of Greek tragedy does not possess the pathos of Sophocles, nor the variety and tenderness of Euripides; the interest on which he founds his dramas is often elevated above human vicissitudes into the mighty passions and throes of gods and demigods”<sup>27</sup>. Esquilo, como indiqué anteriormente, destaca el carácter compasivo del héroe, un rasgo también en común con Cristo; debido a estas circunstancias, el interés del mito quedó centrado principalmente en la injusticia del castigo que sufrió el Titán en defensa de la raza humana (Frenzel, 1976: 394).

<sup>24</sup> Para más información sobre la evolución del mito de Prometeo a lo largo de las diferentes etapas históricas, *vd.* Frenzel (1976: 392-395).

<sup>25</sup> Citado por Vázquez Medel en “El mito de Prometeo: fundación y quiebra de lo humano” (*Gittcus*, 1998, 2: <http://www.cica.es/aliens/gittcus/promet.html>). Consultado el 24 de septiembre de 2005.

<sup>26</sup> Sobre esta tensión, *vd.* capítulo XX “El Parnaso y el Anticristo” en Highet (1996: 218-258). Como ella misma confiesa en el subtítulo de su novela, parece que en esta tensión Mary Shelley se decanta por la cultura grecolatina.

<sup>27</sup> “El padre de la tragedia griega no posee el patetismo de Sófocles ni la variedad y ternura de Eurípides; el interés en que basa sus obras dramáticas a menudo se eleva por encima de las vicisitudes humanas hasta las pasiones y angustias de los dioses y semidioses” (Shelley, en la nota introductoria al poema *Prometheus Unbound* de Percy B. Shelley, 1998: 10. La fuente para el texto en inglés es la página web <http://www.bartleby.com/139/shel1160.html>, consultada el 6 de diciembre de 2005).

Bajo esta nueva impronta que el Romanticismo otorgó al mito de Prometeo<sup>28</sup>, Mary Shelley escribe su novela *Frankenstein*. De todo este mito, Shelley destaca en su obra uno de los aspectos clave de la tragedia de Esquilo: la compasión que siente Prometeo hacia las nuevas criaturas, los hombres, lo que le induce a robar el fuego a los dioses. Según esta lectura del mito, la trasgresión de Prometeo y su desafío a los dioses no son motivados por la simple tentación del engaño (como en el texto de Hesíodo), sino por un sentimiento altruista. Como han señalado varios autores<sup>29</sup>, Shelley recrea este aspecto de manera irónica, pues, al contrario que el titán, Victor Frankenstein es incapaz de mostrar ningún sentimiento empático hacia el monstruo, y, en consecuencia, elude su responsabilidad como creador<sup>30</sup>: “the subtitle of *Frankenstein, The Modern Prometheus*, is an ironic description of Frankenstein’s failure to care for his creature” (Bennett, 1990)<sup>31</sup>. Este razonamiento ha sugerido varias interpretaciones feministas, como la que sostiene Hustis (2003), según la cual “by focusing on the issues of paternal negligence and the need for responsible creativity [...] *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* deconstructs the story of Prometheus as a masculinist narrative of patriarchal authority and (in)justice”<sup>32</sup>. Notemos que esta inversión del mito de Prometeo, que rehuye su responsabilidad en lugar de compadecerse de los hombres, supone también una inversión del mito cristiano del Génesis, de modo que Victor Frankenstein ya no aparece como Dios, sino como Satán<sup>33</sup>. Por último, hay otro elemento del mito que se ve modificado a partir de la lectura irónica que Mary Shelley hace de Prometeo: el personaje de Pandora. En efecto, Shelley elimina la misoginia de las tradiciones cristiana (Eva) y clásica (Pandora), y, de hecho, en su novela ya no es la mujer la que trae el mal a los hombres, sino el propio “Prometeo”, esto es, Victor Frankenstein.

<sup>28</sup> El trascendentalista norteamericano Thoreau se interesó igualmente por el titán, y tradujo al inglés la obra de Esquilo en 1843. Percy Bysshe Shelley también utilizó el mito de Prometeo para su poema *Prometheus Unbound*. Según señala Frenzel (1976: 394), Byron fue uno de los primeros líricos en presentar a Prometeo como “símbolo del hombre”. El mito de Prometeo, por tanto, es recurrente durante el Romanticismo, y se trata especialmente en el ámbito intelectual de Mary Shelley.

<sup>29</sup> *Vd.* Hustis, 2003 y Bennett, 1990.

<sup>30</sup> *Vd.* Hustis, 2003 y Bennett, 1990.

<sup>31</sup> “El subtítulo de *Frankenstein, o el nuevo Prometeo* es una descripción irónica del fracaso de Frankenstein para atender a su criatura” (Bennett, 1990). La traducción es mía.

<sup>32</sup> “En la referencia a la negligencia paternal y la necesidad de responsabilidad hacia la creación, [...] *Frankenstein; o el nuevo Prometeo* deconstruye la historia de Prometeo como una narrativa masculina de la autoridad y la (in)justicia patriarcales”. La traducción es mía. Para otras interpretaciones feministas, *vd.* Gilbert-Gubar (1979) y Moers (1980).

<sup>33</sup> “Victor, who ought to correspond to God in this new creation, comes also to feel like Satan; he too bears a hell within him” (Baldick, 1987: 40).

Esquilo, como podemos comprobar, se transforma en las manos de Shelley, se mira desde el prisma de otro momento histórico y se actualiza desde una nueva mentalidad. Pero este proceso no es directo. Lo visto hasta ahora nos demuestra que, aunque Shelley se fija en Esquilo, su lectura del trágico se ve inevitablemente contagiada por la intervención de otros factores: en primer lugar, se da una “fusión mítica”<sup>34</sup> entre varias tradiciones con paralelismos temáticos, como el mito del Gólem y el mito de Adán; en segundo lugar, influye el éxito que ha tenido a lo largo de la historia la tradición de Prometeo como creador de la humanidad, una variante que acaba por conceptualizar el mito; por último, están también presentes las interpretaciones del mito que han ido haciendo las generaciones precedentes, esto es, el impacto previo que ya había tenido el mito en la literatura universal y los aspectos que de él se habían destacado. En definitiva, la intertextualidad entre la literatura grecolatina y la literatura moderna no actúa de una forma simple (es decir, no hay una única vía que una al texto clásico con el lector moderno, el cual se ocuparía tan sólo de interpretar la obra desde su nueva perspectiva), sino que se pone en marcha un proceso complejo que activa simultáneamente varios factores y de este modo, no sólo lo clásico influye en la literatura moderna, sino que las nuevas lecturas “modernizan” lo clásico. Se explican, por tanto, los presupuestos que defendió más tarde T.S. Eliot (1951) sobre la acción de la intertextualidad: “The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new”<sup>35</sup>.

#### 4. SÓFOCLES Y EURÍPIDES: UN ACTO DE ὕβρις

Los tres principales mitos analizados hasta ahora (el mito judío del Gólem, el mito cristiano del *Génesis* y el mito griego de Prometeo, con todas sus variantes) junto con la obra de Shelley, tratan sobre un mismo tema: el deseo del hombre de igualarse a los dioses, bien por medio del conocimiento (Prometeo, *Génesis*), bien constituyéndose ellos mismos como creadores de vida (Frankenstein, Gólem). Estas acciones suponen una trasgresión de los límites establecidos, una caída en el exceso que condena el oráculo de Delfos:

<sup>34</sup> Según terminología de A. Prieto (1976: 141-191).

<sup>35</sup> “El orden existente está ya completo cuando llega una nueva obra; para que el orden persista después de la aparición de la novedad, es necesario que todo el orden existente se altere, aunque sea ligeramente; de esta forma las relaciones, las proporciones y el valor de cada obra de arte se reajusta con respecto al conjunto; y en esto consiste la conformidad entre lo antiguo y lo nuevo”. La traducción es mía.

“nada en demasia”. Es un desafío a los dioses que trae consigo inevitablemente un castigo:

[...] τοιᾶσδέ τοι  
 ἁμαρτίας σφε δεῖ θεοῖς δοῦναι δίκην,  
 ὡς ἂν διδαχθῆ τὴν Σιδὸς τυραννίδα  
 στέργειν (...) (A.Pr.8-11)<sup>36</sup>

Así lo afirma el personaje de la Fuerza en la obra de Esquilo. Prometeo será encadenado, la ciudad judía será destruida, Adán y Eva serán expulsados del paraíso y el doctor Frankenstein será perseguido hasta la muerte. Se sigue, por tanto, la misma secuencia de hechos que quedó establecida en la tragedia griega: la satisfacción que el hombre siente de sí mismo (κόρος) puede llevarle a cometer un acto de soberbia (ὑβρις), ante lo que los dioses, movidos por la envidia (φθόνος), le envían primero una ceguera moral (ἄτη) que le impide ser consciente de su falta y, a continuación, su correspondiente νέμεσις o castigo. Ésta es precisamente la función de espíritus como Alastor, que tienta a los hombres para después castigarlos. La solución a este conflicto se formula desde la filosofía estoica en época helenística: “Evitemos el exceso; ocupemos libre y felizmente el puesto que tenemos asignado en el cosmos [...]. El hombre que por arrogancia se opone al orden previsto de las cosas está condenado a la ruina inevitable” (Russell, 1977: 160). El mal, por tanto, surge de la trasgresión de los límites señalados por los dioses y, una vez traspasados estos límites, es cuando empieza a configurarse el concepto del diablo como personificación de este mal (Russell, 1977).

El castigo de los dioses tiene como fin volver a llevar al individuo dentro de los límites marcados. En el pensamiento griego se acepta incluso la idea de castigo eterno, que sufren personajes míticos como Sísifo, Tántalo y Prometeo. De forma semejante también Mary Shelley recoge este concepto en su novela, y aplica una suerte de castigo eterno al doctor Victor Frankenstein: “Some destiny of the most horrible kind hangs over me, and I must live to fulfill it” (Mary Shelley, 1969: 181)<sup>37</sup>. En el cristianismo, este concepto del castigo eterno se materializó en el mismo infierno, lugar de tormento para los condenados.

<sup>36</sup> “Preciso es que pague por este delito su pena a los dioses, para que aprenda a soportar el poder absoluto de Zeus” (traducción de Perea Morales. Esquilo, 2000: 273).

<sup>37</sup> “Una terrible maldición pesa sobre mi vida, y es necesario que siga yo existiendo para que pueda cumplirse” (Shelley, 1980: 252). Conviene puntualizar que, como indica Victor Frankenstein, la “eternidad” de su castigo abarca sólo la duración de su vida, y no va más allá de la muerte.

Siguiendo este proceso de trasgresión y castigo, común a toda la tragedia griega, la novela de Mary Shelley sugiere interesantes paralelismos temáticos con dos obras concretas: *Medea*, de Eurípides<sup>38</sup>, y *Edipo Rey*, de Sófocles. Estos dos autores, junto con Esquilo, que nos transmite el mito de Prometeo, son los tres grandes dramaturgos de la cultura griega. Medea y Edipo son personajes trágicos en una situación de “crisis”, que resuelven a través de la venganza o de un sacrificio, respectivamente. Al igual que Medea, el monstruo de Frankenstein se siente traicionado por el que debería ser su protector, y ambos aplicarán la misma venganza: la destrucción psicológica y emocional de su enemigo a través de la muerte de sus seres queridos. De este modo, Medea y el monstruo castigan a sus verdugos con la misma pena que ellos han sufrido, la soledad: “One by one, my friends were snatched away; I was left desolate” (Mary Shelley, 1969: 198)<sup>39</sup>, confiesa el doctor Frankenstein, con las mismas palabras con las que se podría haber expresado Jasón. Asimismo, Medea y el monstruo tienen otro motivo en común, la marginalidad, debido a su aspecto físico, en el caso de Frankenstein, y su condición de extranjera, en el caso de Medea. El personaje de Edipo, por el contrario, se identifica con el del doctor Victor Frankenstein. Éste, al igual que el rey de Tebas, permanece ciego ante la desgracia que pronto acaecerá sobre él: “But, as if possessed of magic powers, the monster had blinded me to his real intentions; and when I thought that I had prepared only my own death, I hastened that of a far dearer victim” (Mary Shelley, 1969: 191)<sup>40</sup>; sin embargo, como podemos comprobar en esta frase, el engaño en una historia y en otra se da en sentido inverso: mientras que Edipo cree falsamente que el culpable de la plaga de Tebas es uno de sus ciudadanos y en ningún momento sospecha que es él mismo el que está implicado, Victor Frankenstein piensa que la venganza del monstruo se llevará contra él y no contra su familia. Este desconocimiento termina con una anagnórisis que se realiza también de forma paralela en las dos historias: Edipo cae en la cuenta de que él es el causante de la desgracia de Tebas y confirma sus temores al descubrir el cuerpo muerto de Yocasta, su madre y esposa; en la novela de Shelley, es también la muerte de una mujer, Elizabeth, el motivo que finalmente necesita el doctor Frankenstein para darse cuenta de los verdaderos propósitos

<sup>38</sup> Eurípides es un autor recurrente en la literatura del siglo XIX, y es especialmente citado por mujeres escritoras.

<sup>39</sup> “Uno a uno me fueron arrebatados los seres a quienes amaba y quedé solo, hundido en la desesperación” (Mary Shelley, 1980: 274-275).

<sup>40</sup> “Como si fuera dueño de poderes mágicos, el diabólico engendro me hizo permanecer ciego ante los horrores que pensaba llevar a la práctica. Estaba convencido de que adelantaba mi propia muerte y no hacía más que preparar la del ser que me era más querido que cualquier otro” (Mary Shelley, 1980: 266).

del monstruo: “[...] suddenly, I heard a shrill and dreadful scream. It came from the room into which Elizabeth had retired. As I heard it, the whole truth rushed into my mind, my arms dropped, the motion of every muscle and fibre was suspended; I could feel the blood trickling in my veins and tingling in the extremities of my limbs. This state lasted but for an instant; the scream was repeated, and I rushed into the room” (Mary Shelley, 1969: 195)<sup>41</sup>. Finalmente, las tragedias de *Medea* y *Edipo* vuelven a presentarnos, en sí mismas, el tema en torno al cual giran la novela de *Frankenstein* y las tres tradiciones que convergen en ella: la trasgresión. En el personaje de Medea esta trasgresión es triple y se relaciona con su condición de extranjera, sus poderes de bruja y con el brutal asesinato que lleva a cabo. El mito de Edipo se centra, en cambio, en la trasgresión de la ley del incesto<sup>42</sup>.

## CONCLUSIONES

La novela de *Frankenstein; or the Modern Prometheus* condensa de forma novedosa la esencia de la tragedia clásica. Esto se observa, fundamentalmente, en el motivo que tienen en común la novela y todas las tradiciones que convergen en ella (la trasgresión) y en la recreación del contenido de determinadas tragedias (“Prometeo encadenado” de Esquilo, “Edipo” de Sófocles y “Medea” de Eurípides), con respecto a las cuales, como se ha estudiado, se presentan interesantes paralelismos temáticos. Sin embargo, es pertinente señalar que la lectura que hace Shelley diverge en el género literario: la tragedia, uno de los géneros más solemnes dentro de la historia de la literatura, se reinterpreta desde la novela, un género nuevo, burgués y dedicado, generalmente, a temas más cotidianos. Este hecho no debe engañarnos, pues responde fundamentalmente a cuestiones históricas y sociales: por una parte, ya durante el siglo XVIII se había empezado a gestar el género de la novela, que tanto éxito tuvo durante el siglo XIX frente a la épica y la tragedia; por otra parte, en el siglo XIX la novela es el único género permitido socialmente a las mujeres, que eran consideradas inadecuadas para cualquier otro ejercicio

<sup>41</sup> “[...] escuché, de pronto, rasgando el silencio de la noche, un espantoso alarido que parecía provenir de la habitación en donde reposaba Elisabeth. La estremecedora verdad se me apareció dejándome petrificado. Mi sangre se heló en las venas. Un nuevo grito levantó en mí delirantes ecos y corrí hacia la alcoba” (Mary Shelley, 1980: 271).

<sup>42</sup> El incesto es otro de los temas desarrollados en *Frankenstein* (vd. Vega, 2002: 282). Por otra parte, la intención del monstruo de Frankenstein de matar a su padre puede considerarse también un reflejo del mito de Edipo; sin embargo, esta interpretación exigiría suponer una lectura freudiana del mito, que no es fácilmente probable.

literario; así pues, Mary Shelley adoptó la prosa desde el primer momento<sup>43</sup>, al contrario que su marido Percy B. Shelley, que optó por recrear el mito de Prometeo en su tragedia en verso *Prometheus Unbound*. Con todo, Mary Shelley se las ingenió para mantener la estructura argumental propia de las tragedias griegas, en las que se sigue el proceso psicológico de κόπος, ὕβρις, ἄτη y νέμεσις. La obra de *Frankenstein; or the Modern Prometheus* nos presenta, por tanto, un hermoso ejemplo de fusión de géneros, motivado fundamentalmente por dos factores: el paso del tiempo, que contribuyó al desarrollo de la novela burguesa, y la condición femenina de Mary Shelley, que limitaba su creación literaria a este género.

El ejemplo de Mary Shelley es una constante: la transmisión de los clásicos a través de vías no académicas (como ocurre en el caso de la literatura femenina) exige muchas veces una adaptación y una reacomodación más profunda (y a veces también más creativa) que aquella a la que se puede acceder por el ámbito académico. En este caso, esta reacomodación ha generado una fusión de géneros, donde se sigue manteniendo con éxito la esencia de los clásicos. Nos encontramos, por tanto, ante una nueva tragedia griega, pero escrita por una mujer inglesa del siglo XIX.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AAVV, *Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas orientales por Eloíno Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.
- Baldick, C., *In Frankenstein's Shadow: myth, monstrosity, and nineteenth century writing*, Oxford, Clarendon Press, 1987.
- Bennett, B.T., "Love and Egocentricity: Teaching Alastor and Prometheus Unbound with Mary Shelley's Frankenstein", en *Approaches to teaching Shelley's poetry*, Spencer Hall (ed.), New York, Modern Language Association of America, 1990, 76-78.
- Borges, Jorge Luis, *Obras Completas I-IV*, Barcelona, Emecé, 1989-1996.
- Camarés Lage-Álvarez Martínez-Martín Igarza-Menéndez López-Menéndez Rodríguez, *Guía literaria de autoras británicas del siglo XIX*, Liceus, 2002.
- Eliot, T.S., "Tradition and the individual talent", en *Selected essays*, London, Faber and Faber, 1951.
- Frenzel, Elizabeth., *Diccionario de argumentos de la literatura universal. Versión española de Schad de Caneda*, Madrid, Gredos D.L., 1976.
- Gallardo López, María Dolores, *Manual de Mitología Clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995.

<sup>43</sup> Mary Shelley escribió también dos tragedias en verso de temática clásica (*Proserpine* y *Midas*), si bien ninguna de las dos fue publicada.



- García Jurado, Francisco, "La carta de Plinio el Joven sobre los fantasmas (Plin. 7, 27, 5-11) releída como relato gótico", *Exemplaria* 6 (2002) 55-80.
- Gilbert, S.-Gubar, S., *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven & London, Yale University Press, 1979.
- Glinert, Lewis, "Golem! The Making of a Modern Myth", *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 55:2 (Summer, 2001), 78-94.
- González González, Marta, "Helena, olvidándose de su hija... Madres, hijas y hermanas en la literatura griega", en *Mitos femeninos de la literatura clásica*, R.Cid-M.González (eds.), Oviedo, KRK, Colección Alternativas, 2003, 203-221.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1981.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.
- Hight, Gilbert, *La tradición clásica* (vol I-II), México-Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Hustis, Harriet, "Responsible Creativity and the «Modernity» of Mary Shelley's Prometheus", *SEL: Studies in English Literature, 1500-1900*, 43:4 (Autumn, 2003), 845-58.
- Moers, Ellen, *Literary Women*, London, Women's Press, 1980.
- Prieto, Antonio, *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta, 1976.
- Rowen, Norma, "The Making of Frankenstein's Monster: Post-Golem, Pre-Robot", en *State of the Fantastic: Studies in the Theory and Practice of Fantastic Literature and Film*, Ruddick, Nicholas (ed.) Westport, CT: Greenwood, 1992. XVI, 169-177.
- Ruiz de Elvira, Antonio, *Mitología Clásica*, Madrid, Gredos DL, 2000.
- Russell, Jeffrey Burton, *El diablo. Percepciones del mal, de la antigüedad al cristianismo primitivo*, Barcelona, Laertes S.A., 1995.
- Shelley, Mary, *Frankenstein; or the Modern Prometheus* (edición de 1831), London, Oxford University Press, 1969.
- Shelley, Mary, *Frankenstein* (edición de 1831), Manuel Serrat Crespo (traducción), Barcelona, Bruguera, col. Libro Amigo, 1980.
- Shelley, Percy B., *Alastor and Other Poems. Prometheus Unbound with Other Poems. Adonais*, London and Glasgow, Collins, 1970.
- Shelley, Percy B., *Prometheus Unbound*, Madrid, Hiperión, 1998.
- Yousef, Nancy, "The Monster in a Dark Room: *Frankenstein*, Feminism, and Philosophy", *Modern Language Quarterly, A Journal of Literary History*, 63:2 (June, 2002) 197-226.
- Vega Rodríguez, Pilar, *Frankensteiniana. La tragedia del hombre artificial*, Madrid, Tecnos / Alianza, 2002.

## TEXTOS CLÁSICOS

- Esquilo, *Aeschylus (Suppliant Maidens, Persans, Prometheus, Seven against Thebes)* (vol. I), Smyth, H.W. (traducción), London & Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1963.
- Esquilo, *Tragedias*. Rodríguez Adrados (introducción general), Perea Morales (traducción y notas), Barcelona, Biblioteca Clásica Gredos, 2000.

Filemón, en *The fragments of Attic Comedy after Meineke, Bergk and Kock*, Vol. IIIa, Edmonds, J.M. (ed. y traductor), Leiden, E.J. Brill, 1961.

Ovidio, *Metamorfosis* (vol. I), Ruiz de Elvira (traducción y texto), Madrid, Alma Mater, 1992.

Tertuliano, *Apology. De spectaculis. Minucius Felix*, Glover, T.R. (traducción), London & New York, The Loeb Classical Library, 1960.

Tertuliano, *Apologético. A los gentiles*, Castillo García (introducción, traducción y notas), Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2001.

Tertuliano, *Tertuliani Opera, Pars I: Opera Catholica. Adversus Marcionem*, Turnholti, Typographi Brepols Editores Pontificii, 1954.

UNIV. COMPLUTENSE

ANA GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ