

Mitos femeninos de la temprana modernidad: una reflexión sobre su ausencia

Female Myths in Early Modernity: A Reflection on Their Absence

José Manuel Losada

<https://orcid.org/0000-0001-8985-7999>

Universidad Complutense de Madrid

ESPAÑA

jlosada@ucm.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 13.2, 2025, pp. 27-37]

Recibido: 27-08-2025 / Aceptado: 22-10-2025

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.02.04>

Resumen. Este estudio analiza la ausencia de personajes mitológicos femeninos en la literatura europea de la temprana modernidad. Personajes como Fausto, Macbeth, Hamlet y don Juan aparecen en este periodo como prosopomitos. Se expone por qué las figuras femeninas asociadas —Ofelia, Isabela, Tisbea, doña Ana, Arminta— no alcanzan estatuto mítico. Con las salvedades indicadas en el artículo, puede retrotraerse ligeramente el marco para señalar una excepción: Melusina, hada híbrida de carácter fundacional, cuyo relato satisface los criterios del mito. Su presencia singular apunta no tanto a una exclusión de género como a una transformación simbólica más amplia: el mito declina en la modernidad al modificarse sustancialmente el vínculo con lo trascendente.

Palabras clave. Mito; mitocrítica cultural; trascendencia; personajes femeninos; Melusina.

Abstract. This study examines the absence of female mythological characters in early modern European literature. Figures such as Faust, Macbeth, Hamlet and don Juan emerge in this period as prosopomyths. The article explains why the associated female figures—Ophelia, Isabella, Tisbea, Doña Ana, Arminta—do not attain mythic status. Subject to the caveats set out in the article, one may look slightly earlier to find an exception: Melusine, a hybrid, foundational fairy whose tale meets

the criteria for myth. Her singular presence signals not gender-based exclusion but a broader symbolic shift: in modernity, myth wanes as its link to the transcendent is reconfigured.

Keywords. Myth; Cultural myth criticism; Transcendence; Female characters; Melusine.

PERSONAJES MITOLÓGICOS SEGÚN LA MITOCRÍTICA CULTURAL

No hablaré aquí de plumas femeninas o mujeres históricas. Sí abordaré, en cambio, la incomprensible ausencia de cierto tipo de mujeres ficticias en el periodo literario enmarcado por la temprana modernidad; más exactamente, de personajes femeninos que puedan considerarse figuras mitológicas en sentido estricto, según la definición propuesta por la mitocrítica cultural.

El objeto de estudio es complicado y prometedor. Remonta a una reflexión que hago desde hace una veintena de años: los procesos de desmitificación operados en la literatura y el arte europeos durante la temprana modernidad.

Este problema surge de mi intento por dar con una definición coherente del mito, paralela al establecimiento de una metodología de la mitocrítica y su defensa epistemológica como disciplina autónoma.

Tras la lectura de numerosos textos mitológicos y sus correspondientes críticas, hace una decena de años ofrecí una definición de mito, que solo hace cuatro expuse de modo definitivo y estructurado en el volumen *Mitocrítica cultural*:

El mito es un relato funcional, simbólico y temático de acontecimientos extraordinarios con referente trascendente sobrenatural sagrado, carentes, en principio, de testimonio histórico, y remitentes a una cosmogonía o una escatología individuales o colectivas, pero siempre absolutas¹.

Según esta fórmula, el mito ocurre cuando, en la ficción, al menos dos personajes de mundos heterogéneos (uno de ámbito sobrenatural y otro de ámbito semejante al nuestro), coinciden por un breve espacio de tiempo. La convergencia de personajes de mundos exclusivamente sobrenaturales sagrados también resulta en mito, pero es mucho menos habitual y de menor rendimiento literario.

La definición comprende miles, mirádadas de prosopomitos, al tiempo que excluye una plétora de pseudomitos: personajes, animales u objetos históricos mitificados, personajes y animales literarios protagonistas, sublimaciones psicoanalíticas,

1. Losada, 2022, p. 193. Sagrado no designa exclusivamente lo divino, también lo infernal, de acuerdo con su etimología: 'separado' del mundo profano.

deformaciones sociales y tantos otros relatos dignos de estudio pero que, identificados como míticos, solo denotan pobreza léxica o sensacionalismo lingüístico².

Si bien toma como base los textos mitológicos occidentales, bíblicos y precolombinos, esta definición pretende abarcar toda la mitología existente, no solo desde un punto de vista geográfico, sino también cronológico.

Dejemos aquí a un lado las mitologías de otras civilizaciones y centrémonos en la nuestra. Con objeto de comprender mejor la sociedad y cultura actuales, la mitocrítica cultural presta particular atención a los mitos medievales y modernos, así como a los procesos de desmitificación en la literatura y el arte contemporáneos.

Huelga revisitar el carácter mitológico de innumerables personajes en la literatura antigua. Aunque no faltan opositores, es comúnmente admitido el carácter mitológico de personajes medievales: el rey Arturo, el hada Morgana, Tristán e Isolda, etc. Podrían incluirse, además, objetos como el santo Grial. Ahora bien, ¿qué decir de los mitos masculinos nacidos en los años de la temprana modernidad, donde comienza a tomar cuerpo, de manera puntual, aislada y aparentemente inmotivada una serie de prosopomitos universales?

Me refiero a Fausto, Macbeth, Hamlet, don Juan. Dejo fuera de este aprisco a Frankenstein, cuyo carácter mitológico queda en entredicho, y a Drácula, por desbordar el marco cronológico de este volumen. Estos cuatro personajes son héroes y protagonistas de sus obras; pero, por encima de todo, son mitos: en un momento de su historia, se han encontrado con el más allá sobrenatural y sagrado. Es más, todos ellos se han enfrentado con él.

Fausto, hastiado del saber académico, recurre a la magia en busca de conocimiento absoluto y experiencias ilimitadas. Macbeth, seducido por la profecía de las brujas, elige el camino del regicidio y el poder sangriento. Hamlet, impulsado por la revelación del espectro de su padre, se enfrenta al dilema moral de la venganza. Don Juan, guiado por el deseo y el desafío, convierte la seducción en una forma de afirmación personal. Todos, de una manera u otra, han experimentado un embate desfavorable con la divinidad. La historia de la mitología moderna podría describirse como una serie inacabada de respuestas negativas a la discreta o vociferante intimación de lo numinoso.

El numen es un 'gesto con la cabeza' atribuido a la divinidad, a la que representa por metonimia (el signo visible se toma por la presencia o voluntad del ser divino). Lo numinoso es impertinente, inoportuno y terco: una y otra vez se ofrece de modo obvio a los personajes. Unos pretenderán ignorarlo, otros lo rechazarán, otros, en fin, se darán a la huida. Todos empuñan el arma de la modernidad: la autonomía.

2. Mediante el neologismo *prosopomito* designo el personaje auténticamente mitológico, es decir, «un personaje con dimensión sagrada por esencia (de estirpe divina) o directamente relacionado con la sacralidad» (Losada, 2022, p. 356).

Concretamente, cada uno representa un tipo de autónoma rebelión contra la divinidad: Macbeth, la rebelión política; Hamlet, la rebelión moral o vengativa; don Juan, la rebelión sensual; Fausto, la rebelión intelectual. Esto sugeriría que los mitos occidentales modernos son varones que encarnan una rebelión abiertamente dirigida contra Dios o uno de sus atributos: rebeldía contra el conocimiento (Fausto), la política (Macbeth), el perdón (Hamlet), el amor (don Juan). De ampliar el marco cronológico, encontraríamos la rebeldía contra la creación (Frankenstein, si se demuestra la confrontación sobrenatural) o la vida (Drácula).

A la pregunta precedente sobre los mitos nacidos en el periodo de la temprana modernidad, respondida mediante esta enumeración, cabe añadir otras relativas al objeto de este número de la revista: ¿qué decir de los posibles mitos femeninos nacidos en los años de la temprana modernidad? ¿Acaso alguno de los anteriores prosopomitos masculinos tiene su contraparte femenina? ¿No hay un solo mito femenino nacido al margen de los masculinos? ¿Hay mitos femeninos modernos?

Con ánimo de arrojar una luz al respecto, primeramente analizaré el caso de las mujeres en las obras canónicas (de Shakespeare, solo tomaré *Hamlet*); seguidamente indagaré alguna obra donde la mujer parece adquirir talla mitológica.

¿PROSOPOMITOS FEMENINOS PROPIOS DE LA TEMPRANA MODERNIDAD?

1. Helena de Troya

The Tragical History of Doctor Faustus, conocida como *Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe, fue escrita en torno a 1592. Se conservan dos versiones originales: el texto A (1604), generalmente considerado más cercano al original de Marlowe, y el texto B (1616), que incluye escenas adicionales y revisiones por editores posteriores.

El momento mitológico decisivo acaece cuando Fausto firma su pacto con Mefistófeles. A pesar de su retórica racionalista, este acto no es meramente simbólico: se trata de un ritual de consagración infernal que, tras el rechazo persistente, vincula definitivamente al mago con las fuerzas demoníacas. La tragedia consiste en la elección de la condena fáustica, sellada con la sangre del protagonista: el pacto lo convierte en prosopomito.

En el acto V, Fausto comienza a Mefistófeles para que aparezca Helena de Troya. El diablo la introduce en dos ocasiones. En la primera, la heroína pasea sobre la escena, mientras los colegas del mago alaban su hermosura. En la segunda, pasea de nuevo, esta vez entre dos Cupidos, y Fausto la besa dos veces. En ambas ocasiones, Helena aparece, pasa y desaparece sin proferir palabras ni hacer gestos, mientras su amante se deshace en una ristra de elogios hiperbólicos develadores de insania estética y erótica³.

3. «¡Oh, tú eres más hermosa que el aire de la tarde vestido con la belleza de mil estrellas! Más radiante eres que el llameante Júpiter cuando se apareció a la desdichada Sémelé. Más encantadora que el

De modo absoluto, Helena representa el ideal estético, el deseo sensual, el arquetipo femenino idealizado; de modo relativo, simboliza el deseo, la tentación, la decadencia moral de Fausto. No actúa como un personaje desarrollado: es una simple subalterna a las órdenes de Mefistófeles para cumplir las prescripciones del pacto.

¿Personaje mitológico? Sin duda. Sin embargo, debemos incluirla en la larga nómina de personajes mitológicos de la Antigüedad, no entre los surgidos en la temprana modernidad.

2. Ofelia

The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark fue probablemente redactada por Shakespeare en torno a 1600; sus primeras ediciones, disimilares entre sí, datan de 1603, 1604 y 1623.

El impacto de Hamlet con la divinidad ocurre en la barbacana del castillo de Dinamarca, cuando se encuentra con el alma en pena de su padre, que regresa desde el mundo de los muertos para revelarle su condena y exigir venganza.

Este encuentro no es con Dios ni un representante divino, sino con una figura espectral portadora de una demanda grave y comprometedora: la justicia en el más allá debe ser sustituida por la venganza en esta tierra. La trascendencia aquí se manifiesta como resarcimiento de un destino impuesto. A partir de este momento, Hamlet ya no es un príncipe, sino un elegido del mal.

¿Y Ofelia? Este personaje es primordial. Hija de Polonio y amante de Hamlet, Ofelia se encuentra dividida entre su obediencia filial y su amor por Hamlet.

En la célebre tirada del 'ser o no ser', Hamlet, consciente de que lo espían, la interroga indecentemente y le aconseja retirarse a un convento⁴. Esta escena refleja un universo donde el amor ha sido traicionado por la política, el espionaje cortesano y la muerte: el convento invocado no es tanto un espacio religioso como un símbolo del retiro absoluto de un mundo sin vida y sin amor.

Más tarde, en la escena del teatro en el teatro (acto III, escena 2), el príncipe ridiculiza en público a Ofelia. Hamlet ya no finge estar loco: mientras su amante, la mujer decorosa y educada, representa el viejo orden cortesano, él actúa abiertamente como bufón sarcástico de los convencionalismos.

Poco después (acto III, escena 4), Hamlet mata a Polonio, el padre de Ofelia, pensando que es el rey Claudio. Este asesinato culmina el aislamiento de la joven, que queda huérfana de padre y, simbólicamente, de amante.

monarca del cielo en los brazos azules de la juguetona Aretusa. ¡Y nadie salvo tú será mi amante!» (Marlowe, *Doctor Faustus*, acto 5, escena 1, p. 115). (A menos de indicar lo contrario, las traducciones son mías.)

4. «Vete a un convento. ¿Para qué habrías de ser madre de pecadores? Yo mismo soy bastante honesto, y sin embargo, podría acusarme de tales cosas que sería mejor que mi madre no me hubiera parido» (Shakespeare, *Hamlet*, acto 3, esc. 1, p. 670).

En el acto siguiente, Ofelia entra «con el cabello suelto, un laúd y enajenada» (IV, 5); ha roto con el recato, la obediencia, la cortesía. Su locura es el último recurso para expresar la verdad en un mundo mentiroso: «Dónde está la hermosa majestad de Dinamarca?» (v. 21), pregunta con ironía. Ofelia ya no reconoce el orden simbólico del reino; la realeza es ahora una farsa: su padre está muerto, su amado la ha rechazado y los reyes callan y ocultan.

Por supuesto, Hamlet, consciente de que ambos estaban siendo espiados, fingía su locura para protegerse. Priorizando la encomienda del espectro paternal, maltrata psicológicamente a su amada como peón de estrategia para desquiciar a los demás personajes y alcanzar el objetivo final, la muerte del rey usurpador. Pero Ofelia se torna loca: las mentiras del mundo y la postura de su amante la han destruido emocionalmente.

Víctima de las manipulaciones emocionales, Ofelia muere trágicamente. Según la reina relata a Laertes (acto IV, escena 7), Ofelia cayó a un arroyo mientras intentaba colgar guirnaldas de flores en las ramas de un sauce. Su ropa se extendió y la mantuvo a flote durante un tiempo, mientras cantaba fragmentos de viejas canciones, aparentemente sin darse cuenta del peligro. Finalmente, sus ropas empapadas la arrastraron hacia el fondo del riachuelo.

La muerte de Ofelia desdibuja la línea entre el suicidio y la inocencia trágica al tiempo que refleja el descenso a la locura tras la muerte de un padre y el rechazo de un amante: simboliza la fragilidad humana frente a las fuerzas destructivas del poder y la venganza. El mensaje es inmenso, pero el personaje queda recluido al ámbito meramente humano: a diferencia de Hamlet, en ningún momento Ofelia entra en contacto con la trascendencia sobrenatural sagrada que exige todo prosopomito.

3. Doña Ana

Todo y nada se sabe sobre la autoría y cronología exactas de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, pieza tradicionalmente atribuida a Tirso de Molina, representada en la década de 1620.

En esta pieza don Juan Tenorio burla a cuatro mujeres. A doña Isabela en Nápoles, haciendo pasar por el duque Octavio, su prometido: tras huir del aposento, el caballero la deja avergonzada y deshonrada (jornada primera); a Tisbea, pescadora de Tarragona, célebre por su desdén: compadecida, acoge al caballero, que la seduce con promesas de amor y matrimonio poco antes de abandonarla (jornada primera); a doña Ana de Ulloa, hija del comendador de Calatrava, en cuya alcoba se introduce: descubierto, huye tras matar a don Gonzalo (jornada segunda); a Arminia, labrador recién casada con Batricio, en cuya boda se immiscuye don Juan para seducirla valiéndose de su estamento y promesa de matrimonio (jornada tercera).

Isabela, Tisbea y Arminia son revulsivos indiscutibles de la acción, pero no personajes míticos: ni por asomo entran en contacto con una trascendencia sobrenatural sagrada.

El caso de doña Ana parece distinto debido a la relación de la joven con el comendador. Don Juan descubre que doña Ana está prometida al marqués de la Mota, y logra sonsacarle a este la hora y el lugar en que la joven lo espera a solas. De noche, disfrazado con la capa del propio marqués, entra en la habitación de doña Ana sin que ella sospeche el embuste. El texto no explicita con claridad el alcance del encuentro, pero el engaño y la intención de deshonra son evidentes. A los gritos de la dama escandalizada, sale su padre don Gonzalo espada en mano; tras un breve duelo, el burlador lo mata y huye.

El impacto con la divinidad ocurre con posterioridad. En el camposanto, don Juan se topa con la estatua del comendador, se mofa de sus barbas y su espada de piedra y, burlonamente, lo invita a cenar. Este acepta. Aquí la estatua no es una mera alegoría de la conciencia ni un artificio escénico: es una figura sagrada, un agente del castigo divino.

Conviene recordar que don Gonzalo había sido el mayor dignatario de la orden de Calatrava, orden militar y religiosa fundada en el siglo XII en el Reino de Castilla: gozaba de rango nobiliario, caballeresco, militar y religioso. En este sentido, don Juan no solo ha matado a un hombre ilustre, sino a un representante de la divinidad, ofensa agravada cuando comete el sacrilegio burlón frente a su estatua.

Tras su breve visita («Soy el caballero honrado que a cenar has convidado»), el comendador invita a su vez a don Juan («Bajo esa palabra y mano, mañana a las diez te estoy para cenar aguardando»)⁵. La cena con el comendador simboliza la cena con la muerte, umbral entre lo profano y lo sagrado. El emisario del más allá representa el juicio divino que don Juan ha esquivado toda su vida. En ese instante, el burlador entra en la lógica del mito, donde ya no hay escapatoria: la divinidad ha respondido. Se hace evidente que don Juan no es mito por su capacidad seductora, sino por su contacto con la trascendencia.

¿Cabe insinuar que doña Ana, unida por lazos familiares al comendador de una orden militar y religiosa, es personaje mitológico? No lo creo: solo don Juan, a partir de la escena en el camposanto, impacta con la transcendencia sobrenatural sagrada.

De este modo, las mujeres de la comedia se presentan únicamente como estímulos que catapultan el proceso del protagonista hacia su encuentro con la divinidad. Esta nunca se les aparece: son importantísimas, pero, desde el punto de vista mitológico, meras comparsas.

LA EXCEPCIÓN DE MELUSINA

Mélusine ou La Noble Histoire de Lusignan fue redactada por Jean d'Arras entre 1392 y 1394. Se cuentan por decenas las ediciones europeas a lo largo del siglo siguiente. La primera española fue impresa por Juan Paris y Esteban Clebat en 1489 en Tolosa, bajo el título de *Historia de la linda Melosina (sic), mujer de Remondín*.

5. Tirso de Molina (atrib.), *El burlador de Sevilla*, jornada tercera, vv. 2388-2389 y 2503-2506, pp. 270 y 277 respectivamente.

Esta traducción se incluye en la temprana modernidad de nuestro estudio. Cabe la posibilidad de que el romance de la Infantina («A caçar va el caballero...») esté inspirado en esta leyenda⁶.

Aquí conviene discutir las salvedades adelantadas en el resumen. Podría objetarse, primero, que retrocedo hasta la Edad Media. Es cierto: solo quienes sitúen la temprana modernidad en torno a la invención de la imprenta o la caída de Constantinopla admitirán como pertinente recurrir a la primera traducción castellana de la historia de Melusina. Asimismo, puede alegarse la heterogeneidad ontológica respecto de los prosopomitos citados: a diferencia de Fausto, Macbeth, Hamlet o don Juan, Melusina no es un prosopomito de naturaleza exclusivamente humana. Esta observación también es atendible y, junto con la anterior, delimitará el alcance del análisis que sigue, una vez expuestos el argumento de la obra y el carácter mitológico de la protagonista.

Melusina es un hada, nacida de la unión entre el hada Presina y Elinás, rey de Albania (o de Escocia, según las versiones). Antes del matrimonio, Elinás había aceptado un pacto: no debía ver a su esposa cuando esta diera a luz⁷. Pero transgredió el tabú e irrumpió en el momento en que Presina bañaba a sus tres hijas: Melusina, Melior y Palestina. Viéndose traicionada, Presina abandona el mundo de los hombres con sus hijas y se refugia en la isla mágica de Ávalon.

Ya de edad adulta, Melusina descubre la traición de su padre. Movida por el deseo de venganza, persuade a sus hermanas y entre las tres encierran a Elinás en una montaña mágica. Horrorizada, Presina maldice a su hija: cada sábado, se convertirá en serpiente desde el ombligo hasta los pies. Si encuentra un hombre amante que se comprometa a nunca verla en sábado, vivirá como una mujer dotada de naturaleza humana y morirá naturalmente; será la fuente de un linaje noble y poderoso. Ahora bien, si su marido rompe el pacto, ella retornará a su tormento original hasta que a Dios plazca. Mientras tanto, deberá aparecerse tres días antes de que la fortaleza cambie de señor y cada vez que muera un hombre de su descendencia.

El caballero Remondín, tras haber matado accidentalmente a su tío, vaga desesperado por el bosque. Allí encuentra a una mujer misteriosa que le ofrece amor y fortuna, con la única condición de no verla ni indagar sobre ella en día de sábado. Remondín acepta y se convierte en señor de Lusignan. Del matrimonio con Melusina nacen varios hijos, algunos de los cuales presentan deformidades, a los que sus padres educan cristianamente; no en vano Melusina destaca por su piedad y temor de Dios.

Pero un sábado, bajo la influencia de una oscura acusación vertida por su hermano, Remondín rompe su promesa y espía a Melusina por un agujero de la puerta de su aposento: la descubre bañándose y peinando sus largos cabellos, mujer de ombligo hacia arriba y serpiente de ombligo hacia abajo. Melusina, que todo lo sabe, perdona a su marido. Al cabo, cuando él estalla en improperios contra ella,

6. Ver *Romancero*, ed. Di Stefano, p. 143, nota 14.

7. *Mélusine*, ed. Vincensini, p. 129. Sobre las resonancias mitológicas entre el nombre del hada y Mater Lucina, ver la introducción de esta edición, p. 8.

se ve obligada a dar por roto el pacto y acepta el cumplimiento irremisible de su maldición⁸. Desde entonces, Melusina reaparece en forma de serpiente voladora, trazando círculos en torno a la torre del castillo de Lusignan.

La obra entrelaza el amor, el linaje y la trascendencia sagrada, convirtiendo a Melusina en una figura plenamente mitológica. Más concretamente, su leyenda está configurada por la fusión de cuatro mitemas: a) encuentro entre un ser humano y un ser sobrenatural; b) contrato o pacto entre ambos; c) beneficios del personaje humano mientras este respeta el pacto; d) regreso del ser sobrenatural a su mundo trascendente como consecuencia de la infracción⁹.

El relato transmitido por Jean d'Arras ofrece un contrapunto singular frente a otros ejemplos legendarios, y lo hace por partida doble: primero, porque Melusina es una mujer, y no un varón; segundo, porque no es un ser humano, sino una criatura sobrenatural, como lo atestiguan su naturaleza feérica, su poder fundador, su aspecto monstruoso y su carácter marginal.

A ello se suma su facultad mágica como constructora (erige castillos, abadías y ciudades enteras en el transcurso de una sola noche), lo que la vincula a la función civilizadora de las hadas medievales. Merece la pena resaltar que el relato responde al «proyecto de contar cómo un hada ha fundado la noble y poderosa fortaleza de Lusignan, en Poitou, de acuerdo con la crónica auténtica y la historia verídica»¹⁰.

En cuanto a su relación con el destino familiar, Melusina asume el papel de figura profética: como espíritu tutelar, su reaparición espectral refuerza su dimensión tanto sobrenatural como escatológica.

En su núcleo más profundo, Melusina encarna una notable ambivalencia moral: es símbolo de fecundidad y protección familiar, pero también de transgresión. Su carácter feérico refleja la tensión entre lo maravilloso cristiano y la herencia pagana: es una figura a la par salvadora e inquietante. Estamos, por tanto, ante un prosopomito cuyo carácter sobrenatural simboliza el poder femenino, la memoria colectiva y la inestabilidad de los cimientos humanos.

Confieso mi sensación insatisfactoria: entre todos los personajes mitológicos aquí aducidos, el único femenino es un monstruo (lo propio del monstruo es la hibridación, no la talla desmesurada). A mi modo de ver, esta circunstancia ofrece una doble faceta interpretativa.

Por un lado, pudiera colegirse cierta misoginia: ¿acaso ninguna mujer de la temprana modernidad puede elevarse a la talla de mito? Pero ya he explicado en otros lugares que el personaje mitológico, frente a cierta crítica sensacionalista, no designa una cualidad o categoría (don Quijote no es personaje de baja estopa, pero tampoco un mito), sino una coincidencia temporal de dos mundos (uno sobrenatural y otro semejante al nuestro).

8. Ver *Mélusine*, ed. Vincensini, pp. 661-667 y 693-697.

9. Ver *Melusina*, trad. y pról. Alvar, p. xii.

10. *Mélusine*, ed. Vincensini, p. 119.

Por otro lado, pudiera colegirse lo contrario: casi ninguna mujer, de todas las aquí mentadas, es objeto de condena. Ciertamente, sus vidas son desgraciadas, pero todas escapan al funesto destino de los hombres que frecuentan: Ofelia, Isabela, Tisbea, doña Ana, Arminta y Melusina no atraen el rechazo divino. Sus respectivos amantes, en cambio, fracasan estrepitosamente en su encuentro con el más allá.

CONCLUSIÓN

Estas páginas han abordado cuatro personajes mitológicos, tres masculinos y uno femenino. En los tres primeros textos (tres piezas de teatro), las mujeres están marcadas por el sufrimiento y la manipulación. Sus roles, aunque variados, subrayan temas universales como la corrupción moral, la inocencia perdida y las consecuencias del abuso de poder. Sin embargo, nunca aparecen como personajes mitológicos, en el sentido técnico que exige la mitocrítica cultural: no acceden a la trascendencia sobrenatural sagrada.

Muy distinto es el cuarto, donde el prosopomito es femenino, si bien de carácter monstruoso. A diferencia de otros monstruos, Melusina ofrece en todo momento un ejemplo de virtud humana y cristiana que resplandece entre familiares y vasallos.

Ciertamente, son pocos los mitos de la temprana modernidad: aquí hemos contado cinco (Macbeth incluido). Parece como si en esta cultura y civilización occidental ya casi no hubiera solución de continuidad entre los mundos heterogéneos, natural y sobrenatural. ¿Sería debido al misterio de la Encarnación de Jesucristo, cuya catábasis y anábasis borran la antigua escisión entre la tierra y el cielo?

Cabría alegar, por supuesto, otra razón más empírica: la reducción numérica de los mitos evocaría su decreciente importancia en un mundo que comienza a orillar lo sobrenatural.

Sea cual sea la razón, resulta significativo que el único prosopomito femenino de la temprana modernidad —pese a su forma híbrida, pese a su castigo— no acabe en los infiernos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- d'Arras, Jean, *Melusina, o la noble historia de Lusignan*, trad. y pról. Carlos Alvar, apéndice Jacobo F. J. Stuart, Madrid, Ediciones Siruela, 1982.
- d'Arras, Jean, *Mélusine, ou La Noble Histoire de Lusignan*, ed. Jean-Jacques Vincensini, Librairie Générale Française, 2003.
- Losada, José Manuel, *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*, Madrid, Ediciones Akal, 2022.

Marlowe, Christopher, *Doctor Faustus*, ed. David Scott Kastan, New York / London, W. W. Norton & Company, 2005.

Romancero, ed. Giuseppe Di Stefano, Madrid, Taurus Ediciones, 1993.

Shakespeare, William, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, in *The Complete Works*, ed. Stanley Wells y Gary Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1988.

Tirso de Molina (atribuido a), *El burlador de Sevilla*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1995.