

## Trabajo Fin de Máster

Medea Eterna:  
análisis histórico-literario del personaje como figura  
heroica y expresión temática

Eternal Medea:  
historical-literary analysis of the character as a heroic  
figure and thematic expression

Autor/es

Ignacio Rada Sagué

Director/es

Dr. José Vela Tejada

## ÍNDICE:

RESUMEN/ABSTRACT .....	2
INTRODUCCIÓN: ¿POR QUÉ MEDEA?.....	3
CAPÍTULO I: LA COMPLEJA NATURALEZA DEL HÉROE.....	5
CAPÍTULO II: LAS VERSIONES DE MEDEA.....	20
Eurípides: un primer testimonio .....	21
Apolonio y la recepción helenística del mito .....	24
Ovidio y la recepción romana del mito.....	25
La <i>Medea</i> de Séneca .....	26
Las <i>Medeas</i> de la Edad Media: la <i>Coronica Troiana</i> .....	28
Las <i>Medeas</i> de la Edad Moderna: <i>Los Encantos de Medea</i> .....	30
Medeas del siglo XX.....	34
Thomas Sturge Moore.....	34
León Daudet .....	35
Corrado Alvaro .....	36
José Bergamín .....	38
Elena Soriano .....	41
David Cureses.....	45
Alfonso Sastre.....	48
Christa Wolf .....	49
CAPÍTULO III: MEDEA COMO EXPRESIÓN TEMÁTICA .....	53
Medea como ente femenino: .....	54
Medea como ente extranjero: .....	61
La rebeldía de Medea: .....	63
CONCLUSIONES: ¿POR QUÉ MEDEA?.....	67
BIBLIOGRAFÍA CLÁSICA .....	70
BIBLIOGRAFÍA GENERAL .....	70

## **RESUMEN/ABSTRACT**

En este trabajo se examina al personaje literario de Medea desde distintas perspectivas compartimentadas en tres apartados. El primero trata sobre su naturaleza como heroína; se introduce el concepto de héroe y las visiones y debates que han surgido a lo largo del tiempo sobre la definición de dicha idea literaria. El segundo apartado es un recorrido a lo largo de diversas obras que han utilizado a Medea como reclamo, desde la Antigüedad hasta nuestra contemporaneidad. Por último, en el tercer capítulo se profundiza más en el personaje como una expresión artística de la feminidad, la extranjería y la rebeldía.

In this work, the literary character of Medea is examined from different perspectives divided into three sections. The first is about her nature as a heroine; the concept of hero and the visions and debates that have arisen over time about the definition of said literary idea are introduced. The second section is a journey through various works that have used Medea as a claim, from Antiquity to our contemporaneity. Finally, the third chapter delves deeper into the character as an artistic expression of femininity, foreignness and rebellion.

## INTRODUCCIÓN: ¿POR QUÉ MEDEA?

¿Por qué Medea? El relato de este personaje se ha reescrito y reinterpretado centenares de veces en numerosos escenarios artísticos, y analizado en incontables artículos y grandes volúmenes. Pero Medea no solo se ha ceñido al ámbito académico, sino que ha sido usado como símbolo político y social por movimientos como el feminismo y el antirracismo. Sin embargo, en la actualidad el nombre de Medea no es tan conocido a nivel popular, a pesar de su importancia literaria a lo largo de las eras. Esto es debido a que otros relatos de la mitología griega se han readaptado a medios más atractivos para las masas como son el cine, la novela, la música o el videojuego. Así, aquellas personas que no se encuentran familiarizadas con las obras clásicas solo tienen contacto a través de películas y series como *Hércules*, *Misión: Odisea*, *Troya* o *Furia de Titanes*, o videojuegos como *Age of Mythology* o *Hades*.<sup>1</sup> En la literatura encontramos obras de carácter más infantil o juvenil, como pueden ser pequeños libros que edulcoran y resumen la mitología griega para que sea más adaptable para el público al que va enfocado o la saga novelesca de *Percy Jackson*,<sup>2</sup> también enfocado a los jóvenes. En el ámbito musical se puede mencionar al grupo *Destripando la Historia*,<sup>3</sup> con canciones animadas sobre diversos personajes de la mitología, en especial la helena. Al no poner énfasis en la educación elemental en la lectura, aunque sea simplificada, de los clásicos, solamente los más curiosos se interesarán directamente por estas obras.

Así, personajes como Heracles, Aquiles, Ulises, Helena o los mismo dioses olímpicos han opacado al resto por no haber conseguido un hueco relevante en el arte de masas. Medea es una de las afectadas, si bien no ha sido completamente olvidada; podemos encontrar algunas adaptaciones del personaje como en la pentalogía de *Percy Jackson y los héroes del Olimpo*, el videojuego de *Persona 3*, la novela visual *Fate/Stay Night* y sus posteriores animaciones y la serie *Saint Seiya Omega*.<sup>4</sup> Sin embargo, su papel en estas obras es despreciable, actuando como un personaje secundario sin demasiada profundidad.

Medea se ha reducido a ámbitos que podríamos considerar «de nicho»; en el teatro, que es un medio artístico en decadencia, aunque aún mantiene un número de

---

<sup>1</sup> Clements, R. (1997), Demsersay, V. C. (2002), Wilson, C. (2004), De la Noy, K. (2010), Shelley, B. (2002), y Rao, A. (2020), respectivamente.

<sup>2</sup> Riordan, R. (2005)

<sup>3</sup> Pascu y Rodri (2013-actualidad)

<sup>4</sup> En orden: Riordan, R. (2005), Hashino, K. (2008), Nasu, K. (2004), y Tomoharu, M. (2012-2013).

aficionados fieles, y en la academia que suele ser hermética para el público general. A pesar de ello, Medea sobrevive y tiene ventaja sobre otros personajes clásicos debido a su enorme complejidad y capacidad de adaptación a distintos contextos históricos manteniendo su esencia. Teseo, pese a su enorme relevancia en la Antigüedad, no ha logrado mantenerse en el imaginario popular; incluso se conoce a Teseo más por su episodio con el minotauro que por él mismo. Antígona, otra mujer importante en la mitología griega, tampoco ha logrado mantenerse por una falta de adaptación a medios relevantes. Pero Medea, si bien no será la primera respuesta al enumerar héroes griegos, sí que resuena en ciertas cabezas. El desconocimiento parcial que sufre y la riqueza literaria que ofrece este personaje es un gran aliciente para escribir sobre ella.

# CAPÍTULO I: LA COMPLEJA NATURALEZA DEL HÉROE

“Sea que escuchemos con divertida indiferencia el sortilegio fantástico de un médico brujo de ojos enrojecidos del Congo, o que leamos con refinado embeleso las pálidas traducciones de las estrofas del místico Lao-Tse, o que tratemos de romper, una y otra vez, la dura cáscara de un argumento de Santo Tomás, o que captemos repentinamente el brillante significado de un extraño cuento de hadas esquimal, encontraremos siempre la misma historia de forma variable y sin embargo maravillosamente constante, junto con una incitante y persistente sugestión de que nos queda por experimentar algo más que lo que nunca ser sabido o contado”. (Campbell 2014: 17)

Me atrevería a decir que Joseph Campbell y su obra magna *El Héroe de las Mil Caras* serían la primera búsqueda de aquel curioso e interesado en un análisis sobre la figura del héroe y su recorrido por las innumerables historias, escritas y contadas, a las que les da vida y, éstas a su vez, le dan sentido a la existencia del personaje. Campbell se nutre del psicoanálisis para sus estudios de la mitología. Freud, Jung y sus discípulos, según Campbell, demuestran que la lógica, los héroes y sus hazañas, tan comunes en los relatos antiguos, sobreviven en los tiempos modernos. Cada uno de nosotros, tiene un panteón privado de sueños, al carecer de una mitología general efectiva. La primera anécdota a la que dedica atención es a la experiencia de un joven norteamericano que tuvo un sueño en el cual vivía con una experiencia incestuosa con su madre<sup>5</sup>; el mito de Edipo se hacía realidad inconscientemente en la mente de este sujeto. Freud afirmó, relacionándolo con este experimento: (Campbell 2014: 17-19)

“El rey Edipo, que ha matado a su padre y tomado a su madre en matrimonio, no es sino la realización de nuestros deseos infantiles. Pero, más dichosos que él, nos ha sido posible, en épocas posteriores a la infancia, y en tanto no hemos contraído una psiconeurosis, desviar de nuestra madre nuestros impulsos sexuales y olvidar los celos que el padre nos inspiró.”<sup>6</sup>

El término «monomito», piedra angular de la obra de Campbell, es: *el camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito*. La popularidad de esta palabra se debe sin duda a Campbell, aunque en realidad su origen es *Finnegans Wake*, una novela del género cómico cuya autoría pertenece a James Joyce<sup>7</sup>. El monomito sería pues un

---

<sup>5</sup> Campbell (2014: 19) recoge la observación de Wood 1931: 124

<sup>6</sup> Freud 1948: 392.

<sup>7</sup> En Campbell (2014: 45) se aclara que el origen de «monomito» se encuentra en Joyce 1939: 581.

esquema común a todas las historias en las que encontramos el llamado «camino del héroe»; las campañas llevadas a cabo por los héroes cumplirían, en mayor o menor medida, el monomito. (Campbell 2014: 45).

Campbell y *El Héroe de las Mil Caras* gozan sin duda alguna de un lugar privilegiado en la literatura especializada sobre mitología. Sin embargo, a pesar de su popularidad, hay que tener en cuenta que su obra es del año 1959; sesenta y dos años son los que separan dicha obra de este trabajo. El psicoanálisis, si bien no ha sido completamente descartado, ha sido como mínimo cuestionado desde la psicología actual y la filosofía, entre otras ciencias y disciplinas varias. Pablo Trébol en su estudio sobre Sigfrido, afirma que es común encontrar fuentes no especializadas que encajonan el camino del héroe a unos géneros literarios muy específicos, como el épico y el fantástico. La causa de ello puede que sea por los ejemplos de los que Campbell se sirve para demostrar el monomito, siendo conscientes además de que esta estructura es más visible en dichos géneros. Campbell justifica la existencia de ese arquetipo como un paradigma de toda la literatura universal, aunque el reconocimiento del mismo es realmente complicado por el hecho de que puede haber infinitas interpretaciones de un mismo elemento literario. El error pues de Campbell es la interpretación literal del camino del héroe; toda historia heroica busca y reproduce el monomito, sin prácticamente excepción. Como contrapeso a esta visión, Trébol sostiene que las tres etapas principales y sus correspondientes subdivisiones no son mandatos obligatorios para el ser de la obra, sino que son recursos narrativos que influyen en el desarrollo del relato; no condicionan el devenir absoluto de la historia. El esquema puede verse acotado e, incluso, no hacerse presente literalmente. (Trébol 2020: 2-3).

El monomito de Campbell es un elemento fundamental en el entendimiento de la literatura, pero no se debe tomar al pie de la letra. En *El Héroe de las Mil Caras*, Campbell reúne diversos ejemplos y anécdotas de mitos tomados de diferentes culturas que encajan convenientemente casi a la perfección con el esquema del monomito. Sin embargo, se necesitaría un estudio exhaustivo de la literatura universal para desarrollar y matizar este término. No me detendré en profundizar en el psicoanálisis o el monomito ya que no es el tema de este trabajo, pero he creído importante la mención a Campbell y a su obra, como una apertura a una indagación mayor sobre la naturaleza del héroe, haciendo uso de interpretaciones más modernas, tanto académicas como «amateur» (que no por sí menos enriquecedoras).

La concepción clásica de «héroe» es que éstos se encuentran en una posición entre los hombres y los dioses, también conocidos como semidioses, por su fama y audacia. Son seres magnánimos, pero destinados inevitablemente a la muerte por su condición humana. Así, forman parte de aquel selecto grupo conocido como *áristoi*, término griego usado para aquellas personas o personajes que son memorables por actuar con valentía y excelencia, cuyos cuerpos y almas albergan nobleza; son poseedores de *areté*. Ambos conceptos eran empleados tanto en la división sociopolítica griega (los *áristoi* o aristócratas eran «los mejores» de la sociedad —según la etimología de la palabra griega— y su posición se sustentaba, en parte, en este pensamiento), como en la literatura, haciendo referencia a los héroes. Éstos últimos, sobre todo, perviven en la memoria colectiva y reciben culto singular en diversos lugares de la Hélade. Al pertenecer a un pasado, y no a un presente como los aristócratas reales, son más valorados y se reproducen sus aventuras en teatros, como el de Atenas durante las fiestas dionisiacas que tienen lugar año tras año. Los héroes en sí constituyen la sustancia literaria de la tradición clásica. (García Gual 2020: 13-14):

“Los héroes son los campeones de la ambición del hombre de traspasar los límites opresivos de la fragilidad humana hacia una vida más plena y vívida, para ganar en la medida de lo posible una hombría autosuficiente, que se niega a admitir que cualquier cosa es demasiado difícil para él, y es contenido incluso en caso de error, siempre que haya realizado todos los esfuerzos de los que sea capaz. Dado que el ideal de la acción atrae a un gran número de hombres y abre nuevos capítulos de apasionantes experiencias, se convierte en materia de un tipo especial de poesía.”<sup>8</sup>

Pero «el héroe» no se reduce solo a estas dos definiciones. Según el Diccionario de la Lengua Española, nos da otras descripciones: persona que realiza una acción muy abnegada en beneficio de una causa noble; persona ilustre y famosa por sus hazañas o virtudes; en un poema o relato, personaje destacado que actúa de una manera valerosa y arriesgada; protagonista de una obra de ficción; persona a la que alguien convierte en objeto de su especial admiración; en la mitología antigua, hombre nacido de un dios o una diosa y de un ser humano, por lo cual era considerado más que hombre y menos que dios; por ejemplo, Hércules, Aquiles, Eneas, etc. En el *Dictionnaire Amoureux des Héros* de Patrick Cauvin, el héroe es el personaje popular cuyos actos y valores excepcionales suponen y son mantenidos por una moral más o menos entusiasta<sup>9</sup>. En *Los Héroes* de Thomas Carlyle, los héroes son aquellas figuras históricas que cambiaron el rumbo de su

---

<sup>8</sup> García Gual (2020: 9) usa la cita de Bowra 1952 como inicio de su prólogo.

<sup>9</sup> Cauvin 2005: 20; apud García Gual 2020: 16-17



época y el destino de los pueblos: *En todas las épocas de la historia de la humanidad veremos al gran hombre ser el salvador indispensable de su época; el rayo sin cuyo fuego el combustible no hubiera ardido jamás. La historia del mundo, ya lo dijimos, es la biografía de los hombres.*<sup>10</sup> Como podemos ver, existe una gran variedad de definiciones, aunque tienen rasgos comunes: la admiración, la veneración, el recuerdo con gran afecto y la ejemplaridad; el héroe es digno de emulación como una extraordinaria y benéfica figura del pasado. Aunque podemos considerar héroes a personas de la actualidad o en nuestro propio entorno, los grandes héroes están muertos. Éstos proceden de una larga tradición popular y su fama se va renovando con las reescrituras de sus historias. Tanto es así en el caso griego, que recordamos perfectamente a personajes como Ulises, Heracles y Aquiles, a acontecimientos como la caída de Troya y el viaje de los Argonautas o al panteón de los dioses olímpicos. La mitología griega sigue siendo tremendamente influyente en la sociedad actual. (García Gual 2020: 15-19)

Los héroes griegos fueron constantes protagonistas de muy numerosos relatos míticos, en resonantes y muy diversos textos, siendo figuras de frecuente culto popular. Esa resonancia se ve bien reflejada en la anotación de Aristóteles sobre la creencia popular: “suponemos que los héroes son superiores a los humanos en cuerpo, y también en alma”<sup>11</sup> La enorme diversidad de estos héroes, que perduran desde el imaginario colectivo griego antiguo hasta el actual, permiten crear y recrear muy variadas historias, añadiendo y quitando contenido que matizan el relato y sus personajes. Como ya se ha mencionado, hay rasgos comunes que sirven de nexo ante tal diversidad. Los héroes son el símbolo de la excelencia humana, percederos frente a los dioses inmortales y eternos frente a los efímeros humanos. Los héroes, por tanto, se diferencian del resto de humanos por ser memorables; se salvan del olvido que causa su muerte. Según Kerényi: “la gloria de lo divino que cae sobre la figura del héroe está extrañamente mezclada con la sombra de la mortalidad. [...] El hombre es el sueño de una sombra. Pero si le llega la gloria, regalo de los dioses, logra un resplandor luminoso y una dulce existencia”<sup>12</sup> Aunque, a pesar de ese resplandor, su existencia no llega a ser siempre dulce. (García Gual 2020: 23-25):

“Son protagonistas de mitos; y al decir «protagonistas» de mitos nos referimos a una categoría religiosa bien definida, puesto que narrar un mito (o ponerlo en

---

<sup>10</sup> Carlyle 1841: 23; apud García Gual 2020: 16

<sup>11</sup> Aristóteles, *Política*, 1332b.

<sup>12</sup> Kerényi 2009; apud García Gual 2020: 25

escena, etc.) constituye un aspecto fundamental de la religión de la ciudad. [...] La muerte ha conferido (al héroe) un estatus como figura religiosa, activa tanto en el culto como en el mito. Por eso los hombres actuales pueden solicitar su ayuda, o intentar conjurar su cólera; se dirigen a él y, *last but not least*, cantan sus proezas, y también sus atroces sentimientos... Arrancados a su existencia humana, los héroes se integran en el orden divino del mundo... Así los héroes se convierten en objeto de una serie de relatos míticos, y también (en muchos casos, al menos) en destinatarios del culto. También pueden convertirse en tema del canto de los poetas. A través de ambos medios, el héroe conquista su pervivencia *post mortem*.”<sup>13</sup>

Las narraciones heroicas sustentaron la literatura griega, al principio con la poesía épica y más tarde con la lírica y el teatro, acabando en las prosas del periodo Helenístico. Los grandes héroes han contribuido a mejorar y humanizar el mundo, aniquilando toda serie de peligros y poniendo orden bajo la vigilancia de las leyes. Son caudillos, guerreros y navegantes que sirven como modelos formidables e intrépidos. En resumidas cuentas, su arrojo sobrehumano y su perspicacia les hacen ser memorables. De hecho, dentro de la «memorabilidad» de los héroes, existe una sutil jerarquía. Los hijos de un dios importante como pueden ser Heracles o Perseo, más alejados en el tiempo, tendrían más valor que aquellos como Aquiles u Odiseo, más cercanos, que, a pesar de ser guerreros prácticamente invencibles, no gozarían de tanto poder. Cuanto más arcaica sea la historia, la sombra del héroe es, en definitiva, más larga. Muestra de ello es *Trabajos y Días* de Hesíodo, en el que expone un esquema de las edades del mundo caracterizadas por nombres de metales, véase oro, plata, bronce y hierro. A medida que se va «descendiendo» a través de estos metales, la decadencia es cada vez más palpable. Las edades de Oro y Plata son pues lugar de hombres más justos y nobles, mientras que las de Bronce y Hierro son una proyección del declive del mundo. Entre estas dos últimas edades hallaríamos a los héroes, como último atisbo de la grandeza de las anteriores eras. Estos personajes desaparecieron, según Hesíodo, por *la* “maldita guerra y feroz combate” (García Gual 2020: 25-27):

“Después que la tierra sepultó a la tremenda raza de bronce, en su lugar creó Zeus Crónida sobre el suelo fecundo una cuarta, más justa y virtuosa, la estirpe divina de los héroes llamados semidioses, raza que nos precedió en la tierra sin límites. A unos la guerra funesta y el terrible combate los aniquiló, bien en Tebas la de las siete puertas, en el país cadmeo, peleando por los rebaños de Edipo, o bien tras conducirlos a Troya en sus naves sobre el inmenso abismo del mar, a causa de Helena de hermosos cabellos.”<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> García Gual (2020: 24) utiliza el prólogo de J. Pòrtulas en la versión castellana de Kerényi 2009.

<sup>14</sup> Hesíodo, *Trabajos y Días*, vv. 156-165.

A pesar de esa inferioridad que sufren los héroes respecto a los dioses por su mortalidad, hay un aspecto de su ser que, desde una perspectiva humana, les da una cierta ventaja. Los dioses son inmortales y, por ello, cómodos, felices y frívolos, mientras que los héroes tienen que arriesgar sus vidas. Son, como se ha hecho alusión antes, modelos a seguir, pero los dioses no. Ese riesgo que sufren en sus campañas heroicas les hace más admirables desde un punto de vista ético. El botín, el premio que obtienen es gracias a ese riesgo. Bowra siguiendo esta línea afirmó que (García Gual 2020: 27-28):

“En el tratamiento homérico de los dioses emerge la paradoja de que son menos nobles que los humanos, y eso es inevitable en su visión heroica de la existencia. Los héroes son más serios, más constantes, más valerosos. Cuando resultan heridos, no chillan, como hace Ares; no abandonan a sus amigos, como hacen los dioses; son fieles a sus esposas, como no lo son los dioses. Todo eso les es requerido a los héroes y apropiado a su singular crédito y condición. Pero los dioses no son héroes. No teniendo edad y siendo inmortales, no pueden correr tales riesgos como los humanos. No pueden conocer la amenaza de la muerte que obliga a un hombre a llenar su vida con acciones valerosas, ni el código del honor que exige que una corta vida sea compensada con un renombre inmortal. Los dioses son libres para hacer lo que les plazca, y por esa razón se comportan sin responsabilidad ni obligaciones, y el resultado es que, pese a su poder y magnificencia, no son nobles ni tienen dignidad ejemplar en un sentido humano. Con los hombres es distinto. Están sujetos a deberes y obligaciones, y en su devoción a estos y especialmente a la idea de humanidad que incorporan alcanzan su real nobleza. En los poemas homéricos, así como en el *Gilgamesh*, la mortalidad del ser humano acentúa su grandeza, porque significa que en su breve carrera debe esforzarse para realizar ese ideal de humanidad y estar preparado a la postre para sacrificar todo por él.”<sup>15</sup>

Los héroes bajo este manto siguen un ideal «meritocrático». El divulgador y periodista Fernando Díaz Villanueva en *Los primeros magnates*, documental de corta duración publicado en YouTube, expone las aventuras económicas de los hombres que hicieron fortuna en Estados Unidos en el siglo XIX y principios del XX «desde abajo», sin depender de una entidad superior, al menos en gran medida.<sup>16</sup> El vídeo es un relato liberal el cual se puede hacer un paralelismo con esta visión del héroe. Los dioses serían pues los monopolistas y nobles; los héroes serían los emprendedores. La nobleza de éstos últimos radicaría en asumir el riesgo de emprender un proyecto personal, como montar una empresa. Sin embargo, si vamos algo más allá, la supuesta superioridad moral del héroe es bastante más compleja. Sí, es cierto que los dioses tienen su existencia más que asegurada y su comodidad les hace ególatras, pero las acciones que cometen los héroes

---

<sup>15</sup> García Gual (2020: 27-28) aporta la cita de Bowra 1966: 90.

<sup>16</sup> Fernando Díaz Villanueva (3 de marzo de 2021)

son de dudosa moralidad. La ambición personal es un aliciente fundamental en el camino del héroe. Ésta puede traer beneficios a la comunidad, pero de forma indirecta la mayoría de las veces, ya que no hay una pretensión primordial de ayudar a la comunidad, sino que se aprovecha de una necesidad para llevar a cabo su proyecto personal. El héroe griego sería también egoísta, ya que los beneficios no tienen por qué entrar en la ecuación. La ambición personal, ya sea por propia voluntad o por mandato de los dioses, es mucho más fuerte, llegando a traer la desgracia incluso. En los relatos liberales, como el de Villanueva, es común sentir cierta admiración por estos héroes/emprendedores. Se trata de dar la imagen del beneficio indirecto a la sociedad en base a la ambición personal, aunque esto sea una idealización. La ambición de los héroes clásicos acarrea necesariamente el sufrimiento ajeno, y del propio héroe.

Griffith, uno de los protagonistas y principal antagonista del manga *Berserk*, es un ejemplo paradigmático de esta cuestión de la moral relativa del héroe. Griffith es un guerrero valeroso, un líder nato con el don de la palabra capaz de convencer al más testarudo, de aspecto angelical y con el ambicioso sueño de gobernar su propio reino. En el momento álgido de la historia, Griffith sufre una terrible humillación y derrota que le deja totalmente inválido. Viendo su sueño roto por su incapacidad, sacrifica a sus camaradas a los demonios para lograr así la reencarnación en un ser superior a lo humano; se convierte en una especie de divinidad. Con ese poder en sus manos, construye un majestuoso reino, Falconia, en el que protege de todo peligro a los humanos que allí viven. Griffith no se mueve por hacer el bien, por asegurar a la humanidad un futuro bajo su mandato, sino que hace ese «bien común» para sostener ese reinado. El poder es el fin y no el medio.<sup>17</sup>

Volviendo al mundo clásico, en la cultura griega, los géneros clásicos se presentan inventados unos tras otros en una secuencia histórica de los mitos: desde la épica, seguida por la lírica y la dramaturgia, terminando de las novelas de amor y aventuras. El auge y caída de un género está íntimamente relacionado con los cambios en el contexto social. El teatro, que hemos conservado, como medio de expresión artística aparece en la Atenas democrática de finales del siglo VI a. C., manteniéndose en los siglos posteriores. La historia de la cultura griega a partir de los relatos homéricos puede apreciarse la progresiva desmitificación del mundo. A pesar de ello, los poetas y la figura de Homero

---

<sup>17</sup> Miura 2017, *passim*.

no dejaron de tener relevancia en la época democrática, siendo apreciados como «maestros de la verdad». Este concepto es acuñado por Marcel Detienne en su *Los Maestros de la Verdad en la Grecia Arcaica* donde analiza el prestigio que tenían los poetas como educadores populares.<sup>18</sup> Platón en su *República* sin embargo consideraba que los educadores definitivos debían ser los filósofos y que los poetas deberían ser desplazados de su proyecto social. El mito pedagógico era la defensa de la educación mediante el relato, mientras que el *logos*, palabra que podemos traducir como «razonamiento», era apoyado por Platón; la ciencia era la única manera de llegar al conocimiento. En las obras dramáticas se reinterpretan las obras poéticas, recomponiendo su estructura y tema para emocionar a la par que educar al público de la Atenas democrática. Ya no se persigue pues la admiración por esos héroes perfectos, sino el patetismo es el que tiene ahora la voz cantante. Se reflexiona sobre los riesgos de la vida heroica y el sufrimiento que éste causa. Importa más el *páthos* (dolor) que el *kléos* (gloria) (García Gual 2020: 61-65):

“La epopeya que proporcionó al drama sus temas, sus personajes y la red de sus intrigas, presentaba las impresionantes figuras de los héroes de antaño como modelos: exaltaba los valores, las virtudes, las hazañas heroicas. En la escena teatral el héroe legendario que la epopeya glorificó se convierte en objeto de un debate a través de la representación de diálogos, del careo entre los protagonistas y el coro, de las inversiones de la situación en el transcurso del drama. Cuando el héroe es puesto en tela de juicio ante el público, es el propio hombre griego quien, en el siglo V ateniense, en y por el espectáculo trágico, se descubre problemático.”<sup>19</sup>

Debo mencionar que algo parecido ocurre hoy en día, con la desmitificación de los superhéroes, como se puede apreciar en *Watchmen*, *Invencible* y *The Boys*, cómics que también han llegado a adaptarse al cine. Estas obras muestran una visión escéptica e, incluso, cínica del arquetipo de superhéroe que tan acostumbrados estamos en los viejos cómics o en las superproducciones cinematográficas de *Marvel*. En *Watchmen* se nos transporta al Estados Unidos de los años 80, durante la Guerra Fría. Los superhéroes que se nos muestran son personas decadentes, de una moral cuestionable y que, de hecho, ni siquiera son héroes con poderes extraordinarios, exceptuando a Doctor Manhattan quien es prácticamente una deidad omnisciente y omnipotente; simplemente son personas disfrazadas, un espejismo, un anuncio publicitario.<sup>20</sup> En *Invencible* nos topamos con el

---

<sup>18</sup> Detienne 1981; apud García Gual 2020: 63

<sup>19</sup> García Gual (2020: 65) recoge la cita de Vernant y Vidal-Naquet 1981, traducida por J. J. Herrera al español.

<sup>20</sup> Moore 1995, *passim*.

padre del superhéroe protagonista, Omni-man, una parodia de Superman. En el conflicto de padre e hijo se expone la mentalidad de un ser que excede en poder a cualquier ser humano con creces y que ve a nuestra especie como meros insectos cuya vida no vale nada.<sup>21</sup> Por último, el caso de *The Boys* es muy similar al de *Watchmen*, con la diferencia que en ésta el tono de la obra es más cómico, mientras que en *Watchmen* es deprimente.<sup>22</sup>

El género trágico recorta, escenifica y readapta los relatos míticos ya conocidos de las versiones poéticas épicas e incluyen los cantos líricos entre las escenas de diálogo y de acción dramática. Estos cantos corales y monodias (monólogos cantados por los actores) son el reflejo de ese arte anterior. El pilar fundamental de estas obras teatrales no es tanto la representación de esas aventuras, sino la propia situación del autor de la obra. Los personajes dramáticos son la expresión de los sentimientos de su creador; dependiendo de la autoría, un mismo héroe alberga en sí mismo infinitas facetas. Desgraciadamente, al margen de algunos valiosos fragmentos, solo conservamos treinta y tres obras completas, de los cientos que en realidad se representaron, de tres autores, Esquilo, Sófocles y Eurípides. Bernard Knox describe muy bien la diferencia de esta famosa tríada de trágicos (García Gual 2020: 65-70):

“En Esquilo la acción de los personajes es una parte orgánica de un designio más amplio, que tiene su esencia en un mundo imaginado gigantesco donde el impulso de la historia nos aporta una perspectiva para el sufrimiento que presenciamos en escena, y nos ofrece consuelo al darle sentido; donde incluso los seres humanos envueltos en una acción demasiado grande para entenderla con aleccionados o reanimados, juzgados o defendidos por los dioses, desde lejos y al final en persona. El sufrimiento humano, esta visión que abarca todo, tiene un sentido, incluso una sugerencia benéfica: es el precio pagado para el progreso humano. La violencia, canta el coro de Esquilo, es en cierto modo la gracia de dios. Pero cada drama de Sófocles descarta el futuro que pudiera servir para aclarar la tristeza y el terror del presente: las *Traquinias* no hacen referencia a la final deificación del héroe torturado, envenenado y en cruel agonía sobre la escena; la *Electra* solo da ambiguas referencias a la secuela del matricidio; el *Edipo Rey*, solo una oscura alusión al futuro del héroe mancillado y cegado por sí mismo. Atenea se aparece a Áyax solo en su locura y entonces solo para burlarse y dejarlo; Filoctetes ve a Heracles solo cuando por su propia voluntad se negaba a ir a Troya en contra de las profecías. Por doquier la voluntad de los dioses es un enigma lejano. [...] El héroe sofocleo actúa en un vacío terrorífico, un presente que no tiene futuro para confortar ni pasado para guiar, en un aislamiento en el espacio y el tiempo que impone al héroe la total responsabilidad de su propia acción y sus consecuencias. Sófocles nos presenta por primera vez lo que nosotros reconocemos como un

---

<sup>21</sup> Racioppa 2021, *passim*.

<sup>22</sup> Kripke 2020, *passim*.

“héroe trágico”: alguien que, abandonado por los dioses y enfrentado a la oposición humana, toma una decisión que brota de lo más profundo de su naturaleza humana, su *physis*, y luego ciega, feroz, heroicamente mantiene esa decisión hasta el extremo de su autodestrucción. Por otra parte, también el ejemplo de Eurípides sirve para reforzar este punto. Excepto en el caso de Medea, el héroe característico de Eurípides sufre más que actúa. Heracles, Penteo, Hipólito y muchos otros son víctimas más que héroes. Los caracteres de Sófocles son responsables, por su actuación e intransigencia; pero en las tragedias euripídeas el desastre acostumbra a dar golpes caprichosos y ciegamente, y viene a menudo no de la reacción de los compañeros a la obstinación del héroe, sino de los dioses mismos: de Afrodita, que viene a anunciar la sentencia de muerte de Hipólito al comienzo de la obra; de Hera, que envía como su agente a la Locura contra Heracles; de Dionisio, que en persona seduce a Penteo y le conduce a su terrible muerte a manos de su madre en las montañas. Eurípides vuelve la espalda al característico aislamiento del héroe trágico sofocleo; en sus tragedias el hombre está en un mundo donde la autonomía de su acción está en duda; los grandes dioses salen de nuevo a pisar escena. [...]”<sup>23</sup>

De los tres trágicos, Eurípides es el que nos ocupa en este trabajo. De carácter más moderno y renovador, fue un pensador crítico y escéptico frente a esa visión más tradicional del mito y la religión. En su *Heracles*, al principio se presenta la angustiada situación de la familia del héroe: Anfitrión, su padre, Mégara, su primera esposa, y sus tres hijos están en Tebas, acosados por el tirano Lico, que quiere matarlos, y anhelando el regreso del gran héroe ausente, porque marchó al Hades para rescatar del mundo infernal a Teseo. En el momento crucial llega el héroe, mata a Lico y libera a su familia. El anterior conflicto parece ya superado y se instala la alegría del reencuentro familiar. Pero entonces aparece en escena Lisa, diosa de la locura, enviada por Hera, para enloquecer a Heracles que ella odia. Bajo su poder, Heracles sufre un total desvarío y mata a su mujer e hijos. Solo su padre se salva por la intervención de Atenea. Al volver en sí y darse cuenta de su acción, Heracles quiere suicidarse. Oportunamente aparece Teseo y lo convence de que abandone tal idea y tenga la valentía de seguir viviendo, acogido por Atenas. Es interesante que esta figura del héroe, resignado a seguir viviendo, tan en contraste con los héroes sofocleos, significa una victoria del amor a la vida y del aprecio de la amistad frente a la crueldad (García Gual 2020: 97-99).

La *Medea* de Eurípides, la protagonista de este trabajo, al igual que Heracles, da muerte a sus hijos. Sin embargo, no comete el crimen por acción de los dioses, sino por

---

<sup>23</sup> García Gual (2020: 68-70) dedica espacio a la amplia reflexión de Knox 1984: 4-6. He omitido algunas partes que he considerado más irrelevantes para el tema que nos concierne.

convicción propia, por su afán de venganza. Todo sucede en la antigua Corinto, donde Medea ha encontrado refugio junto a Jasón y sus dos hijos, años después de haber huido de la lejana Cólquide y luego de la Tesalia Yolcos. Ahora Jasón quiere abandonarla para casarse con la princesa, Glauce (o Creusa), hija del rey Creonte. Tras la boda, él piensa quedarse con sus dos niños, mientras que la apátrida Medea será desterrada. Ella no se resigna al abandono, y, para lograr plena venganza de la traición de Jasón, primero con sus regalos envenenados provoca la muerte de Glauce y de su padre; y, luego, mata ferozmente a sus dos hijos, dándose a la fuga en el mágico carro alado de Helios, su abuelo, hacia la ciudad de Atenas, donde Egeo le garantiza su hospitalidad. La figura de Medea domina en todo momento la escena. Toma de forma repetida la palabra frente al coro de mujeres, a Creonte, a Egeo y a Jasón. Sus monólogos tienen una gran eficacia dramática, haciendo uso de una maravillosa habilidad retórica y con fuerte patetismo. Al coro de mujeres dirige para lamentarse por su condición de mujer para ganarse su compasión (vv. 215-266), en el segundo (vv. 364-409) expone su soledad y en el tercero se debate su decisión de matar a sus propios hijos: “Sé los crímenes que voy a realizar, pero mi pasión es más poderosa que mis reflexiones” (vv. 1018-1082). Medea cree realmente que sus acciones están justificadas. Ella salvó a Jasón, le ayudó a conseguir el vellocino de oro, traicionando a su familia y abandonando su madre patria. Ahora se ve abandonada, vilipendiada y sola, mientras que el traidor busca su propia conveniencia. Se rebela y actúa, como una fiera acosada y herida, para reivindicar su existencia. Su potente amor por Jasón y su apasionado *thymós* (ánimo) la impulsan a matar. Por otra parte, es una maga sabia y persuasiva. Logra persuadir a Creonte y a Jasón para la demora que necesita su venganza, y también al oportuno Egeo para asegurarse un futuro. Como colofón, cabe mencionar la cita de Bruno Snell sobre la cuestión de la justicia en la Medea eurípidea en su *El descubrimiento del espíritu* (García Gual 2020: 102-105):

“Eurípides pone todo su empeño en aclarar que Medea se ha desvinculado totalmente de los lazos que suelen proteger al individuo y darle apoyo. Ha traicionado y abandonado patria y familia, confiando en un lazo del todo personal, su amor por Jasón. Jasón no comete injusticia alguna en el sentido convencional o jurídico de la palabra, pero un derecho superior, más natural y humano, está del lado de Medea. No puede aducir ningún título legal, como la *Antígona* de Sófocles, para contrarrestar los argumentos de Jasón. Su sentido personal de la justicia se rebela, y, en ella, la bárbara explota de forma apasionada. Jasón podrá objetar que su acción ha sido razonable y provechosa para todos los implicados, pero deja de ser una figura deplorable ante ese sentimiento de justicia más profundo y auténtico, tal como lo concibe Eurípides. Medea se nos revela desde



el principio como una mujer extraordinaria, inquietante, a cuyo lado el sensato y bien intencionado Jasón no puede aparecer sino como un miserable. Al haber trazado semejante retrato del héroe de la leyenda griega y de la hechicera bárbara, distribuyendo las luces y las sombras al revés de como correspondería a una tradición sagrada, Aristófanes puede reprochar al poeta el haber arrastrado por el fango a los nobles personajes de la leyenda. Pero Eurípides no lo hace por el placer maligno de denigrar excelsas figuras, sino con una intención moral: desenmascara y destruye la creencia antigua para mostrar que existe un derecho superior y justificar sus exigencias: ¿Quién podría sustraerse al sentimiento de que, frente a Jasón, Medea tenía toda la razón de su parte?”<sup>24</sup>

Pero alejémonos por un momento de la visión clásica de héroe, conviene exponer perspectivas más recientes. José María Martínez, más conocido como *Lynx Reviewer* en YouTube, da una interesante reflexión acerca de la naturaleza de los héroes en uno de sus vídeos (Martínez, min. 0:00-2:40):

“¿Qué es un héroe? A veces mal llamado «bueno» o «protagonista», tal y como está la forma de contar historias a día de hoy y tal como ha ido evolucionando con el paso de los siglos, a pesar de no poder dar una definición específica de los mismos, todos, tengamos más o menos contacto con el *storytelling*<sup>25</sup>, solemos pensar una serie de características cuando escuchamos esta palabra. Son los protectores del bien, de la ley, del orden, seres superiores a todos nosotros de alguna forma que se dedican a proteger y a servir. Pero héroe como concepto es como arte. Podemos estar de acuerdo en determinadas características heroicas o artísticas, pero es complicado poner una definición concreta. ¿Qué es un héroe? ¿Es aquel que se encarga de mantener la ley y el orden? ¿El bien? Pero hay organismos cuya definición de ley y orden tienen poco de heroicas, por lo que nuestra idea del héroe sería el que rompe dichos organismos en pos de un bien mayor o el que mantiene dichos organismos en función de nuestra perspectiva sobre el asunto. ¿Es entonces un héroe el que lucha contra la corrupción se presente en la forma que se presente, tomando las decisiones difíciles que él estima necesarias en función de un bien mayor? Podríamos personar que un héroe quiebre parte de lo que consideramos correcto en pos de proteger a la humanidad. ¿Pero no es esto justo lo que ha motivado a muchos villanos a actuar como parte de un organismo que piensa en un bien mayor? No olvidemos que muchos magníficos villanos piensan que son los héroes de su propia historia. Y si como decimos, es

---

<sup>24</sup> Snell 2007: 217; apud García Gual 2020: 105

<sup>25</sup> “Se trata de una expresión anglosajona, que se desglosa en dos palabras: historia (*story*) y contar (*telling*). Se podría describir como una narrativa atrapante de sucesos, con un mensaje final que deja un aprendizaje o concepto. Los expertos en el tema afirman que saber cómo contar historias es todo un arte. El objetivo es lograr una mayor audiencia, es decir más vistas y reproducciones, pero también causar un efecto en las personas que escuchan, ven o leen. Esta técnica para transmitir mensajes, que no es algo reciente ya que la capacidad de contar historias viene de las prácticas más antiguas, es realizada por redactores y guionistas como una forma completamente más efectiva que el simplemente decir o contar. Porque con la idea o mensaje a comunicar, se busca transformar la vida de las personas. Quienes la aplican son llamados «profesionales de la emoción», por el alto grado de eficiencia y compromiso, o vínculo afectivo-emocional, que genera en las personas que reciben el contenido. Por ejemplo, es muy valorado a la hora de construir una relación entre valores y marcas.” *El storytelling, el arte de contar historias con efectividad*. Palermo.edu. [¿Qué es el storytelling? Todo sobre el arte de contar historias | UP \(palermo.edu\)](http://palermo.edu/que-es-el-storytelling-todo-sobre-el-arte-de-contar-historias)

todo cuestión de perspectiva, es probable que estén en lo cierto. Un héroe es valiente y no se rinde, ¿pero y si los valientes y los que no se rinden están luchando por la causa equivocada? ¿Merecen solo por sus acciones ser llamados héroes o la sombra de sus actos sobre la que no tienen control los convierte en villanos aunque ellos no sean conscientes de esto? Pensemos en los héroes de la Guerra Fría, estas personas excelsas que se utilizaban para mostrar los avances de un sistema frente a otro. ¿Son estos llamados héroes por méritos propios o por méritos propios fueron condecorados como héroes en su momento bajo una perspectiva solo compartida por unos pocos? ¿Son sus características y habilidades intrínsecamente heroicas o son simplemente un mecanismo del gobierno?”

Joaquín Méndez Alfonsín, conocido en la red como Jordi Maquiavello, indaga más esta cuestión en su vídeo-ensayo *Breaking Bad: el viaje del villano*. Partiendo de la base del camino del héroe de Campbell y teniendo como objeto de estudio al protagonista de la serie *Breaking Bad*, al dual Walter White/Heisenberg. Walter White en un comienzo representa al héroe más tradicional, aquel que acepta esa llamada a la aventura, siendo sus detonantes el descubrimiento de su cáncer y, consecuentemente, de su inicio en el mundo de las drogas como fabricante de metanfetamina, dado su oficio de profesor de química. El objetivo del «héroe campbelliano» es que al final de su viaje consiga un elixir, ya sea algo palpable o una moraleja, y volver así a la normalidad anterior o a una nueva. En el caso de Walter, ese elixir es el dinero para su familia. Esta premisa es absolutamente la de un viaje heroico, sin embargo, *Breaking Bad* da una vuelta de tuerca, presentándose en el desarrollo de la trama un viaje del villano; Walter no es un héroe al que admirar y rendir culto, ni tampoco siquiera una parodia cínica del héroe, sino es un auténtico villano, el personaje al que en una historia heroica habría que derrocar. Sin indagar más de la cuenta en este análisis, Maquiavello describe el momento más importante de esta historia: “Walt se rompe emocionalmente y tras gritar desesperado ante una inminente muerte para su familia, comienza a llorar, y tras unos sollozos, reír; una risa de maníaco, aquella de “reír por no llorar”. [...] Cualquier atisbo que pudiese quedar de Walter White en la cáscara que ya envuelve completamente Heisenberg, muere. El primer grito de desesperación marca la muerte de White, mientras que la malévola risa descontrolada y macabra representa el total control de Heisenberg sobre el alma rota de White”. En la fase final de la serie, Walter y su esposa, Skyler, tienen una última conversación antes de su definitiva desgracia:

“Skyler: sí tengo que escuchar... otra vez... que hiciste esto... por la familia...

Walter: Lo hice por mí. Me gustaba... Se me daba muy bien... Y... estaba... realmente... me sentía vivo.”

Maquiavello concluye su análisis: “Un héroe es el que da la vida por los demás. En cambio, Walter decidió vivir su vida por él mismo, sin importarle las consecuencias fatales que pudiese tener sobre los demás. [...] Finalizando, Walter entra en el laboratorio de meta y observa los objetos con los que solía trabajar, para fallecer desangrado”

Dando unos pasos atrás hasta nuestra heroína Medea, cabría preguntarse ¿Qué es Medea? La terminología más clásica apelaría a Medea como una heroína sin lugar a dudas. En *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas es un personaje secundario de una parte concreta de la obra, pero necesariamente relevante para la gran epopeya de Jasón. En la Medea trágica de Eurípides y Séneca, sin tratar aquí sus diferencias, es la protagonista principal, lo que ya la hace una heroína. Sin embargo, la heroicidad de Medea es puesta en duda en otras perspectivas. Los estudios clásicos no tienen reparos en considerarla heroína, mientras que análisis más generales y modernos acaparan un mayor número de obras muy heterogéneas entre sí. Medea, por los asesinatos a Creonte y a Creusa y, más importante aún, a sus propios hijos, sería legítimo pensar que es una auténtica villana. Es comprensible que Creonte tratase de desterrarla por la desconfianza que tenía en ella debido a su dominio de las artes mágicas y peligrosa inteligencia, preocupación comprensible sobre la vida de su hija. Creusa, al menos en Eurípides y Séneca, no tiene un papel demasiado relevante más allá de ser la esposa de Jasón y su posterior asesinato, por lo que no sabemos a ciencia cierta cómo era ella; su moralidad es incierta. Si tomamos la empatía por alguien que no ha hecho nada malo directamente a Medea, Creusa tiene un destino injusto. Respecto a los hijos es evidente: Medea mata a seres inocentes para hacer sufrir a su amado Jasón. Pero si cogemos la visión opuesta, Medea simplemente se enfrentaría a las graves injusticias que ha sufrido; ella ha dado todo por Jasón, haciendo el mal para su patria y familia. Engañada por ese amor, cometería tales delitos que, pese a ser indudablemente crueles, sobre todo en el filicidio, se verían como una labor justa. Medea, como mujer y extranjera en un mundo que la rechaza, sería comprensible pues que obrase también contra Creonte, representante del mundo griego patriarcal y racional. Es decir, Medea sería víctima del contexto en el que se haya, personal o social. También se podría considerar un término medio, como una anti-heroína. Esta palabra hace alusión aquellos personajes que no cumplirían con la descripción bondadosa del héroe en su totalidad; el antihéroe, pese a su buena voluntad maniobra de tal modo que puede llegar a cometer actos realmente deleznales. Medea es un personaje complejísimo por la enorme cantidad de reescrituras que ha tenido este mito, que añaden más y más capas de

pintura a un solo ser, que alberga a muchos otros. Cada autor, cada época, ha dado una Medea distinta a la anterior. ¿Qué es Medea? No hay una respuesta clara, ya que todas estas declaraciones son correctas y que sin comprender todas, no se entienden por separado.

## CAPÍTULO II: LAS VERSIONES DE MEDEA

“Muchas son las reelaboraciones que el mito ha experimentado en manos de los autores clásico, medievales y modernos, pero si hay algo que todas ellas tienen en común sería el hecho de que invariablemente la heroína debe enfrentarse con férreos dilemas y tomar decisiones que resultarán fatales para el curso de su vida y trágicas también para quienes la rodean.”<sup>26</sup>

La literatura sobre Medea comprende una extensa lista de obras atestiguadas en distintas épocas y lenguas, así como de innumerables estudios críticos sobre las mismas. Pereira da la cifra de unas trescientas obras de arte sobre el mito de Medea, siendo un tercio aproximadamente pertenecientes al teatro. Mimoso-Ruiz también da una cifra similar a las tres centenas, desde principios del siglo XIII en la Edad Media hasta el año 1981, sin contar con las obras clásicas conservadas.<sup>27</sup> Además, hay que tener en cuenta no solo las obras de la literatura, sino también aquellas que se manifiestan en forma de pintura, escultura y música, e inclusive contando con expresiones artísticas más modernas como son el cómic, el cine y el videojuego. Todo se complica aún más si se pretende recopilar y analizar las referencias más sutiles en aquellas obras que no tienen al tema de Medea como llamativo principal. (Biglieri 2005: 17-18)

La bibliografía sobre Medea es incalculable, por lo que he seleccionado a ciertos autores, de distintos contextos culturales, que pueden aportar perspectivas muy variadas sobre la heroína. El primer apartado es dedicado a las obras clásicas que se han logrado conservar: Eurípides, como el padre de la Medea que conocemos, Apolonio de Rodas, como muestra de Medea en una obra literaria mayor, y las aportaciones romanas de Ovidio y Séneca. En el segundo y tercer apartado se abarcan la Edad Media y Edad Moderna, poniendo el enfoque en dos obras principales, la *Coronica Troiana* y *Los Encantos de Medea* de Zorrilla, respectivamente. Por último, el apartado final, de mayor extensión, expone a varios autores del siglo XX, mostrando la rica heterogeneidad de las obras de este corto periodo de tiempo, si lo comparamos con el recorrido temporal anterior.

---

<sup>26</sup> Biglieri 2005: 44.

<sup>27</sup> Biglieri (2005: 44) menciona tanto a Pereira (1991: 28) como a Mimoso-Ruiz (1982: 209-218) para aproximar la cifra de obras que contienen a Medea, ambos dando datos similares.

## Eurípides: un primer testimonio

Según una antigua anécdota griega, Eurípides habría nacido en el año 480 a. C., en el mismo día en el que los helenos vencieron a los invasores persas en la batalla de Salamina, aunque, según la inscripción del *Mármol de Paros*, Eurípides habría llegado a este mundo cuatro años antes. Eurípides es, por tanto, el más joven de los tres grandes autores de la tragedia ática<sup>28</sup>; Esquilo nació en el 525 a. C y Sófocles en el 496 a. C. Eurípides, a diferencia de Esquilo o Sófocles, nació en un ambiente relativamente tranquilo en el que Atenas era la potencia política, militar, económica y cultural de toda la Hélade, lo que definiría su pensamiento y, por tanto, sus obras. No tuvo demasiado éxito teatral en vida, habiendo concursado unas veintitrés veces en las fiestas dionisias, tan icónicas de la ciudad. Solamente logró el primer premio cinco veces, una de ellas de manera póstuma. A pesar de esta mediocre carrera, Eurípides lograría un gran reconocimiento en el siglo IV a. C. y en la época Helenística, encontrando un buen número de citas y alusiones hacia su persona y obra. Esta evocación *post mortem* típica no es producto de una mera nostalgia, sino porque Eurípides estaba adelantado a su tiempo. Fue el precursor de una concepción de la realidad novedosa; era consciente de la decadencia de los valores colectivos de la polis y de la mitología que hasta ese momento habían dominado el panorama artístico y social. La visión de Eurípides se acercaba más a los ideales de las generaciones posteriores, dando comienzo, o siguiendo una corriente que incluía a más autores que no han pasado a la posteridad, a una nueva forma de entender el mundo y de expresarlo. El mismo Aristóteles en su *Poética* calificó al dramaturgo como *el más trágico de los trágicos*. Se conservan dieciocho tragedias de Eurípides, frente a las siete de Esquilo y siete de Sófocles: *Reso*, *El Cíclope*, *Hécuba*, *Orestes*, *Las Fenicias*, *Hipólito*, *Medea*, *Alcestitis*, *Andrómaca*, *Las Troyanas*, *Helena*, *Electra*, *Heracles*, *Los Heraclidas*, *Las Suplicantes*, *Ifigenia en Áulide*, *Ifigenia entre los Tauros* y *Bacantes*. (García Gual 2020: 7-12).

La influencia de la sofística o «ilustración ateniense» en las tragedias euripídeas es evidente. En sus dramas se encuentran reflexiones y críticas a la manera de entender y expresar los mitos tradicionales. Los conflictos que sufren los personajes son de principios morales; la retórica es fundamental en estas obras trágicas, dándonos cierto recuerdo a las asambleas democráticas, exigiendo un modo de actuar racional. Dada esta

---

<sup>28</sup> Se les conoce así por el simple hecho de que son los únicos autores griegos de los que se conservan obras completas procedentes de dicho demo.

rebeldía contra lo establecido, al principio de este movimiento ideológico los atenienses se escandalizaban ante la novedad, pero acabaron reconociéndose en los personajes de la tragedia. Ya en la Antigüedad se decía que “Sófocles presenta a sus personajes tal como deben ser, Eurípides tal como son en realidad” (García Gual 2020: 14)

Como ya expuse en el anterior capítulo, la tendencia en estos momentos era humanizar a los héroes, o en las tragedias más radicales, convertirles en auténticos desgraciados. Eurípides pertenecería a aquellos dramaturgos que preferían lo primero. Los personajes analizan su situación y deciden su acción a partir de ese examen de conciencia, pero esa reflexión no tiene por qué llevarlos a un final satisfactorio. Esta mentalidad contrapone a la idea socrática de que la mala actuación es debida a la ignorancia. La razón sería que la solución a los conflictos que sufren los personajes, pero no es realista; Eurípides supo captar bien la complejidad humana al acentuar la pasión en las decisiones que se toman, pero no por ello renegar del uso de la razón. En Eurípides además hay una coexistencia de valores opuestos respecto a la labor de los dioses en sus obras. Lanza críticas contra la inmoralidad de los dioses a la vez que expresa su piedad y sentir religioso, sobre todo en los *deus ex machina*. Esta expresión literalmente significa «dioses desde la máquina» y es un recurso narrativo que consiste en cambiar el curso de la trama por acción de un agente exterior que hasta el momento no había aparecido o no se habían dado indicios de que apareciese en ese instante. Eurípides hace uso con frecuencia de dicho recurso, seguramente por no saber dar un final más coherente a situaciones desesperadas (García Gual 2020: 15-18).

Sin duda, dentro de este escepticismo, una de las novedades que aporte Eurípides en sus obras es la importancia que adquieren las mujeres. El nuevo protagonismo femenino causó escándalo e irritación entre sus contemporáneos. Las féminas euripídeas son apasionadas, audaces y decididas, añadiendo una nueva perspectiva sobre el género femenino. Según Gilbert Murray:

“Le llamaban el enemigo de las mujeres, y Aristófanes hace que las de Atenas conspiran para vengarse de él (en su comedia *Las Tesmoforias*). Por supuesto que, en realidad, sucedía todo lo contrario. Amaba, estudiaba y pintaba las mujeres que los socráticos ignoraban y que Pericles aconsejaba conservar en las casas en silencio. Pero el crimen es mucho más llamativo y palpable que la virtud. (Al menos en la escena trágica.) Heroínas como Medea, Fedra, Estenebea, Aéroe, Clitemnestra, llenan acaso más la imaginación que las figuras angelicales o adorables: como Alceste, que muere por salvar a su marido; Evadne y Laodamia, que no quieren sobrevivir a los suyos, y toda la lista de doncellas mártires (como Macaria en *Los Heraclidas* e Ifigenia en *Ifigenia en Áulide*). Sin embargo, es un

hecho significativo que, al igual que Ibsen, Eurípides rehúsa idealizar al hombre y, en cambio, idealiza a las mujeres... Y además, Eurípides no nos permite tomar aversión a sus mujeres peores. Nadie puede defender a Medea (que escapa, victoriosa, sin recibir su castigo); y algunos aman a Fedra, aun cuando ha hecho perder la vida a un hombre inocente. Hay un paso desde esa defensa de las mujeres a otro que excitó no poca furia contra Eurípides: su interés por las cuestiones del sexo femenino en todas sus formas.<sup>29</sup>

Murray considera pues que Eurípides tiene un gran interés por el mundo femenino, experimentando con relaciones entre personajes que comúnmente eran dejados en segundo plano, idealizando en el proceso a la mujer. Sin embargo, el propio García Gual (2020: 18-20) contradice sus palabras; Eurípides no idealiza a la mujer, sino que la deja en un primera plano y arremete más contra el comportamiento de los hombres.

La tragedia Medea de Eurípides se representó en Atenas el año 431 a. C., siendo de las obras dramáticas más escandalosas de su tiempo, como ya he explicado. Eurípides presenta a Medea como una mujer muy orgullosa, dispuesta a tomar la venganza por la traición de su amado Jasón. Medea es apasionada a la par que lógica, lo que la hace más peligrosa. La trama comienza pues con el diálogo entre la nodriza y Pedagogo, uno de los sirvientes, sobre el lamentable estado de Medea, que está lamentándose sobre la traición de Jasón al aceptar casarse con Creusa. La nodriza trata de animarla, quejándose también de la situación de su ama. Tras ello, Medea tiene su primer monólogo sobre la injusticia que recibe por ser extranjera y mujer. Creonte aparece en su casa para obligarla a marcharse de Corinto, por el miedo que el rey tiene de la bruja, de lo que pueda hacer a su hija y al reino. Medea suplica a Creonte que la deja estar, ya que no tiene lugar a donde ir pero éste no cede y le da un día para prepararse. Desgraciada, Medea tiene su segundo monólogo en el que plantea los asesinatos que va a llevar a cabo contra sus enemigos. Aparece Jasón en escena para justificar su comportamiento y calmar a la enfurecida mujer, pero ésta le recrimina todo lo que ha hecho ella por él. Jasón, condescendiente, no cede ante ella y se marcha. Egeo aparece después de visita y Medea consigue convencerlo de que le de protección explicándole la situación con Jasón. De nuevo, Medea tiene otro diálogo con Jasón, pero esta vez ella finge estar arrepentida, escondiendo sus intenciones ante su exesposo. Jasón engañado le da el beneplácito. Finalmente, aparece el mensajero anunciando la desgracia de Creonte y Creusa, y Medea mata a sus hijos. Jasón aparece y

---

<sup>29</sup> Para dar su propia visión, García Gual (2020: 18-19) hace uso de la de Murray 1897. Esta comparación nos otorga cierta perspectiva de cómo los estudios sobre la literatura, en este caso la griega, cambian a lo largo del tiempo, en este caso más de un siglo de diferencia.



la insulta por lo que ha hecho, a lo que ella le vuelve a recriminar que esto es por su culpa y acaba huyendo en un carro en dirección a Atenas, donde Egeo la espera.

### **Apolonio y la recepción helenística del mito**

Las fuentes sobre Apolonio son diversas y confusas, dada la aparente «oscuridad» de los siglos III-II a. C. en el mundo heleno dada la descomunal pérdida de testimonios y fuentes. Sobre algunos datos hay coincidencia: Apolonio era natural de Alejandría durante el gobierno de los Tolemaicos/Ptolomeos y debió nacer sobre entre el 300 y el 295 a. C., siendo discípulo de Calímaco. Cuando abandonó Alejandría, marchó a Rodas, donde fue director de su biblioteca. (Valverde 1996: 7-11).

Para la realización de *Argonáuticas*, Apolonio aprovechó todo el material disponible acerca de la leyenda, uniendo de forma coherente las distintas versiones, prescindiendo e innovando elementos según su necesidad artística. Su poema está compuesto por cuatro cantos o partes que relatan todo el recorrido de los aventureros que, al mando de Jasón, navegan en la mítica nave Argo en su misión para conseguir el ansiado vellocino de oro. La parte que nos interesa en este trabajo es en la que aparece por supuesto Medea, en los cantos III y IV. En el tercer canto tiene como escenario la Cólquide y ya desde el comienzo con la invocación de la Musa del amor se da a entender al espectador que la solución al problema va a ser un romance, el de Jasón y Medea. Apolonio trata de imitar a la tragedia en sus diálogos y monólogos, especialmente para caracterizar debidamente el enamoramiento de Medea (vv. 464-470, 636-644, 771-801). En esta versión, Jasón es un personaje rico en matices, complejo, alejado del héroe tradicional. Cuando se siente desbordado es presa de la impotencia, sufre situaciones en las que se siente indeciso. Jasón no acepta la misión por gloria o fama, sino que lo hace resignado. El verlo sufrir, consciente de sus limitaciones, le convierten en un héroe involuntario, responsable y sensato. Respecto a Medea, Apolonio la quiso caracterizar en dos facetas: en el Canto III como la enamorada y en el Canto IV como la bruja asesina. Sin embargo, esta dualidad es una descripción un tanto general, ya que nuestra heroína es un personaje con matices, que no sufre una metamorfosis repentina. Medea es una mujer insegura, preocupada porque Jasón algún día la olvide, cosa que se cumplirá. Cuando mata a su hermano Apsirto, ya se muestra esa faceta asesina, dentro de la joven embelesada. Medea sufre un terrible conflicto interior por la autoridad de su padre, que

la frena en su pasión por Jasón. También padece el conflicto étnico: es una sacerdotisa, maga y princesa bárbara que se deja seducir por el mundo heleno de Jasón por culpa de una flecha de Eros, el Amor. (Valverde 1996: 30-62).

## **Ovidio y la recepción romana del mito**

Ovidio nació en Sulmona, en el centro de la actual Italia, en el 43 a. C. Una de sus primeras obras es *Ars amatoria* o *El arte de amar* traducido al castellano, bastante polémica para la época. En ella, Ovidio aconsejaba sobre la seducción y el buen hacer de las relaciones sexuales. Ovidio sería condenado por el príncipe Augusto, en teoría, por esta publicación, aunque también se le acarrearon cargos como ser partícipe de un sospechoso asunto con la hija de éste, entre otros que incluían a personas influyentes en la administración imperial. Los textos ovidianos fueron tremendamente populares en la Baja Edad Media sobre todo; fueron inspiración de algunas obras medievales como *Roman de la Rose* de Guillaume del siglo XIII. El mito de Medea fue un tema destacado en su literatura, tratándolo hasta en tres de sus textos. Por desgracia, su tragedia *Medea* se ha perdido, teniendo actualmente alguna referencia indirecta y solamente dos de sus versos. Las otras dos obras que sí han llegado hasta nosotros y han tenido gran relevancia han sido las *Heroidas* y *Metamorfosis*. (Sebàstia 2018)

Las *Heroidas*, de cronología incierta, son un conjunto de veintiún cartas de amor que distintas heroínas de la mitología grecolatina enviaron a sus amados<sup>30</sup>. Las cartas se pueden clasificar en dos grupos principales: el primero está compuesto por cartas cortas y sencillas, mientras que el segundo lo componen cartas más largas y de métrica irregular, quince y seis respectivamente. En la carta referente a Medea, está dirigida a Jasón, ya casado con Creusa, y se enfoca en cómo Medea ayudó al marinero a conseguir el vellocino dorado. Medea, con actitud de reproche, se lamenta de su enamoramiento de Jasón y cómo éste la sedujo por su labia y belleza varoniles, llegando a cometer el terrible asesinato de su propio hermano. Medea está dolida y se siente completamente despreciada. Sobre el infanticidio, solamente se insinúa, sin ser explícito. Cuando uno de los hijos anuncia a su madre que el carro nupcial de los novios ya ha salido, Medea rabiosa

---

<sup>30</sup> Hay cinco excepciones: cuatro de las cartas son de varones (Paris, Leandro y Aconcio) y la quinta es de la poetisa Safo.

desvela sus intenciones de matar a Creusa. La carta finaliza con la confesión de Medea sobre el posible destino fatal de sus hijos. (Sebàstia 2018)

Aquí recojo los sentimientos de Medea en algunos de sus versos:

“Yo te di el Vellochino, prenda digna de un hombre heroico, yo que soy ahora tratada como extraña y concubina. Pobre, bárbara, infame, encantadora, te parece de humilde y baja suerte la que tuviste entonces por señora. Causé a mi padre lastimosa muerte, dejé mi reino y patria, y todo cuando con esto pude dar, di por quererte. Mi integridad, que es don virgíneo y santo, por un griego ladrón me fue robada, que es la ocasión precisa de mi llanto”.<sup>31</sup>

Por su parte, *Metamorfosis* es un largo poema narrativo, compuesto por doscientos cincuenta relatos de diversa extensión. Fue escrita justo antes de marchar al exilio, suponiendo su obra cumbre dentro del ámbito poético mitográfico. El trágico amor de las heroínas sigue siendo un tema de relevancia en esta obra, encontrando de nuevo una reescritura del mito de Medea a lo largo de cuatro poemas: *Medea y Jasón*, *Esón*, *Pelias* y *Huida de Medea*. El primero está escrito a dos voces, un narrador omnisciente y la propia Medea, y cómo la mujer le ayuda a conseguir el vellochino. En *Esón*, se cuenta el rejuvenecimiento del padre de Jasón gracias a las artes mágicas de Medea. Aquí Ovidio describe detalladamente el proceso de encantamiento, los escenarios y las vestimentas de la hechicera. En el tercer poema, se relata el engaño de Medea para matar a Pelias que, de nuevo, Ovidio describe minuciosamente todo el proceso. Por último, en *Huida de Medea*, se expone cómo, tras el asesinato de Pelias, Medea huye volando sobre dos serpientes aladas. El autor va describiendo la geografía por dónde va pasando Medea y, finalmente, cómo Medea mata a Creusa, Creonte y sus hijos. (Sebàstia 2018)

## La Medea de Séneca

El año de nacimiento de Séneca no se conoce con exactitud, oscilando entre el 4 a. C. y los primeros años del siglo I d. C. en Corduba. Su familia era acomodada y recibió educación de maestros retóricos, cínicos, estoicos y pitagóricos. Fue gobernador de Egipto y pudo aprender de primera mano cómo funcionaba la administración de una provincia imperial, así como de conocimientos científicos varios. Su vida se movió entre la alta política romana, siendo una de las personas más influyentes de la Roma de la época. La mayoría de sus obras son filosóficas, siendo un representante del estoicismo tardío.

---

<sup>31</sup> Ovidio (1994), *Heroidas*, (12, vv. 264-276).

Las tragedias de Séneca han sido las únicas que se han conservado del mundo antiguo, sin contar las pocas griegas que nos han quedado. Su figura es algo contradictoria, por su pensamiento y su vida. Siendo un filósofo estoico, resulta incoherente su vida como aristócrata romano; estuvo rodeado de riquezas y codeándose con las altas esferas. Aunque en su defensa, el propio Séneca admitió que le era difícil seguir su filosofía en el mundo que regentaba. (Luque 2010: 85-92).

A nivel temático, Séneca se diferencia de Eurípides en algunas omisiones y añadidos: no aparece la visita de Egeo, hay un mayor desarrollo de la escena de los encantamientos y menos escenas entre Jasón y Medea, dando más protagonismo a la nodriza. Existen dudas sobre si Séneca fue innovador en estos aspectos o adaptó su obra en base a fuentes que nos son hoy desconocidas. En cualquier caso, Séneca también transforma a la propia Medea en comparación con la heroína euripídea. Medea deja de ser una mujer que se debate entre la razón y la pasión, ahora es un ser completamente irracional; Medea es más bruja que mujer. Jasón se muestra como la víctima y no Medea. La maldad paulatina de Medea es la negación de la *constantia estoica*. El conflicto de Medea no se reduce al de la pasión contra la razón, sino que abarca también al amor y al odio. En Eurípides, el conflicto llega durante el desarrollo, mientras que en Séneca, desde un primer momento Medea planea vengarse. La obra de Séneca pues es una ejemplificación de las malas consecuencias de la pasión desenfrenada. La estructura de la obra se divide en cinco actos. En el primero, Medea invoca a los dioses para vengarse de Jasón y Creusa. En el segundo, Medea se debate sobre entre su deseo de venganza y el de volver con su amado Jasón. Creonte le pide que abandone inmediatamente el reino de Corinto, consiguiendo Medea con sus súplicas que le de el plazo de un día para prepararse. En el tercer acto, ya está dispuesta a vengarse, a pesar de los consejos de la nodriza. Aparece Jasón en escena, tratando de justificarse, pero Medea lo increpa y le ruega que vuelva con ella, pero él no acepta su desesperada propuesta. Así que Medea actúa fingiendo una reconciliación y, al marchar, Jasón, ella se reafirma en sus intenciones. En el cuarto acto, la nodriza tiene un monólogo narrando los planes de Medea y se describen los encantamientos que ella usa. En el último acto, el mensajero cuenta como han caído en desgracia Creusa, Creonte y todo el palacio. La nodriza recomienda a Medea huir. Medea mata a uno de sus hijos y deja su cadáver en el tejado de su casa, huyendo con el otro. Jasón aparece para vengarse con soldados, maldiciéndose entre sí

para, finalmente, matar al segundo hijo, con la consecuente huida de la madre en un carro tirado por dragones. (Luque 2010: 7-15)

### **Las Medeas de la Edad Media: la *Coronica Troiana***

Resulta llamativo que las gentes medievales sintieran interés por aquellas historias del mundo antiguo que chocaban tanto con la cultura de la época. El Ciclo Tebano, la leyenda de Eneas o la Guerra de Troya son las historias a las que más se les ha prestado atención. La fiebre enciclopédica tan propia del medievo hizo que se escribiesen grandes colecciones que abarcaban toda la historia conocida. Por ejemplo, sobre Troya se cuenta desde su fundación hasta la muerte de los descendientes del aventurero Ulises. A los textos que tratan específicamente el tema troyano de los conoce como *Materia de Troya*. En estas novelas, la destrucción de Troya se relaciona con la historia de los argonautas, debido a que, dicha destrucción fue ocasionada por la furia de Heracles por el mal recibimiento que recibieron los expedicionarios de los troyanos en su camino a la Cólquide. Por esta interrelación argumental, Medea y Jasón serían objeto de mención. (Pociña 2002: 719-721)

Este tipo de historias se reúnen en la llamada *Roman Antique*, esto es, toda la novelística medieval que tratase la historia mitológica de la literatura grecolatina. La *Roman Antique* se ve influida principalmente por la literatura ovidiana y por dos autores más desconocidos: Dares Phrygius y Dictys Cretensis, con sus *De Excidio Troiae Historia* y *Ephemeris Belli Troiani* respectivamente. Ambos vivieron en los siglos VI y IV d. C., aunque ellos mismos se hicieron pasar por contemporáneos de la época heroica troyana. En la primera obra, Dares trata de la expedición de los argonautas finalizando con la conquista griega de Troya, mientras que la segunda de Dictys comienza con el rapto de Helena y termina con la muerte de Ulises. El escritor francés Benoît de Sainte-Maure escribió el *Roman de Troie*, redactada a mediados del siglo XII, fundamentándose en estos autores. Esta obra fue fundamental en la transmisión posterior del tema troyano. (Pociña 2002: 722-723).

Algunos de los principales textos medievales posteriores a Benoît, que acogen este mito, son la *General Estoria* de Alfonso X, las *Sumas de Historia Toryana* de Leomarte, la *Grant Crónica de Espanya* de Juan Fernández, la *Historia* de Guido de Colonna y, la que voy a tratar en profundidad, la *Coronica Troiana*, escrita en portugués. En el caso de

la crónica alfonsí, la *General Estoria* trata de enmarcar sin problema el contexto de los argonautas y Medea en relación con Troya. En esta versión, Medea no tiene diálogos con Jasón, Creonte, Egeo o el coro. Creonte no habla y tampoco se alude al exilio que le impone a Medea. Esto priva al relato del conflicto de Creonte y se pierden matices de la personalidad de Medea. Hay que tener en cuenta que estas omisiones dependen de su referente, Ovidio, ya que no manejaron ellos directamente a Eurípides. (Biglieri 2005: 10-40).

En la *Coronica Troiana*, la aventura de Jasón y Medea comienza en el capítulo VIII del manuscrito cuando el rey Peleo<sup>32</sup> pide a Jasón que vaya en busca del vellocino de oro. Este rey era un usurpador, ya que el trono pertenecía a su hermano Esón que, casualmente era padre del propio Jasón, por lo tanto Peleo es el tío de Jasón. Le mandó a aventurarse a por el animal dorado para quitárselo de encima, confiando en que no volviese con vida. Además, para convencerlo definitivamente, debido al carácter valeroso de su sobrino, le prometió honra y fama si lograba el ansiado botín. Jasón acepta y recluta a grandes héroes como Heracles. Navegando en la nave Argos, por el Mar Jónico, sufren una tormenta que les obliga a embarcar en Troya. Allí son mal recibidos por su rey Laomedonte que les obliga a marcharse por temor a Heracles, que tenía una cuenta pendiente con este rey y tenía la fuerza suficiente como para arrasar la ciudad. Jasón no tiene más remedio que retirarse, aunque Heracles, furioso, promete vengarse por tal falta de hospitalidad.<sup>33</sup> Tras la marcha de la ciudad, los Argonautas llegan a la isla de Lemnos donde Jasón contrae matrimonio con Hipsípila (o Hisífile). Finalmente, parte hacia la Cólquide, dominada por el Reino Jaconita, gobernado por el rey Eotes, quien les recibe sin problemas. Sin embargo, Eotes se entristece por las intenciones de Jasón ya que el marinero podría morir fácilmente tratando de obtener el vellocino de oro y, además, en caso de lograrlo, Eotes perdería su reino. (Pociña 2002: 728-730)

En este momento, aparece Medea que, al ver a Jasón, se enamora a primera vista. Medea busca una buena ocasión para conocer al gallardo a solas y, sin miramientos, se lanza sobre él, abrazándolo con vigor. Se remarca que, a pesar de su habilidad de hechicera, indomable, ha sido vencida en un abrir y cerrar de ojos por el amor: “¡Ay,

---

<sup>32</sup> En la literatura medieval era muy común la modificación de nombres antiguos, por lo que no es de extrañar que el original «Pelias» fuese sustituido por «Peleo».

<sup>33</sup> Dares consideró que la primera destrucción de Troya fue a causa de este hecho. Además, éste prestó poca atención a los argonautas, no dando prácticamente detalles al respecto. Será Benoît quien dedicaría un extenso capítulo a la aventura argonáutica. Pociña 2002: 730-731.

Jasón!, tú fuiste el primero que llenaste mi pecho con llamas de fuego de amor que no se puede matar”.<sup>34</sup> A continuación, con la ayuda de Medea, Jasón consigue el vellocino y vuelve a su patria, casándose con la hechicera, quien con sus artes mágicas devuelve la juventud al viejo Esón. Cabiendo esperar, Hipsípila envía una carta a Jasón recriminándole el abandono a pesar de sus promesas. Jasón elige abandonar a Medea, volviendo a Lemnos. En consecuencia, Medea, enfurecida, decide escribirle una carta, que como hizo previamente Hipsípila, exigía el amor de Jasón, no obteniendo respuesta alguna. Comienza aquí el arco de la venganza de la bruja herida y traicionada. Además de matar a sus hijos de una forma cruel, degollándolos con los dientes, también asesina al tío de Jasón, Peleo, utilizando a las hijas de éste. Medea propone rejuvenecer a Peleo, como hizo con Esón, haciendo que sus hijas realicen el hechizo, pero en vez de devolverle la vida, Peleo obtiene el efecto contrario. Sin embargo, a pesar de estos violentos actos, Medea no logra dañar a Hipsípila, que se supone seguiría con Jasón en Lemnos. Al final, Medea huye montada en serpientes aladas, un cierra similar a las obras clásicas. Cabe destacar que en esta versión no aparece ni Creonte ni su hija Creusa, siendo sustituidos parcialmente en su papel por Peleo e Hipsípila respectivamente. (Pociña 2002: 730-737).

### **Las Medeas de la Edad Moderna: *Los Encantos de Medea***

La *Medea* de Séneca fue la que legó el argumento de las *Medeas* modernas. El drama póstumo de La Péruse y su *Medea, tragedia y otras diversa poesías* de 1555, es principalmente una adaptación de Séneca. La *Médée* de Corneille de 1625 da entrada a algunos rasgos de Eurípides, disolviendo la trama en varios ovillos y dándole un exceso de motivos. Jasón no obra impulsado por su ansia de seguridad y poder, sino por amor hacia Creusa, vanidosa y avariciosa, que desea poseer la túnica de Medea. Furioso por el asesinato de Creusa y Creonte, Jasón quiere matar a Medea y a los niños, pero llega demasiado tarde, matándose a sí mismo; de este modo el motivo del infanticidio pierde todo su sentido. Una acción secundaria alrededor de Egeo, que ama a Creusa y al pretender raptarla es hecho prisionero, tiene como consecuencia el pacto entre éste y Medea, a la que promete su protección. (Frenzel 1976: 316).

---

<sup>34</sup> Traducción de la cita original en portugués (p. 734): “Ay Jasom! Tu só foste o primeiro que emçemdeste o meu peito com chammas de fogo d’amor que nam se pode matar.” (Co., p. 169).

La *Medea* de Longepierre en 1694 imitó a Corneille, pero dando a Creusa los rasgos, válidos a partir de entonces, de la dulzura y la compasión. El inglés Glover en su *Medea. A tragedy*, de 1761 introdujo modificaciones más importantes en la acción, haciendo que Medea, convertida en ciego instrumento a manos de Hécate, mate a sus hijos en una especie de ataque de locura y Jasón llegue demasiado tarde a la decisión de separarse de Creusa. (Frenzel 1976: 316)

Klinger en *Medea in Korinth* de 1787, Medea, unida con los hombres y la tierra sólo por su amor hacia Jasón y los niños, y debido a la infidelidad de éste, se ve obligada a volver a su carácter primitivo de bárbara y demoníaca; tiene que volver a sus brujerías y a sus crímenes, mientras que Jasón cree poder conectar otra vez con los hombres con ayuda de la dulce Creusa, a la que los niños se sentían inclinados; muerte al contemplar los cadáveres de los niños. El mismo Klinger en *Meda auf dem Kaukasos* de 1791 se trata la expiación y perdón de Medea, la cual, rodeada de un pueblo primitivo, en vano pretende ennoblecerlo. (Frenzel 1976: 316)

Llegamos a Grillparzer y su trilogía *Das Goldene Vlies* de 1821, que, en su tercera parte, enfrenta a Medea y a Creusa como la bárbara y la griega respectivamente. Medea ha renunciado a la magia y pretende reconquistar a su esposo, pero el hechizo de los Anfictiones y la infidelidad de Jasón hacen revivir en ella sus instintos oscuros y salvajes. Los poderes de la sangre y de su origen son los que marcan su destino, que se halla bajo el símbolo del toisón de oro, portador de desgracias. En lugar del suicidio de Jasón, que aparece frecuentemente en las versiones francesas, aquí Jasón es condenado a continuar su vida llena de sufrimientos. (Frenzel 1976: 316)

Tras este breve repaso de autores modernos de la esfera francesa, anglosajona y alemana, voy a resaltar el mundo teatral español, teniendo como protagonista a *Los Encantos de Medea* de Francisco de Rojas Zorrilla. Durante el Siglo de Oro español, el enorme éxito de las comedias<sup>35</sup> permitió que las representaciones teatrales fueran ejemplo de ostentación; el escenario era objeto de auténticos «efectos especiales» tanto musicales como visuales. En este momento, este tipo de espectáculo recibió nombres tales como «teatro de invención», «comedias de tramoya» o «comedias de cuerpo». *Los Encantos de Medea*, representado por primera vez en 1645, es un buen ejemplo de este tipo de teatro

---

<sup>35</sup> Conviene no confundir el calificativo «comedia» que se daba a las obras teatrales de la Edad Moderna con las de la Edad Antigua. Los modernos llamaban «comedia» a toda obra dramática, fuese tragedia o comedia en el sentido antiguo. Julio 2002: 780.



moderno. En ella, Rojas representa la aventura amorosa de Jasón y Medea y el destino fatal de sus hijos. Este tema no era algo nuevo en el mundillo teatral español. Tratarían el tema Lope de Vega en 1622 cuando estrenó *Vellocino de Oro*, y Calderón de la Barca en *Los Tres Mayores Prodigios* de 1636 y *El Divino Jasón*, de fecha incierta. Zorrilla no modifica la línea fundamental de la trama, salvo una serie de cambios argumentales y estéticos que acomodan a los personajes sobre unos estándares esperables en el siglo XVII. (Julio 2002: 779-780)

El argumento se divide en tres jornadas o actos. En el primero, Jasón junto a Mosquete, amigo que actúa como elemento humorístico, llega al palacio de su esposa Medea sobre una nube. Esón, padre de Jasón, ordena la muerte de Medea por creerla culpable del asesinato de Pelias. Ella huye con sus hijos en una nave y conduce a Jasón y Mosquete a su palacio. Ante de marchar, Medea ha conseguido transformar con sus artes mágicas a la esposa de Esón con su propio aspecto, por lo cual es perseguida sin piedad por su propio marido hasta que cae por un balcón y muere en el acto. Jasón, creyendo que su prometida Creusa está bajo peligro, escapa del palacio de Medea junto a Mosquete y sus hijos. Además, Jasón lleva puesto un anillo mágico protector que la misma Medea le regaló. En el segundo acto, Jasón logra llegar al palacio de Esón, consiguiendo la mano de Creusa, sobrina de éste. Jasón le escribe una carta a Medea justificando su repudio, pero Medea cambia el papel de la carta poniendo otro en su lugar en el que le recuerda a su marido todo lo que ha hecho por él. Medea intenta quitarle a Jasón el anillo mientras duerme, pero éste despierta y, aunque Medea le confiesa su amor, él la ignora. Ella jura venganza si aún pretende abandonarla por Creusa pero Jasón hace caso omiso a sus advertencias. Esón nombra como heredero a Jasón y, cuando va a coger la mano a su nueva mujer, Medea usa su magia para que la silla de Creusa salga disparada por los aires. En el tercer y último acto, Jasón regresa al palacio de Medea para vengarse y cree poder engañarla fingiendo querer volver con ella, pero Medea sabe de las malas intenciones de Jasón aunque decide seguirle el juego. Jasón la amenaza con una daga, haciendo que Medea se esconda tras una cortina y, aprovechando ese descuido, se transforma en Creusa. Ésta le pide a Jasón el anillo protector, a lo que él accede confiando en la Medea disfrazada. Medea invoca a los infiernos para que el palacio de Creonte arda, muriendo éste, y su hija Creusa. Finalmente, Jasón encuentra los dos cadáveres de sus hijos tras las cortinas. (Julio 2002: 780-781)

El tema central de Rojas en su obra es el amor de Medea hacia Jasón. La nodriza, el coro y Creonte no aparecen. Esón toma asiento que debería pertenecer a Creonte, mientras que Creusa tiene un papel similar a las obras originales. Esón es el enemigo primordial de Medea en esta historia debido a que fue por ella que su hermano Pelias fue asesinado por sus propias hijas, instigadas por la bruja, haciendo que decreta la muerte de ésta en un primer momento. Los dos personajes originales de mayor o menor relevancia son Alfredo y Mosquete. El primero es un soldado cuya labor es describir la transformación de Medea en la esposa de Esón y la aparición de Jasón y Mosquete en el palacio de Esón. El caso de Mosquete, es el criado de Jasón que actúa como el alivio cómico propio del teatro áureo: es glotón, locuaz, cobarde, fanfarrón, divertido en momentos de adversidad y fiel a su amo, aunque sujeto a sus propios intereses. (Julio 2002: 781-790).

La Medea de Rojas es una mujer perdidamente enamorada de Jasón que es capaz de hacer cualquier cosa por su amor. Todo la ayuda que le ha dado lo ha hecho por este sentimiento: desde ayudarle a conseguir el ansiado vellocino de oro hasta otorgarle un poderoso anillo protector. Cuando Jasón marcha al palacio de Esón, Medea, al encontrar el lugar del lecho donde su esposo debería estar durmiendo, se levanta angustiada y lamenta ver la nave de su esposo alejarse: [...] *Jasón, esposo, esposo, amigo, amigo, oye, escucha mis quejas. ¿Así te vas huyendo? ¿Así me dejas? ¿Qué te ofendió tu esposa? ¿No amante, no constante, no amorosa te recibió en sus lazos? Vuelve, vuelve a mis brazos.*<sup>36</sup> En un ataque de locura casi destruye el barco con sus poderes, pero se detiene a tiempo con la vana esperanza de que su esposo la ame de nuevo. A lo largo de la obra, Medea se va obsesionando cada vez más, a la vez que Jasón la va detestando al mismo ritmo. La pasión vengativa acaba por engullirla, encaminando la trama hasta el fatídico final antes expuesto. El amor de Medea es un arma de destrucción masiva. (Julio 2002: 782-786).

Rojas muestra una Medea dual y atrayente: la hechicera y la enamorada. La Medea-hechicera es la parte misteriosa, esotérica y malvada; un tipo de personaje ideal para las comedias de tramoya, permitiendo lucir efectos sorprendentes en el escenario. La Medea-enamorada es la mujer alocada y cruel, pero a la vez la desgraciada víctima de engaños. A pesar de su crueldad movida por la pasión desenfrenada, se puede entender

---

<sup>36</sup> De Rojas Zorrilla 1648: 159r. Julio (2002: 779) nos aclara que la *Parte Segunda* tuvo una edición en 1645 de Francisco Martínez, pero que ha usado la de 1648, editada por Lorenzo García de la Iglesia, con correcciones ortográficas propias.

su comportamiento. Ella ha dado todo por Jasón y éste no ha correspondido lo suficiente bajo las expectativas de la bruja. El dolor la mueve a valorar más el derrotar a Jasón que el no hacer daño a personas inocentes, como sus hijos. Rojas trata de mostrar una Medea maternal y humana para que el público sienta empatía a pesar de los terribles actos cometidos; ella sufre lo que ha hecho. En cambio, el Jasón de Rojas, lejos de ser el arquetipo de héroe mítico clásico o el galán de las comedias modernas, es un irresponsable y mentiroso compulsivo, fingiendo el amor por Medea o poniendo el matrimonio de Creusa como algo ajeno a su voluntad. (Julio 2002: 786-789)

## **Medeas del siglo XX**

### **Thomas Sturge Moore**

La *Medea* inglesa de T. S. Moore fue por primera vez representada en 1924, obra que, junto a *Niobe* y *Tyrfinn*, pertenece a la trilogía dramática de *The Tragic Mothers*. Además de estas tres obras, escribió poemas, obras de teatro y ensayos que suman en total 49 obras literarias. Moore era un apasionado y buen conocedor de la mitología antigua a la vez que un esteta. Al igual que otros autores, como Oscar Wilde, de la época victoriana inglesa, durante la llamada «decadencia de los noventa», buscaban la belleza como un fin en sí mismo, el arte por el arte. (Del Árbol y Vázquez 2002: 867-868).

Indagando en su *Medea*, es una obra de un solo acto y la historia da comienzo tras la separación de Jasón y el asesinato de sus hijos, Mérmero y Feres. La ninfa Proto, por órdenes de Artemisa, se encarga de cuidar a la solitaria Medea. Nuestra protagonista está tan obsesionada con sus hijos, por lo que les ha hecho, que incluso los oye y ve, y trata de obtener su perdón con súplicas. Estas ilusiones son incitadas por Proto, aunque después le recuerda a Medea que sus hijos están muertos. Medea cree que su protectora ahuyenta a sus hijos, por lo que le pide que se vaya, sin éxito. Así que Medea recurre a sus artes mágicas para adormecer a Proto y aprovecha esos momentos para rezar a Artemisa. Comienza un diálogo entre la madre y sus hijos, anhelando desesperadamente obtener su perdón. Medea intenta justificar los asesinatos culpando a su enorme amor que les prefería muertos antes que deshonrados. Los niños no le hacen caso y deciden jugar al escondite con su madre. La condición para volver a verlos es hacerles reír. Tras encontrar a los travessos críos, éstos piden a su madre que dispare un arco. Medea los satisface y les pide que le abracen, justificando de nuevo el infanticidio, aludiendo a que Medea no podría

haber soportado ver a Jasón sustituyendo a sus hijos por otros príncipes. Los niños siguen jugando con su madre, hasta que llega la hora de que regresen a sus tumbas. Medea intenta detenerlos para que sigan jugando con ella, pero es inútil. Sus cuerpecitos van alejándose cada vez más. Proto finalmente despierta y compadece a la pobre Medea. (Del Árbol y Vázquez 2002: 869-872)

Es conveniente recalcar el papel del telonero y las dos plegadoras que cumplen varios papeles dentro de la obra. El telonero, además de portar el telón, es quien inicia la obra, “transportando” al público a la Grecia Clásica, pidiendo ayuda para ello a las dos plegadoras. El telonero hace las veces de narrador y también de replicante, cuando recrimina a Medea su actitud y recuerda sus nefastas acciones tras dormir a Proto. Las plegadoras también actúan como Mérmoro y Feres. (Del Árbol y Vázquez 2002: 870-872)

### **León Daudet**

León Daudet pasó su infancia rodeado de intelectuales, debido a que era hijo de Alphonse Daudet, un famoso escritor, lo que marcaría su vida como desde pequeño como autor. En 1897 publica su primera novela, *Suzanne*, en la que se tocan temas controversiales para la época, como el divorcio, el incesto o el adulterio. No sería hasta 1935, cuando nació su *Médée*, de unas 248 páginas. La acción de la novela transcurre en París y en los Alpes Provenzales. El ambiente es el de la clase alta francesa, pero mostrando su lado más oscuro y depravado en lo que se refiere a sexo, lujo, dinero y poder. El autor conoce bien este panorama debido, como acabo de mencionar, a haberlo vivido en persona desde joven. Su personaje principal es Paloma d’Armonde<sup>37</sup> que actúa como la Medea de esta obra. Otros personajes importantes son Jean Travel y su hijastro Martial; Jean será en este caso el Jasón. En torno a este trío de personajes rondarán Diane, la amante de Jean y Stéphanon, el amante de Paloma. El tema gira en torno a Paloma, su amor por Jean y su desgracia cuando éste la deja, estructura muy similar a la Medea clásica. (Pociña 2007: 19-22).

La primera parte de la novela transcurre en París, mostrando ese ambiente de la más alta clase social francesa. Paloma es una mujer muy culta que, al estar separada de

---

<sup>37</sup> Daudet escogió el nombre de la protagonista a posta. «Paloma» haría referencia al ave de Venus, diosa del amor, y «d’Armonde» (de Sangre) al final trágico que depara su historia.

su marido, tiene cierta libertad de acción, al menos a simple vista. En realidad, Paloma depende económicamente de Stéphanon, con el que mantiene relaciones sexuales a cambio de su mantenimiento. En un mundo dominado por los hombres, ella se siente discriminada y acomplejada, pese a ser una mujer intelectualmente semejante a sus compañeros varones. Usa a los hombres para su propio beneficio usando sus encantos femeninos, siendo plenamente consciente de ello. Paloma cumple el perfil de mujer misógina: ansía la virtud masculina mientras odia y ridiculiza a las mujeres de sus amigos. A pesar de querer ser hombre, desde el punto de vista social de la época, no llega a sentirse parte de los círculos que frecuenta; se siente humillada. Por su parte, Jean es un hombre ambicioso y típicamente machista, viendo a las mujeres como meros objetos sexuales. Sin embargo, se ve atraído de manera especial por Paloma, no solo por su belleza física, sino también por su inteligencia y cultura, además de el halo de misterio que la rodea. Para su desgracia, Martial está enamorado en secreto de Paloma. (Pociña 2007: 23-28)

Tras esta presentación, Paloma viaja con Jean y Martial a los Alpes franceses en un «viaje sentimental», en el que tiene una aventura amorosa con un pintor catalán llamado José Navaja. En el desenlace, Paloma intenta tener relaciones sexuales con Jean, pero la rechaza. En consecuencia, al sentirse completamente despechada, decide vengarse de aquellos hombres que la han hecho sufrir: envenena a Stéphanon e instiga a Martial a suicidarse tras rechazar su propuesta de matrimonio, dejando a Jean destrozado. Paloma consigue un nuevo amante, un aviador llamado Billy Fast, huyendo con él en un avión. Salvo la faceta materna de Medea, Paloma y su historia cumplen los mismos temas que las versiones clásicas, aunque la ninfomanía de nuestra protagonista es una completa innovación de Daudet, reflejando así ese «sexo corrupto» propio de las clases adineradas. (Pociña 2007: 28-31)

### **Corrado Alvaro**

El italiano Corrado Alvaro estrena en 1949 su versión de Medea, titulada *Lunga notte di Medea*. Para entonces, Alvaro ya gozaba de gran prestigio en el ámbito cultural, habiendo ejercido de periodista en varios periódicos y tras haber fundado el Sindicato Nacional de Escritores tras la Segunda Guerra Mundial, en 1945 además de ser autor de siete relatos, cuatro novelas y ensayos varios. Empezó sus andanzas como dramaturgo por petición de su amiga Tatiana Pavlova, actriz que interpretaría a Medea en su *Lunga notte di Medea*. Aunque otro buen motivo que impulsó a Alvaro a aventurarse en el teatro

con Medea, fue el contexto de posguerra: el manejo de profundas y trascendentes pasiones humanas, el tratamiento del estatus e imagen de la mujer y la profundización en el tema de la extranjería. Alvaro para hacer la obra había estudiado las obras clásicas; no solo leyó a Eurípides o a Séneca, sino también se informó con Ovidio, Apolonio y Valerio. Procuró adaptar a los personajes, presentando a un Jasón más moderno y a una Medea más humanizada. También se toma sus licencias artísticas, como la *Voz* del guardia de noche y los coros masculino y femenino; los hombres acusan a Medea, mientras que las mujeres la apoyan y animan. Pociña comenta sobre esta libertad creativa en las reinterpretaciones artísticas (Pociña 2007: 33-44):

“La reescritura dramática está siempre motivada por la riqueza del original, por su capacidad de hacernos reflexionar, de movernos a pensar por qué aquel personaje se comportó de tal manera, por qué hizo lo que hizo; entonces nos sugiere la posibilidad de llevarlo a otro ambiente, de cambiar el rumbo fatídico de su historia, de recrearlo a nuestro modo”<sup>38</sup>

Esta tragedia se articula en dos actos, con diez y trece escenas respectivamente. Corrado además incluye personajes originales, como dos criadas jóvenes llamadas Perseide y Layalé, además de dos mujeres más cubiertas y los dos coros ya mencionados. Y no solo altera el número de personajes, sino que también cambia el desarrollo y el final de las historias clásicas en las que se basa. Por poner algunos ejemplos, ni Creonte ni su Creusa mueren por los regalos envenenados de Medea, ya que el rey evita que su hija vista con el velo y la corona que les ha dado la bruja; la nodriza huye con los hijos de Medea; la muchedumbre enfurecida rodea la casa de Medea y ésta, ansiosa por su venganza, da muerte a sus hijos y a la nodriza. (Pociña 2007: 45-47)

Aunque Corrado deja la posibilidad en el aire de que Medea los mate no por venganza, sino para que no sufran la lapidación de los cercadores. Tras los asesinatos, Medea lanza el cuchillo a la multitud para que le den muerte, pero estos la ignoran. En conclusión, Corrado expone una Medea fuerte, sagaz, extranjera, esposa fiel y madre amante que sufre unos hechos adversos que la hacen llegar a esa situación. Implora al cielo sus angustias sabiendo que no va a obtener respuesta, reflejo de la situación de las mujeres que vivieron las guerras del siglo XX. También se reflexiona en general sobre el estatus de la mujer y el predominante racismo contra el considerado extranjero. De hecho,

---

<sup>38</sup> Pociña (2007: 44) nos recuerda su aportación en Pociña 2001: 7

una reflexión de Aníbal Pinto<sup>39</sup> considera que cuando Medea mata a sus hijos es para liberarlos de la opresión que van a sufrir. (Pociña 2007: 47-50)

### José Bergamín

El fenómeno de la recreación de mitos clásicos constituye una característica destacable del teatro español del siglo XX, en especial de la segunda mitad. Unamuno ya remarcaba sobre ese interés: *hay en esa pasión tremenda [de Medea] que tan bien comprendió el cordobés Séneca [...] mucho de la tremenda pasión que agita las más típicas tragedias de la historia de nuestra España.*<sup>40</sup> José Bergamín publicó *Medea, la encantadora* en 1954 durante su exilio en Uruguay y reeditada en Madrid en 1963. Bergamín era buen conocedor del mito tanto de la versión eurípidea como en la de Séneca. También escribió ensayos, entre ellos algunos sobre la obra de Séneca en los años 50 en la *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias* de Montevideo y supo de la traducción de la *Medea* de Séneca por parte de Unamuno. Prueba de ello tenemos dos de sus comentarios<sup>41</sup> acerca de ambos autores clásicos (Camacho 2002: 921-925):

“El mito y leyenda de Medea toma en la obra de Eurípides su primera expresión trágica teatral – dado lo hipotético de supuestos antecesores-, culminando el atroz sentido de su fábula con la muerte que da Medea a sus hijos. Este desenlace - invención genial o provocada, según se dijo, por el deseo de los corintios de no aparecer como autores de ese delito- es el que dio a la figura trágica de Medea su significado más terrible y también más original y profundo. La tragedia de Eurípides se nos ofrece de tal modo como una de las obras más poderosas e inquietantes del teatro antiguo. El personaje de Medea, por su origen bárbaro, expresamente subrayado por el griego en contraste violento con el ambiente que la rodea, se agiganta con fuerza de pasión y razón sorprendentes para impresionarnos de ese modo singular y enigmático.”

“Al atractivo temeroso que supo darle Eurípides, enmascarándola en su propio misterio originario, de espiritualidad y lejanía, le añade Séneca, que le sigue, otro nuevo y acaso más trágico estremecimiento al ofrecérsela, como si dijésemos, más desnuda de cuerpo y alma: casi descarnada, o despellejada, poniendo en carne viva todo el horror de su pasión de amor desesperante, para lo que no alcanzan siquiera los nombres de venganza y celos [...] El significado esencial de la tragedia de Medea, en Eurípides, en la de Séneca se existencializa. Como si prolongase sobrenaturalmente su mortal sentido a la vez que lo redujera a un solo grito. Pues la música de la sangre y el llanto que enmascara de luz la palabra

---

<sup>39</sup> Pinto Castro 1991: 158-159; apud Pociña 2007: 50

<sup>40</sup> Camacho Rojo 2002: 921

<sup>41</sup> Ambos comentarios aparecen en la “Introducción” a *Medea, la encantadora*, 1954: 24. El texto fue reproducido también, con el título de *El mito de Medea* en *El País*, Madrid, supl. Artes, año I, nº13, 26 de Enero de 1980, pp. 1 y 4, en Camacho Rojo 2002: 924-925.

trágica, conmovedora, del poeta griego, desenmascara, descarnándola hasta los huesos, como por una angustiosa anatomía del silencio y la sombra [...] la del genial español, latino cordobés. Un Destino, Fatalidad o Providencia, velado musicalmente de sangre y lágrimas por el griego, se desvela y revela en Séneca como conciencia humana trágica de la libertad.”

Bergamín no fue un autor conocido en España debido al exilio provocado tras la Guerra Civil Española y el periodo franquista. Él mismo explicaba (Vela 2002: 212-213):

“Es un fracaso de autor. Mi intento no llega a ser teatro, y se queda, a mi juicio, en teatro para leer, en teatro para la butaca de casa [...] Cuando yo empezaba a escribir teatro, vino el cambio político del 31; luego, la guerra; luego, el destierro... Circunstancias que me apartaron a veces de la actividad literaria, y, en todo caso, que entorpecieron decisivamente mi propósito de hacer piezas teatrales para el teatro”<sup>42</sup>

*Medea, la encantadora* se diferencia de las obras clásicas por el papel que éste otorga en el diálogo a la hija de Creonte y futura esposa de Jasón, a Creusa, que directa o indirectamente motiva la tragedia misma. En palabras del propio Bergamín: *el autor [...] ha tenido la audacia de atraer la atención del espectador hacia este personaje evadido, escamoteado a su interés y curiosidad. [...] esta Creusa, otra víctima inocente de la trágica aventura peregrinante de Medea y Jasón, merecería ser conocida. Una Creusa virginal y pura, tiernamente amorosa y enamorada, no solamente ofrece el mejor contraste dramático de Medea, sino que con su presencia escénica la realza y evidencia todavía con mayor efecto de sombría luminosidad [...] Podría decirse que el argumento fabuloso se arriesga en su unidad al desviar su exclusivo interés hacia Medea para proyectarlo sobre Creusa. Y que entonces la obra ya no sería solamente Medea, sino también Creusa.*<sup>43</sup> Como vemos en el título, Bergamín remarca el carácter “encantador” de Medea, pero no solamente en su faceta de hechicera, sino también en la de seductora. Sus trucos mágicos, junto a su mirada y labia, son los que logran hechizar a Creusa: *Tus palabras me envuelven, Medea, como una red; como si quisiera con ellas apresarme. Siento que si sigo escuchándote vas a envenenar mis sentidos.*<sup>44</sup>

Bergamín también realiza otros cambios estructurales, como el final de *Medea*. Mientras que en Eurípides escapaba en un carro alado y en Séneca es Jasón quien tiene la última palabra, en esta versión es Medea quien responde a Jasón ante las amenazas sobre el amor y el odio: *¡Para llenarlos de mi amor! [...] ¡Mi amor es más puro que la voz*

---

<sup>42</sup> Vela 2002: 213.

<sup>43</sup> Bergamín 1954: 24-25.

<sup>44</sup> Ibidem: 30-31.



*callada de sus astros!... ¡Mi amor sólo es eterno! ¡Con este puro amor, sin sangre, con este puro fuego, voy a llenar los cielos con mi amor: de amor, de amor, de amor, de amor!... ¡A ti, Padre celeste, voy! ¡Tú, Él solo, guíame!... ¡Voy a probar tu eterna soledad divina, de humana soledad de amor! ...*<sup>45</sup>

También innova añadiendo un coro formado por dos cantaores, un hombre y una mujer, que reclaman así elementos poéticos típicamente andaluces. Además, Bergamín es un autor preocupado por la relación de Dios con el hombre contemporáneo, muestra de ello es la blasfemia última de Jasón: *¡Y ojalá los más altos cielos adonde subas los encuentres vacíos de sus dioses para llenarlos de tu odio!...*<sup>46</sup>

Para Bergamín, desde una perspectiva cristiana, su Medea no es una mujer, ni siquiera humana, sino que es una divinidad y su amor es divino. En consecuencia, esta diosa mata a sus hijos porque reniega de su labor de madre, debido a su deificación.<sup>47</sup>

La obra se desarrolla en un solo acto, subtulado como *Explosión trágica en un acto*, en un escenario nocturno en Córdoba, ámbito temporal idóneo para una maga y gitana Medea. Comienza antes del nuevo matrimonio de Jasón. Éste pide a Medea que le devuelva a sus hijos y que huya sola. Medea es presentada como una mujer abandonada, víctima de los intereses egoístas de Jasón, quien la trata con condescendencia, aparentando su petición como algo piadoso hacia la bruja. Jasón se exime de sus acciones echando en cara los crímenes que Medea cometió como su brazo ejecutor. Tras la discusión, se abre la conversación entre Creusa y Medea. Creusa, mostrando su inocencia y bondad, implora a Medea que huya porque no quiere verla morir a manos de Jasón, hombre por el que sufre desprecio por mentiroso. Medea no la toma en serio, tratándola como a una cría. En la última escena, mueren Creusa, Creonte y los hijos a manos de Medea. Jasón, cuya cobardía es remarcada por las palabras de Medea, no se atreve a tocar los cuerpecitos inertes de sus hijos. La maldice e la insta a huir lejos, mientras Medea pone énfasis en la ahora soledad de Jasón. Esta pieza posee una potente ironía. A lo largo de la historia, Jasón le pide a Medea que le entregue a sus hijos, y ésta, obedeciendo las palabras de su marido, se los da, pero ya muertos. (Camacho 2002: 931-936)

---

<sup>45</sup> Bergamín 1963: 35.

<sup>46</sup> Ibidem: 35. Es una traducción casi literal de la maldición de Jasón en la versión de Séneca: *Per alta vade spatia sublimi aetheris testare nullos ese, qua veheris, Deos*. vv. 1026-1027.

<sup>47</sup> Vela (2002: 220) recoge la reflexión de Gurméndez 1995: 63.

## Elena Soriano

La novela de Elena Soriano es una adaptación de 1955, transformándose en ella los personajes míticos en personas del mundo actual, lo cual implica un conocimiento por parte de la autora de elementos obtenidos en el proceso de lectura y de adaptación al momento cultural que vive. Elena Soriano nació en 1917 en Fuentidueña del Tajo, de padres cordobeses. Estudió las carreras de magisterio y de Filosofía y Letras. Desde muy joven ya empezó a escribir novelas y artículos. (López 2002: 945-949)

Su obra *Medea 55* forma parte de la trilogía *Mujer y Hombre*, junto a *La playa de los locos* y *Espejismos*. Las relaciones de pareja son el denominador común de las tres novelas, en defensa de unos valores femeninos frente a unos masculinos. El tema gira en torno al problema de pareja entre Miguel Dargelos y Daniela Valle que tras conocerse en la Guerra Civil huyen a Francia y de allí a Sudamérica. El afán desmedido de poder político que tiene el antagonista se antepone al éxito como actriz de la protagonista, así como el amor que siente por él; todo ello da como resultado una doble venganza por parte de la mujer al ser abandonada por Daniel, que va a casarse con una joven, hija de un personaje capaz de encumbrarlo en su carrera. La doble venganza por parte de Daniela consiste en enviar a la joven desposada todo un “dossier” de recortes, fotos y documentos que hablan de la pareja Miguel y Daniela, con el fin de desengañarla, haciéndole conocer el pasado amoroso del hombre con que acaba de casarse. Daniela, que había comunicado a su pareja que iba a tener un niño, aborta para castigo de Miguel. (López 2002: 950-951)

La novela se divide en 5 actos diferenciados: el primero se articula en torno a una conversación entre Alba Rosa, una mujer madura, chapada a la antigua, y Daniela, mucho más joven. Alba Rosa cumple el papel de la nodriza; es una mujer confiable, cariñosa y maternal. Cumple el papel de narradora de las peripecias y las desgracias de la protagonista, a la vez que le intenta dar consejos desde una perspectiva más patriarcal y guarda sus secretos y planes. Daniela viste de forma humilde a pesar de ser actriz, para evitar que la reconozcan. Miguel usa a Daniela para que la haga una serie de trabajos, para lograr favores incluso vendiendo su cuerpo. Daniela es dependiente de Miguel; daría todo por él: *Yo siempre he necesitado de Miguel para ser algo: no sólo su consejo, su dirección, su estímulo, sino, sobre todo, su interés personal y directo en mis actos: mi móvil era que él me necesitase, me lo pidiera o no, para salvarse en algún peligro, para*

*obtener dinero o poder... Por él solo, he sido capaz de representar el papel de gran actriz.*<sup>48</sup>

Alba trata de animarla y convencerla de que es dependiente por Miguel y que ella misma vale sin él. Daniela le notifica que el divorcio con Miguel está próximo y que además está embarazada. Alba Rosa entiende la maternidad como salvación de la pareja y como fin y realización plena de la misma. Frente a esta mentalidad está la utilitaria, provocada por Miguel, que rechaza la paternidad aunque evoluciona a considerarla una manera de perpetuación, causando además los celos de Daniela, teniendo en cuenta que ya tuvo una hija con él que se murió; creía que Miguel se alejaba de ella para hacerle más caso a la niña. Podemos apreciar las similitudes con Medea: Miguel se va a casar con una joven de buena familia. Además ella echa de menos su patria y recuerda como traicionó a su padre: abandonó y robó por el rechazo de éste hacia Miguel. Alba promete no contar nada a Miguel sobre el embarazo. (López 2002: 951-955)

En el segundo acto, Alba y Miguel se encuentran. Su ideología política pasó de anarquista utópico a liberal nacionalista. Su origen es albanés y era actor, con unas cuantas conquistas femeninas a sus espaldas, con ambición de poder, haciendo gala su misoginia. La relación de amistad entre hombre y mujer preocupaba a Elena Soriano: *“en el mundo antiguo, solamente los hombres podían dialogar, razonar, filosofar, en suma, celebrar el ágape de la amistad, que es comunión de espíritus afines; mientras que la mujer, por sus condiciones de vida materiales y sociales era totalmente ignorante y permanecía apartada de toda función intelectual, con excepciones contadas.*<sup>49</sup>

Miguel ve a las mujeres como meros objetos sexuales. Alba Rosa frente a Miguel reflexiona, que *ya no parece un héroe griego, sino un emperador romano*. Miguel es astuto, oportunista, traidor, cobarde, que quiere librarse de su existencia anterior al precio que sea. El modelo de Jasón eurípideo queda patente. El tercer acto consiste en un soliloquio de Miguel. Evoca el pasado cuando conoció a Daniela, sobre su patria, su estatus, su rebeldía, su inadaptación, su interés por el conocimiento, su sexualidad aterradora, su temperamento. Su comportamiento ha venido regulado por su relación con ella, como indica Soriano al final de acto (López 2002: 955-957):

---

<sup>48</sup> Soriano 1985: 41.

<sup>49</sup> López (2002: 956) recoge esta cita que procede de una consideración de *El banquete* de Platón en una conferencia de la Asociación Española de Mujeres Universitarias sobre el tema *Amores y amoríos literarios* en Soriano 1994: 210.

“Pero él siempre había tenido al lado la irresistible tentadora, la forzadora libertad, a la cobardía, a la huida, a la trampa, a la corrupción, al placer, al confort, a la elusión del sacrificio: la maga que siempre llegó a tiempo de interponer entre él y el daño o la muerte misma, su cuerpo, su belleza, su talento, su astucia, su pseudo-arte, en fin, todas sus prodigiosas artimañas, asombrosamente ilimitadas y triunfadoras.”<sup>50</sup>

En el capítulo cuarto, Daniel y Miguel se enfrentan, por el descubrimiento del embarazo y el inminente abandono. Daniela le recrimina todo lo que ha hecho por él. Daniel recurre a su maternidad para mantener a Miguel, pero éste decide abandonarla. Daniela deja pues claras sus intenciones *tu novia recibirá mi regalo de bodas*, aludiendo a la futura venganza contra la hija de Creonte. Al final, Alba Rosa abraza a Daniela, muestra de la fraternidad femenina, por sentirse sola. En el quinto acto, aparece la joven sin nombre, una mujer patriarcal. Muestra agradecimiento a su padre por casarle con Miguel. Es una niña-mujer sin experiencia, que se amolda a una educación patriarcal y a quien se le niega el conocimiento de la vida, implícito en el desconocimiento de la personalidad del marido. Daniela envía un paquete a la joven, con pruebas de dicha personalidad, desencantando a la joven. La bruja envenena simbólicamente. El príncipe no salvará a la heroína del cuento, sino que acabará con ella y la niña se saldrá del cuento (López 2002: 957-959).

Elena Soriano analiza en otros textos sobre la naturaleza femenina, en relación con Medea:

“Pero donde la maldad y el rencor vindicativo de la mujer alcanzan su expresión más tremenda es en la Medea del mismo Eurípides: su protagonista es paradigma del absolutismo amoroso, de los celos, de la intolerancia ante la infidelidad masculina, de la venganza implacable: pues no sólo mata a su rival, sino también a los propios hijos habidos con su burlador, Jasón, que la define para siempre con el famoso apóstrofe: ¡Oh, monstruo odioso, aborrecible a los dioses y a los hombres!... La monstruosa Medea está dotada, además, de los poderes mágicos, brujos, hechizantes propios de la mujer fatal, aunque también es el más desgraciado de los seres, como plañen su Nodriza y el Coro, al sentirse frustrada como amante y como madre.”<sup>51</sup>

Ha realizado la lectura de Eurípides como mujer. Considera al dramaturgo como misógino por la condición de «eterna mujer». Se podría reflexionar sobre la misoginia de Eurípides por momentos como cuando Jasón insulta al género femenino por las acciones de Medea, con el cual Soriano comienza su obra: *Así sois las mujeres: mientras está a*

---

<sup>50</sup> Soriano. *Medea* 1984: 176.

<sup>51</sup> Soriano 1994: 186; apud López 2002: 959-960.

*salvo vuestro tálamos, creéis poseerlo todo; pero si sufre menosprecio, sentís odio hacia lo mejor y más hermoso.*<sup>52</sup>

La novela muestra las contradicciones a las que se ven sometidas las tres mujeres que en ella aparecen, con problemas diversos según sus edades y luchando desde su interior con fantasmas como la norma social, el amor, la pasión, la maternidad. En frente coloca al hombre, que se ve reflejado en tres miradas de mujer:

“Semejante condición femenina tiene una expresión aún más tremenda en el caso de Medea, paradigma de la enamorada absolutista, absorbente, intolerante para la veleidad masculina, hasta el punto de matar a sus propios hijos para vengarse del hombre infiel, que la califica en este apóstrofe: ¡oh monstruo odioso, aborrecible a los dioses y a los hombres! Pero tal monstruo es también el más desgraciado de los seres, como plañen la nodriza y el coro, porque encarna el mayor drama de la feminidad: el conflicto entre ser mujer amante y ser mujer madre, que subsiste hasta nuestros días. Es un drama vergonzante que en las viejas sociedades se resolvía siempre del modo más favorable a los intereses patriarcales: con el sacrificio femenino. Si bien, las mujeres de todos los tiempos y lugares supieron vengarse de la traición masculina por otros medios más hipócritas y menos crueles que el de la impetuosa Medea...”<sup>53</sup>

Soriano también estudió los celos de Medea, comparándola con Hera. Interpreta a Jasón como *prototipo de hombre hermoso, valiente y ambicioso, que más que corresponder al amor, parece haber cedido gustosamente a la solicitud de una mujer bella y útil para sus designios.*<sup>54</sup>

Medea resulta del amor infundido por Afrodita Pandemia, amor como enfermedad psíquica y física, según el concepto de los antiguos griegos sobre la atracción sexual. Medea es movida por el amor materno, la pasión erótica, el odio, el ansia vengativa, la autocompasión ante la ingratitud del hombre al que ha sacrificado lo que poseía y sabía, incluso su belleza y su primera juventud:

“La Medea de Eurípides es una obra de tesis y como todas las suyas está llena de connotaciones antifeministas, incluso ferozmente misóginas, como es la frase de Jasón el consumarse la tragedia: convendría que los hombres pudiera engendrar por otro medio y que la raza de las mujeres no existiera. Así no sufrirían los

---

<sup>52</sup> Vid. la traducción de García Gual en Eurípides 2020: 60: *Pero las mujeres llegáis al extremo de que, mientras va bien vuestro matrimonio, creéis que lo tenéis todo, pero, en el caso de que una desgracia lo alcance, lo más provechoso y lo más bello lo consideraréis lo más hostil. Los hombres deberían engendrar hijos de alguna otra manera y no tendría que existir la raza femenina: así no habría mal alguno para los hombres.* vv. 569-575.

<sup>53</sup> Soriano 1994: 208; apud López 2002: 960.

<sup>54</sup> Soriano 1994: 228; apud López 2002: 962

hombres mal alguno... (Se dice que este dramaturgo murió a manos de mujeres indignadas).”<sup>55</sup>

¿Eurípides era misógino? Es frecuente afirmar que no porque da voces al género femenino, pero Soriano considera que el talento de Eurípides se impone sobre sus intenciones subjetivas. Los celos de Medea son fundados, aunque su atroz venganza cause espanto, y el lector o espectador moderno de esta tragedia tan antigua compadece a tan desgraciada mujer tanto o más que al verdadero causante de tan fieros males. (López 2002: 959-964).

La cuestión sobre la misoginia de Eurípides realmente no tiene una respuesta válida. Averiguar la ideología o mentalidad de un autor basándose solamente en su obra, además de en algo tan sutil como en unas supuestas intenciones detrás de los diálogos entre los personajes, es una tarea inútil si se carece de más información. En el caso de Eurípides, a parte del contexto cultural que sí conocemos, tendríamos que haber conservado escritos sobre su personalidad y su vida privada, o directamente preguntarle a él mismo sobre sus intereses, deseos y miedos, algo evidentemente imposible. Pero en el caso imaginado de que pudiéramos entrevistarle, no sólo necesitaríamos su palabra, ya que puede mentir o no estar del todo convencido con su propio criterio, por lo que se debería analizar psicológicamente al sujeto. Además, nuestros conceptos de misoginia o feminismo no son los mismos que aquéllos pensamientos equivalentes, hasta cierto punto, en la época de Eurípides, por lo que con estos juicios trasladamos nuestra concepción del mundo a un contexto cultural distinto.

### **David Cureses**

La tragedia *La frontera* de David Cureses se estrenó en Buenos Aires en el año 1960. Cureses nació en 1935 en la capital argentina y llegó a ser un hombre polifacético: fue poeta, periodista, profeso, director de teatro y dramaturgo. Bajo sus espaldas carga con unas dieciocho obras teatrales, mostrando un gran interés por el mundo antiguo y la mitología (Pociña 2007: 51-54):

“Abarco todos los géneros. Me interesa el teatro histórico por la posibilidad de darle a la anécdota una trascendencia filosófica actual. Me interesa asimismo la mitología y la influencia que ejerce en el teatro moderno y transportar los temas bíblicos a nuestro ámbito. El teatro es la recreación de la vida, por eso en mis obras

---

<sup>55</sup> Soriano 1994: 229; apud López 2002: 963

tienen cabida los sentimientos (amor-odio), la injusticia, la tortura del saber y, como leit-motiv, el gran interrogante del más allá.”<sup>56</sup>

El argumento se divide en dos actos y comienza en un rancho aislado, donde viven la Bárbara y la Vieja, las dos indias, y los hermanos Huinca y Botijo. Bárbara se encuentra entre dos mundos: vive aislada de los indios, a pesar de pertenecer a su etnia, y de los cristianos, por varios motivos; Bárbara vive con su criada, la Vieja, con la joven Huinca y el pequeño Botijo, ambos hijos de padres cristianos que ella crio tras la muerte de su madre, cautiva de los indios. Bárbara era hija del cacique de la tribu, Coliqueo, pero traiciona a su padre y a su pueblo al enamorarse del capitán de las tropas argentinas que ella salvó, Jasón Ahumada. El Coronel Ordoñez, padre de Huinca y Botijo, consigue recuperar su custodia, pero no se ve conforme y decide que Huinca, enamorada de Jasón, se casará con éste. Jasón se ve en una encrucijada, ya que deberá poner fin a su relación con Bárbara a pesar de que ya tienen dos niños pequeños. El Coronel obliga a Bárbara a abandonar el rancho y huir al sur. Jasón trata de convencer a Bárbara de que se marche, además de que él se quede con sus hijos. La india se niega rotundamente. El segundo acto tiene lugar al día siguiente de la petición del Coronel. Aparece Anambá, un conocido de Bárbara, que viene de consultar al chamán el modo de que ella pueda quedarse con sus hijos. Anambá le aconseja que mate a una persona para ello y Bárbara, que es hechicera, decide que su víctima será Huinca. Cuando Bárbara y la Vieja están a punto de irse al destierro, Botijo les pide irse con ellas, ya que le tiene gran cariño a su madre adoptiva, pero ésta intenta convencerlo de que es mejor que se quede con Jasón. Entonces aparecen dos franciscanos, Fray Javier y Fray Gaudencio, que actúan como embajadores y exigen a Bárbara que les entregue a los niños para Jasón. Bárbara pide reclama entonces que venga a recogerlos el propio Jasón. Ésta mata a sus hijos con hierbas mientras están dormidos y se marcha solitaria hacia el destierro. La Vieja vuelve al rancho y aparece Jasón que le grita: ¡¡¡India!!!, a lo que ella responde: *los caranchos*<sup>57</sup>... *los caranchos...* *los caranchos...* (Pociña 2007: 54-55)

Bárbara es, evidentemente, la Medea de *La frontera*. Es una mujer exótica, india. De hecho su propio nombre ya nos indica su condición, equivalente a la Medea clásica y a tantas otras. Además, es hechicera y traiciona a su padre y pueblo por su amor hacia Jasón, añadiendo aún más paralelismos. La Vieja actúa como la nodriza y es un constante

---

<sup>56</sup> Pociña (2007: 53) recoge la consideración de Schroeder 1998: 63

<sup>57</sup> Alude a un ave rapaz y carroñera que vive en La Pampa.

apoyo a Bárbara, a la que anima en su acto de rebeldía, salvo en el filicidio, del que no sabía esta pretensión de su ama. Jasón Ahumada, como cabe suponer, es el Jasón de esta historia. Cureses trata de justificar más a este Jasón que al Jasón eurípideo. Él sigue amando a Bárbara, pero la situación y el amor que tiene por sus hijos le obligan hasta cierto punto actuar de esa manera. Ordoñez es Creonte, aunque más humanizado que el clásico: es serio, cabal y de buenos sentimientos, pero se comporta de forma arbitraria, tiránica incluso, con Bárbara con el tema de los hijos. Huinca sería pues Creusa, antipática y racista. Consigue aquí tener un espacio propio, del que carece en las obras clásicas. Anambá por su parte es el Rey Egeo, cumpliendo el mismo papel que en Eurípides, salvo en que al final no le da la protección a Bárbara. El resto de personaje son completamente originales de Cureses. (Pociña 2007: 56-61)

El contexto histórico de la obra es la década de los 70 del siglo XIX, durante la presidencia de Avellaneda y la conquista del desierto; la expansión territorial de Argentina hacia el sur y las consecuentes guerras con los indígenas de la región. Teniendo conocimiento de ello, Cureses da total sentido al título de su obra: *La frontera*; todos los personajes sufren esa línea imaginaria, en mayor o menor medida. Botijo y Huinca tienen una discusión sobre las diferencias de las gentes cristianas e indias, estando ellos mismos entre los dos mundos. Huinca siente desprecio hacia lo indio, considerando el mundo civilizado como lo mejor, mientras que Botijo se mantiene indeciso, dada posiblemente por su corta edad.<sup>58</sup> Otra conversación entre Bárbara y Ordoñez muestra también estas diferencias. Ordoñez defiende la superioridad de la civilización cristiana frente a la indígena, mientras Bárbara es crítica con la visión paternalista y condescendiente del Coronel.<sup>59</sup> Esta «frontera» se refleja incluso en lenguaje de los personajes: los cristianos hablan en correcto castellano, mientras que aquellos que están a «ambos lados de la frontera» usan una especie de jerga. Los indios puros por su parte hablan su propia lengua, pero para que se comprenda lo que dicen en la actuación teatral, los actores se expresan en castellano. Como final para este espacio dedicado a Cureses, Schroeder nos recuerda sobre esta versión de Medea (Pociña 2007: 61-71):

“... Esta mirada perdida en la distancia sirve para marcar bien la diferencia entre esta Bárbara y la Medea de Eurípides y de Séneca. Estos dos ven sus ojos como llamas, como puñales; como podemos verlos todavía hoy a dos mil años en las pinturas de Medea en el Museo Nacional de Nápoles. La Bárbara de Cureses,

---

<sup>58</sup> Cureses 1960: 14

<sup>59</sup> Cureses 1960: 18



Medea americana, destila de sus ojos tristeza, añoranza, amor y miedo, y sólo al final explotan el rencor, el odio, la sed de venganza. La Medea de Eurípides exhibe su plan sediento de sangre desde el inicio del prólogo, la de Séneca en la mitad del drama, cuando Jasón le expresa cómo ama a sus hijos [...] La Medea de Cureses toma la terrible decisión en los últimos renglones del drama, cuando, desesperada, no encuentra ni un manotazo para salvar a sus hijos. Les proporciona veneno estando dormidos y tras la sonrisa que le ofrecen antes del sueño definitivo a pocos pasos del padre”.<sup>60</sup>

### Alfonso Sastre

En el año 1963, en el número 44 de la revista de teatro *Primera Acto*, nacía la *Medea* de Alfonso Sastre: *Medea de Eurípides. Versión para un teatro popular del siglo XX*. Sastre explica en la introducción de su *Medea*, que trataba de que fuese «una puesta al día», destinada a la representación para el gran público. El autor pretendía expandir el conocimiento y el arte sobre Eurípides y Medea a más personas y, para ello, adaptó la obra para que fuese más comprensible. Para ello añadió información que el público general español de la época no tenía por qué saber, pero de la que los espectadores griegos eran perfectamente conscientes. Además, se dio cierta libertad para añadir o eliminar ciertos detalles que no afectasen la esencia de la obra original. (Moya 2002: 967-969)

La nodriza se limitaba a decir que ojalá la nave Argo no hubiera ido a la Cólquide por la conquista del vellocino para Pelias, y que Medea no se hubiera enamorado de Jasón, ni vuelto con él a Yolcos. Sastre añade que Pelias no era un rey legítimo, sino que había usurpado el reino a su hermano, el padre de Jasón. Respecto a la muerte de Pelias a manos de sus hijas, como causa de la partida de Jasón y Medea de Yolcos, donde residían desde su regreso de la Cólquide, a la ciudad de Corinto, está en los versos 9 y 10 de Eurípides. Sastre lo expone con todo detalle sin dejar lugar a dudas de la astucia de Medea y su culpa en esta muerte: *Y no habría hecho a las hijas de Pelias descuartizar a su padre y echarlo a los vapores de aquella hirviente olla con la engañosa promesa de que habría de salir de ella resucitado y joven*.<sup>61</sup>

También se sustituye el nombre de las «Simplégades» por *cruzaste entre las peligrosas rocas de los mares*<sup>62</sup>, cuando la nodriza expresa hacia dónde no quería que la

---

<sup>60</sup> Schroeder 1998: 72; apud Pociña 2007: 71.

<sup>61</sup> Sastre 1963: 18. La cita es usada en el análisis de Moya 2002: 971

<sup>62</sup> Sastre 1963: 36. La cita es utilizada también en Moya 2002: 971-972

nave Argo hubiese ido. Sastre también reemplaza alguna mención a cierta divinidad griega por simplemente «Dios». La amistad es un sentimiento que Sastre considera ajeno a Medea; no tiene amigo alguno y por ello suprime unas palabras de Eurípides, en el final del monólogo de Medea: respaldada por la hospitalidad que Egeo le ha prometido, va a madurar su plan criminal, a saber, el de matar a Creusa, Creonte y a sus propios hijos.

El monólogo de Sastre termina en *que soy terrible para mis enemigos*, pero en Eurípides se añadía *amiga para los amigos*. También suprime la crítica de Jasón a las mujeres, causantes de todo mal y que no son merecedoras de la existencia. Además, no podía faltar el problema de su extranjerismo; el odio y desconfianza que recibe de sus inmediatos por ser inmigrante. En el monólogo tras la marcha de Creonte, Medea destaca en sus palabras la conciencia de su superioridad, la confianza en sí misma, el desprecio que siente hacia los griegos, la ignorancia en que ellos se encuentran respecto a los poderes de la asiática. Es un tácito elogio de sus facciones exóticas, tras las cuales se halla su alma, también distinta. Y por encima de todo su postura segura frente a la inseguridad de sus enemigos. Sastre presta a las mujeres que luchan por una emancipación la voz de Medea: libertad o dignidad encuentran en la obra ecos significativos. Medea se siente superior a los hombres, superior a los griegos. También Medea duda sobre cometer o no el crimen, temer no hallar la hospitalidad. En uno de los monólogos<sup>63</sup>, cambia cuatro veces de opinión sobre la decisión de matar a sus hijos; emociones y dudas, lucha y venganza, amor y muerte se alternan en la mente y corazón de Medea, que sabe que sus hijos ya no son inocentes, por haber llevado a Creusa el regalo que encerraba su muerte. Sastre añade como cierre del monólogo:

“Llegaré hasta el final por encima de todo, por encima del triste corazón de Medea..., en el que ahora, a pesar de todo, resuena un fúnebre eco de piedad. ¡Silencio! ¡La pobre Medea que protesta piadosa y débilmente será estrangulada, sin piedad, por la Gran Medea! ¡Medea estrangulada por Medea! ¡Y ya nadie puede detener esta furia en la que me ahogo, me abraso y vivo intensamente!”<sup>64</sup>

## Christa Wolf

Christa Wolf nació en 1929 en Landsberg an der Warthe, ciudad a la que se conoce en la actualidad como Gorzów Wielkopolski por la cesión territorial de Alemania a Polonia tras la Segunda Guerra Mundial. Fue una de las escritoras más importantes de la

---

<sup>63</sup> Cf. Eurípides, *Medea*, vv. 1021-1080.

<sup>64</sup> Sastre 1963: 57

RDA (República Democrática Alemana), gozando gran popularidad también en la Alemania Occidental. Su obra sigue una trayectoria feminista, tratando sobre la identidad femenina en sus numerosos textos; todas sus protagonistas son mujeres. La primera novela de Wolf fue *El cielo partido* de 1963, aunque no disfrutó de mucho éxito, comparado con el resto de sus obras. La siguiente novela fue en nacer fue *Noticias sobre Christa T.* de 1968, un texto complejo y explícito en sus intenciones de carácter más colectivista. Pero Wolf también quiso reivindicar la individualidad dentro del socialismo, en este caso la de una mujer. La muerte de la protagonista, según reflexiona la autora, fue resultado de la incapacidad de seguir con el absoluto pragmatismo del partido, el sistema le niega su propia autorrealización. Ella desea la muerte por la incapacidad ante las circunstancias. Wolf expone la dificultad de ser mujer en un ambiente intelectual y político masculino. En *Casandra* de 1983, la protagonista de nombre homónimo es hija del rey Príamo y mujer fuerte se hace sacerdotisa de Apolo para evitar convertirse en paridora. Wolf reinterpreta el mito troyano para despojarlo del componente heroico y mostrar una cara más cínica, donde acechan intereses políticos. Casandra es castigada por criticar a su comunidad y acaba sacrificándose por el terrible conflicto que sufre entre quedarse con su familia o huir con Eneas. (Dreymüller 2004)

Respecto a su *Medea*, es publicada por primera vez en 1996 con el título *Medea. Stimmen*. La escritora recoge versiones menos conocidas del mito y aportando rasgos distintos a los que el público ha estado acostumbrado. Medea se topará con oscuras historias, enfrentándose al odio, los celos y la codicia, en busca de su desarrollo personal con ayuda de otras mujeres y de su propia fuerza. El relato se compartimenta en once monólogos, coincidiendo con el número de personajes de la versión de Eurípides: cuatro de Medea, dos de Jasón, dos de Leucón y los tres restantes de Agamedea, Acamante y Glauce (Creusa). (Difabio 2015: 61)

Wolf hace un lista de «Las voces» y «Otros personajes», explicando brevemente el gentilicio, la genealogía y la función de cada uno; hace un esfuerzo por hacer el entendimiento de la lectura más amigable para el público que no está versado en los mitos clásicos. Esta versión exime de toda culpa a Medea sobre las muertes de los personajes, lo versiones anteriores a Eurípides que no hemos conservado, al menos en su totalidad. La historia da comienzo cuando Jasón repudia a Medea en Corinto. Medea había sido respetada y admirada hasta que la ciudad sufrió desastres varios y necesitaba un chivo expiatorio. Las acusaciones y el odio empezaron a posarse sobre ella, mientras la figura

de Jasón se iba reforzando cada vez más. Medea era conocedora de los oscuros secretos de la comunidad y por ello es presa de las ansias de poder, que usa la represión como su arma. Medea aguante los embates de forma heroica, no capitula, tomando la iniciativa, siempre diciendo lo que dice y lo que siente. (Difabio 2015: 61-62).

Wolf describe su físico, con intención de causarle el peso exótico de la bárbara que es frente a los griegos, y su ser interior, una intelectual madura, sincera, fuerte y digna. Medea por ello se siente sola, porque es crítica y se cuestiona el estado de las cosas. Sufre una gran presión, cada vez siente que está más sola. Medea trataba de huir de la Cólquide, de su padre sobre todo, ávido de poder y asesino de su hijo Apsirto, por el que Medea es acusada. Su madre Idía le instiga a irse del reino para que encuentre una vida mejor y más humana, pero Medea se topa con la dura realidad: el pueblo de Jasón es igual de corrupto:

“Me fui con Jasón porque no podía permanecer en aquella Cólquide perdida, corrompida. Fue una huida. Ahora he visto en el rostro del rey Creonte de Corinto la misma expresión de petulancia y temor que tenía en los últimos momentos nuestro padre Eetes. Nuestro padre no pudo mirarme a los ojos durante los ritos fúnebres por ti, su hijo sacrificado. Y este rey de aquí no siente remordimientos al fundar su poder sobre un sacrilegio, mira a todos a la cara con insolencia.”<sup>65</sup>

Wolf también remarca las grandes aptitudes como hechicera y maestra. Agamedea, personaje original de Wolf, es su discípula y le tiene gran admiración. Sus hechizos los enfoca más en labores de salud y alivio. Respecto a su relación con Creusa, no la considera en ningún momento una rival. Se forma así una relación entre mujeres que son víctimas del poder masculino. Sobre los hijos, Medea no les presta demasiada atención ya que son algo secundario en su vida, pero en el momento final, cuando los corintios enfurecidos intentan matarlos, Medea los refugia en el templo de Hera, aunque sin éxito. (Difabio, págs. 62-64)

“La *Medea* wolfiana, así, resulta provocadora porque no acepta esconder su alteridad y porque, además, está orgullosa de ella. No impresiona por su pasión descontrolada, que la conduce a acciones extremas, sino por la lucidez con que describe la sociedad helénica de Corinto, considerada como la cuna de la cultura occidental. Su tarea es provocar, animar y casi forzar una reflexión sobre las causas de la exclusión y demonización del «otro», vistas como las bases que legitiman la violencia.”<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Wolf 1998: 97.

<sup>66</sup> Difabio (2015: 66) utiliza la reflexión de Fedele 2006: 27.

He tratado en este capítulo de dar un «breve» repaso a algunas de las obras que han tratado el tema de Medea desde varias perspectivas. A pesar de que lo comentado aquí sobre cada obra ha sido un pequeño resumen sin llegar a un análisis realmente profundo, creo suficiente lo expuesto para entender la relevancia de Medea y los cambios que ésta ha sufrido dependiendo la mano con la que era escrita. Ya sea un hombre o una mujer el autor, un dramaturgo ateniense del siglo IV a. C. o uno español del siglo XVII, una obra teatral o una novela, cada uno de ellos enriquece a la vez que complejiza al personaje, a su historia y a su tema. Hay aspectos que, sin duda, han llamado más la atención en esta recopilación. Los relatos sobre Medea han ilustrado varios conflictos que se mantienen a lo largo del tiempo, siendo los dos más importantes y generales la Medea-mujer y la Medea-extranjera. En tercer y último capítulo expongo estos problemas de manera más detallada.

### CAPÍTULO III: MEDEA COMO EXPRESIÓN TEMÁTICA

A través de las fuentes consultadas, Medea es madre, esposa, amante, amiga, enemiga, bárbara, griega, víctima, asesina, destructora, hechicera, mortal e inmoral, y todas esas facetas escapan a fórmulas sencillas que aspiren a describirlas satisfactoriamente. Medea siempre eludirá a sus intérpretes y, por su ambivalencia esencial, impide toda reducción, tornando imposible una interpretación definitiva. Como he expuesto en el capítulo segundo de este trabajo, hay muchas Medeas que pueden estar en conflicto o complementarse: las dos Medeas, una princesa cólquida, víctima de un amor que no puede controlar, frente a la corintia, capaz de imperar sobre la naturaleza y alterarla; la Medea joven de la épica frente a la Medea madura de la tragedia. También podemos considerar hasta tres Medeas: la divina y demoniaca, la bárbara y la mujer traicionada que no domina sus pasiones. Sin embargo, no todas las Medeas son magas, o bárbaras, o enamoradas, o que el núcleo del filicidio no es un tema principal o ni siquiera aparece. La heroína debe enfrentarse con férreos dilemas y tomar decisiones que resultarán fatales para el curso de su vida y trágicas también para quienes la rodean. En el caso, por ejemplo, de la literatura medieval heredera de Ovidio, el alma está compuesta por entendimiento, voluntad y memoria, que junto a la doctrina agustiniana de la tentación que culmina con el pecado, se entendería la toma de decisiones de Medea que van en contra de sus propios intereses y deberes como hija, hermana, madre y esposa. (Biglieri 2005: 44-46)

Dentro de este abanico de facetas que cubren a Medea, hay dos de ellas esenciales que engloban a las demás: Medea como ente femenino y como ente extranjero. Pero antes de describir a dichas entidades cabría preguntarse qué es ser femenino y qué es algo extranjero. Lo segundo es relativamente fácil de definir, al menos en un primer vistazo: alguien ajeno a una comunidad. Pero al tratar de averiguar qué es lo femenino, la tarea se complica. La feminidad depende del contexto cultural en el que nos hallamos, pero aún dentro de una cultura concreta, por muy homogénea que pueda llegar a ser, las perspectivas grupal e individual pueden llegar a diversificarse. Sin embargo, podemos tomar algunos conceptos generales que han estado relacionados con la feminidad, al menos en el «Occidente»: la pasión, la naturaleza, la debilidad, la maternidad, la sumisión, la rebeldía, entre otros. Esta lista podría alargarse *ad infinitum* si vamos añadiendo matices y puntos de vista.

### **Medea como ente femenino:**

Medea se va debatiendo entre la razón y la pasión: por un lado, muestra los sentimientos de amor y miedo ante los peligros que el argonauta afrontará en las pruebas a las que lo somete su padre, que ella tiene por crueles y que no persiguen otro fin que el mismo con el que Pelias había enviado a Jasón a la Cólquida, es decir, una muerte segura e inevitable; por otro lado, Medea afronta la idea de que debe desistir de ese amor que la tiene «vencida». Corazón frente a mente: ésta le aconseja lo mejor, aquél la impulsa a seguir lo peor. Cuando intenta salvar a Jasón, razón y pasión conviven. Afectivamente, la impulsan a socorrerlo la juventud, el linaje y la nobleza de Jasón, que la mueven a amarlo, y la hermosura, que la ha vencido. Racionalmente, Medea concluye que, aun sin amarlo, se puede ver que Jasón no ha cometido falta alguna por la que merezca morir, y no menos claramente considera la suerte que a él le espera y la opinión que ella tendría de sí misma y de su crueldad y dureza en caso de no ayudarlo para evitar una muerte cierta en las pruebas. (Biglieri 2005: 57-58)

Según Aristóteles (*EN* 7.2, 1145b: “nadie obra contra lo mejor suponiéndolo tal, sino por ignorancia”), Sócrates sostenía que nadie puede actuar en contra de sí mismo cuando está en posesión del conocimiento y sabe que lo que hace está mal: sólo se puede obrar así por ignorancia. Pero, en su *Ética a Nicómaco*, Aristóteles contradice a su predecesor con la afirmación de que a su teoría la refutan los hechos mismos. Medea no obra por ignorancia. No es por desconocimiento de la verdad por lo que va a ayudar a Jasón, sino más bien por un sentimiento amoroso que cabría considerar aquí como una de las muchas formas que puede adoptar el deseo, que no llega a nublar por completo la mente de la heroína. Joven y sin experiencia, Medea sigue el comportamiento de un ácrata, que, por no saber beneficiarse de su conocimiento, se embarca en un curso de acción contrario a lo aconsejado por la aprehensión racional de sus circunstancias y por los valores y las normas éticas de su sociedad. No es que Medea sea incapaz al principio de comprender racionalmente su situación, sino que el amor acabará por impedirle relacionar correctamente las premisas mayor y menor del silogismo práctico; en efecto, la influencia de la pasión la llevará a dejar de lado la verdad universal de la primera, aunque al mismo tiempo concluya correctamente que ayudar a Jasón violaría la ley ético-moral de «no hay que traicionar a la patria, a la familia y a los dioses». Según la filosofía medieval, los poderes del alma son pues el vegetativo, el sensitivo y el discretivo (no aparece en la RAE). El último es propio de los humanos, los ángeles y Dios. Consiste en

diferenciar entre el bien y el mal. Medea sigue siendo suficientemente racional como para darse cuenta de lo que está rechazando y de que está obrando a partir de creencias equivocadas. (Biglieri 2005: 70-83)

La masculinización de Medea sería liminal; asume funciones que no le corresponderían dentro de la sociedad y a violar los límites que separaban el *oikos* de la *polis*, a ella de Jasón. Según Pomeroy, el comportamiento femenino en la tragedia se caracterizaba por la obediencia y la sumisión a la voluntad de los hombres. Según Just, las mujeres son débiles, temerosas, vengativas, locuaces, irracionales e imperantes. Según Barlow, son maleables, necias, emocionales, se desprecian a sí mismas y tienen una tendencia a pedir favores o a suplicar perdón.<sup>67</sup> El perfil de Medea correspondería a dicha concepción de la mujer que le atribuye una naturaleza apasionada frente a un Jasón racional, éste en control y posesión de sí mismo, aquella dominada y avasallada por el *eros*. Negarle a Jasón la ayuda necesaria para recobrar el vellocino de oro, permanecer en su tierra natal, al amparo de su familia y de sus dioses, evitarse los peligros del mar, todo ello lo acabará rechazando en favor del auxilio prestado a un extranjero, de un matrimonio en tierra extraña y de la felicidad que confía encontrar en una sociedad que considera superior a la suya. Al final, terminará triunfando la pasión sobre el pensamiento racional, confirmando así una concepción ateniense y medieval muy difundida de la *psyche* femenina. ¿Hasta qué punto Medea sería un hombre? Hay varias hipótesis. Medea no tiene otro mundo que el de Jasón y que se diferencia de la mujer común por su capacidad de afectar lo que sucede fuera de la casa, aunque lo haga de forma típicamente femenina; solo cuando en defensa de su honor, se vengue de su marido, se transformará en hombre, adoptará un lenguaje masculino y les hablará a los hombres de igual a igual. Y cuando Medea se enfrente a Jasón y los reyes Creonte y Egeo, se conducirá como si estuviera en el reino masculino de la política y no en el femenino de la vida doméstica. Otros insisten más bien en la idea de que el heroísmo y la adhesión al código moral basado en el honor y la venganza siguen comprendidos dentro de los límites de las preocupaciones ineludiblemente femeninas. Medea no puede escapar a su naturaleza y queda atrapada en esa condición de mujer que tanto desprecia y de la que quiere liberarse. Podría decirse que Medea es fría, calculadora y racional y se apropia del código heroico masculino que prescribe la venganza como medio de salvaguardar su honor, transgrediendo los límites

---

<sup>67</sup> Biglieri (2005: 92) recoge los tres puntos de vista de Pomeroy 1995: 97-10, Just 1991: 153-154 y Barlow 1989: 158-171, respectivamente.



que separan a hombres y a mujeres. La masculinización no implica una metamorfosis completa; Medea no se transforma en un hombre, sino que adopta determinados valores ajenos a su condición de mujer, pero sin poder liberarse de ésta, su condición liminal. (Biglieri 2005: 91-100)

También estaría más cerca de la naturaleza que los hombres ¿Es la mujer al hombre lo que la naturaleza es a la cultura? A la mujer se identifica con el algo que las culturas devalúan, a saber, la naturaleza, y, por otro, que la cultura puede en la mayoría de las circunstancias trascender las condiciones naturales. Y, si bien la mujer no se iguala a la naturaleza, se la considera como más cercana a ésta que el hombre, representando así un orden más bajo del ser. Poder destructivo de la naturaleza frente al cultural, el poder femenino frente al masculino. Se observa en general, que en la poesía griega hay una relación entre las mujeres y las metáforas del mundo animal y el mundo de la agricultura. A Medea a veces se la compara con un toro, una leona o el monstruo Escila. Montañas y selvas, ríos y fuentes, se encuentran fuera de los límites de la civilización encarnada por la *polis* y por ello, cuando la mujer traspasa sus linderos, manifiesta otra vez esa liminalidad. (Biglieri 2005: 109-113)

Sobre el conflicto entre razón y pasión, se puede abarcar desde ámbitos de los más variados: la antropología, la historia, la filosofía, la biología o la política. Como hemos visto, la razón es asociada principalmente al varón, mientras que la pasión a la mujer. Los motivos son diversos y complejos, dependiendo de la cultura con la que nos topemos. El sistema sociopolítico griego se basaba en el patriarcado y la razón como guía para las acciones. La mujer quedaba sometida al varón, por ser pasional y ser incapaz de usar la razón adecuadamente por naturaleza; la razón y lo masculino eran lo benéfico, y la pasión y la mujer lo maligno. Pero, ¿Por qué la razón y la pasión se han atribuido al género? La respuesta podría ser que es una consecuencia absolutamente cultural, ya sea de forma inconsciente o de manera maliciosa en las sociedades donde hay una primacía de género, masculina o femenina, aunque la historia ha demostrado que la mayoría de las civilizaciones se han sostenido en un sistema patriarcal, más o menos opresivo.

Sin embargo, si usamos la biología como instrumento para resolver este problema, nos encontramos con un estudio realizado en el año 2017 en el que se vislumbraban las diferencias entre los cerebros de hombres y mujeres.<sup>68</sup> Se encontró que los cerebros de

---

<sup>68</sup> CDeCiencia 14/8/2017

las mujeres son más activas en muchas más áreas que en los cerebros de los hombres. Pero dicho incremento de actividad era especialmente llamativo en dos regiones específicas: en la corteza prefrontal, involucrada en la toma de decisiones, en la resolución de problemas y en la planificación de comportamientos cognitivamente complejos, y en la zona límbica, responsable del estado de ánimo y la ansiedad. En cambio, en los cerebros masculinos destacaban sobre las mujeres en las partes que controlaban la visión y la coordinación muscular. Esta división cerebral podría ser la causa de que las mujeres sean consideradas más pasionales, ya que tienden a tener más actividad cerebral en las zonas que controlan los sentimientos. Sin embargo, resulta curioso que las mujeres tengan más actividad en aquello que consideraríamos «racional», como la toma de decisiones y la planificación. Pero que haya más o menos actividad cerebral no significa necesariamente que los individuos sean más o menos inteligentes, o que sean más o menos lógicos, o más o menos conscientes de sus acciones y pensamientos; la correlación puede no ser cierta, al menos parcialmente. Además, ¿Hasta qué punto la cultura influye en nuestro cerebro? ¿Esa diferencia cerebral es algo que se encuentra inevitablemente en nuestros genes o la sociedad en la que nos criamos influye y distorsiona esa actividad cerebral?

Si volvemos al ámbito cultural y en la misma línea que la diferenciación de género respecto a la razón y pasión, encontramos una perspectiva actual que juega con las mismas fichas que la visión patriarcal: el ecofeminismo. En términos generales, esta corriente del feminismo sexista, que atribuye la razón y la cultura al hombre, y a la mujer la pasión y la naturaleza; el hombre al explotar la naturaleza con la cultura, explota a su vez a la mujer, relacionada con el mundo natural. Sin embargo, los que apoyan esta división social suelen tender al menosprecio de lo masculino, acusándolo de los problemas pasados y presentes, y considerando lo femenino como la solución. Pero lo que consideramos masculino y femenino depende de la cultura. Por lo tanto, cuando se relacionan ciertas características a lo masculino o lo femenino, como si fuesen universales lo que se hace en realidad es extrapolar unos valores culturales concretos a lo natural, lo verdadero. Ciertos sectores del feminismo han considerado que la misma división jerárquica es producto de lo masculino y, por consiguiente, lo que ha permitido el patriarcado.

El feminismo es un movimiento ideológico muy heterogéneo, donde se entremezclan otras ideologías que pueden resultar muy dispares entre sí. Con «feminismo sexista» me refiero a aquel feminismo que aboga por la igualdad entre los individuos, pero basándose en la distinción de género. Por ejemplo, si consideramos la razón como

algo masculino y, además, algo benigno, la sociedad que se base en este modelo tratará de fagocitar lo femenino, lo pasional, destruyéndolo y haciendo que lo masculino sea lo único y dominante, logrando que todos los individuos sean iguales con los valores masculinos como base, que han llegado a convertirse en universales, escapando de la categoría de género; es el «feminismo machista». En el caso contrario, si lo femenino es lo benigno y se pretende fagocitar a lo masculino, lo maligno, se llegaría al mismo resultado de la igualdad, pero con valores distintos; es el «feminismo hembrista». Pero, si nos alejamos de ese feminismo sexista y consideramos que la razón y la pasión no pertenecen a ningún género, pero se cree que la razón o la pasión son superiores, entonces nos topáramos con un «feminismo no sexista racionalista» o un «feminismo no sexista pasionalista», respectivamente.

El manejo de absolutos en las percepciones culturales nubla la complejidad que éstas acarrearán. En el vídeo-reseña *El núcleo de la hombría* de Ultra Argentina en el que se comenta la obra antropológica de David Gilmore.<sup>69</sup> Este es un análisis intercultural de cómo se vive y se entiende la masculinidad en el que se concluye que ha habido unos pilares muy básicos para la concepción de lo masculino, a pesar de las enormes diferencias culturales alrededor del globo. Este código de hombría se sustenta en tres conceptos: «proteger», «procrear» y «proveer». Sin embargo, hoy en día estos pilares se derrumban con facilidad, a pesar de ser útiles para comprender en cierta medida las sociedades históricas. El varón ya no tiene la labor de proteger o proveer a su familia o a la comunidad. La fuerza ya no es exclusiva del varón, ni el sustento económico, ya que las mujeres han logrado no depender de un hombre para su subsistencia. Respecto a la procreación, entendida como el engendrar una estirpe, ya no tiene demasiado sentido, ya que la actividad sexual es principalmente hedonista en la sociedad actual. Los cambios radicales que ha dado el liberalismo y su consecuente individualismo han permitido, con el tiempo, tanto a hombres y mujeres permitirles no seguir un rol atribuido al género. Es una verdadera pena no tener un trabajo antropológico similar sobre la figura femenina, ya que ayudaría a enriquecer enormemente el conocimiento sobre el género.

Sobre la amistad femenina, las que más han indagado en este tema, como he indicado en el capítulo anterior, han sido autoras femeninas, como Wolf y Soriano. La camaradería ha sido vista como algo masculino; la amistad entre varones se ha

---

<sup>69</sup> Gilmore (1994). *Hacerse hombre: concepciones culturales de la masculinidad*. Paidós Ibérica. en Ultra Argentina 22/8/2020.

representado como un sentimiento más «puro». Las mujeres, además de quedar en segundo plano, se las ha expuesto como personas más aisladas, dependientes del hombre perteneciente a ese grupo de camaradas. Esta visión ha sido fomentada principalmente por la asociación de la mujer al hogar, en el cual no mantenía relación más que con el esposo o los hijos, mientras que el hombre vivía fuera, moviéndose en círculos intelectuales, de trabajo y de poder, en general. Se usa el término «sororidad», sobre todo en ambientes feministas, como aquella solidaridad entre mujeres ante situaciones consideradas discriminatorias para el género femenino. Sin embargo, su utilización se ha generalizado hasta tal punto que el límite de su significado se ha difuminado. Según desde qué punto de vista, individual o colectivo, la sororidad alcanza unas líneas u otras: puede ser el apoyo incondicional a cualquier mujer en cualquier situación o la fraternidad entre mujeres en casos muy determinados e individualizados. En ambos extremos, se pierden, por un lado, la individualidad y la consecuente responsabilidad que acarrea, y por otro, la influencia del sistema cultural imperante en los individuos, respectivamente. Wolf quería reflejar esa camaradería femenina en su versión de la heroína, con esa amistad entre Medea, su discípula Agamedea y Creusa, que en otro caso, lo normal sería que Medea y Creusa vivieran un conflicto pasional por el amor de Jasón. Pero no solo se revisa la amistad femenina, sino aquélla entre un hombre y una mujer. Soriano tuvo gran interés en este tipo de relación:

“La misma literatura, desde la *Ilíada* de Homero hasta el *Beckett* de Anouilh, ha dedicado numerosos cantos hermosos a la amistad entre hombres; pero jamás -que yo sepa- ha descrito una grande y pura amistad entre hombre y mujer. [...] Y eso significa que las mujeres hemos conquistado muchos derechos, pero todavía no hemos conquistado el derecho a la amistad.”<sup>70</sup>

Esta situación no sería por una absoluta consideración de la mujer como un mero objeto sexual, ya que también las mujeres pueden usar a los hombres para solamente satisfacer su apetito sexual o para tener una mejor posición social actuando en este último caso como una «mujer florero» (aunque también existen «hombres florero», pero es menos común dado que hay más varones en una posición de poder que mujeres a día de hoy). Sería más bien, haciendo uso de un lenguaje más moderno, por causa de la heteronormatividad. Esto es, la hegemonía de un modelo de relaciones sociales que se guían en torno a la heterosexualidad, dejando a un lado a otro tipo de relaciones como minorías o rarezas. La heteronormatividad, por tanto, dificultaría la relación entre

---

<sup>70</sup> Soriano 1994: 221; apud López 2002: 956.

hombres y mujeres debido a la exigencia social de mantener una relación sexual con aquel individuo del género o sexo opuesto. Es muy común encontrar en cualquier tipo de arte, sobre todo aquél considerado como *mainstream*, una especie de tensión sexual y romántica en torno a personajes de sexo o género opuesto, e incluso en relaciones no heterosexuales, por muy artificial que se perciba. La mera amistad no tiene cabida en estos casos.

Medea es un personaje solitario en la mayoría de los casos, pese a que pueda mantener cierta relación amistosa con algún hombre o mujer. Las versiones de Wolf y Soriano rompen con ese estereotipo, siendo la autora alemana la que da una imagen más benigna de Medea y de la figura femenina en general, en contraposición a la figura masculina que sale más magullada.

Según Ayme Roman, desde la infancia las mujeres basan su valía como individuos de la sociedad en la estética, en el atractivo sexual. El autoestima femenino depende de cumplir el rol social de ser objeto de contemplación para la mirada masculina. Las mujeres entran pues en una alteridad del yo, de ser desconocidas para ellas mismas, ya que su misión en la sociedad es verse bien ante los ojos ajenos. La mujer, por tanto, sentiría inferioridad por la constante presión a la que se ve sometida y por la intromisión en su consciencia de que lo más importante que ha de ofrecer es su belleza.<sup>71</sup> Esta exigencia sobre las mujeres podría ser un causante de la dificultad para ellas de entablar una amistad con un varón, ya que éste inconscientemente va a reconocerla como un objetivo sexual y no como una amiga. Incluso la competitividad por obtener la aprobación de lo ajeno podría causar también la enemistad entre mujeres, dificultando aún más la formación de amistades femeninas.

Adriana Cavarero habla sobre el «matricidio simbólico originario», es decir, la representación de la victoria subjetiva masculina a costa de la derrota de lo femenino. El patriarcado entonces se sustentaría en este concepto, la perpetuación de lo masculino sometiendo, denigrando y destruyendo a lo femenino, considerado inferior.<sup>72</sup>

Vinale, a raíz de la novela de Wolf, considera a Medea como una mujer obsesionada por comprender. Cuenta la verdad sobre sí misma y su condena es creída como infanticida: “Qué dicen. Que yo, Medea, he matado a mis hijos. Que yo, Medea,

---

<sup>71</sup> Ayme Roman (13/9/2017).

<sup>72</sup> Cavarero 1999: 6; apud Vinale 2018: 93-94

quise vengarme del infiel Jasón. Quién lo creará, me pregunto. Arianna dice: todos”<sup>73</sup> Según Girard, este caso comprendería la «crisis sacrificial», la búsqueda de un chivo expiatorio para devolver la cohesión a la sociedad.<sup>74</sup>

### **Medea como ente extranjero:**

Respecto al extranjerismo, ha sido una base importante de la mayoría de las versiones de Medea, ya sea de una princesa colquidense en el mundo heleno o una indígena en un ambiente cristiano y occidental.<sup>75</sup> Todas ellas muestran el sufrimiento que alguien ajeno a una comunidad puede experimentar. Como en las versiones clásicas o aquéllas que se inspiran en el escenario antiguo, Medea es respetada de puertas para fuera, aunque cuando es necesario un chivo expiatorio se recurre a su rol de extraña. Su estatus es muy frágil y en cualquier momento puede venirse abajo por la falta de apoyos en la nueva comunidad en la que se encuentra. Pero no se conforma con ser una extraña en un mundo ajeno, por mucho que trate adaptarse, sino que además ha abandonado su mundo original, traicionándolo, por lo que ni siquiera es una colquidense en Grecia, sino que es una bárbara sin raíces, ajena a ambos escenarios. La Paloma de Daudet o la Bárbara de Cureses exponen este limbo cultural que sufre la heroína: la mujer burguesa que no quiere serlo (culturalmente hablando) y aspira a ser hombre, pero no se la acepta en el mundo masculino a pesar de su valía personal, y la mujer india que se ve atrapada entre un conflicto entre la Argentina decimonónica y el panorama tribal.

El arqueólogo Mikel Herrán, más conocido como *PutoMikel* en YouTube, comenta el caso de la actriz Anna May Wong (1905-1961), quien sufrió por su condición de migrante de segunda generación<sup>76</sup> y que se reflejó en un documental biográfico.<sup>77</sup> Ella era de origen familiar chino, pero se había criado en Estados Unidos; los medios de comunicación de la época ponían énfasis en su belleza exótica e, incluso, fue nominada al Oscar como «mejor actriz extranjera», siendo ella estadounidense. Wong fue a China, pero se sentía igualmente extranjera, por su forma de vestir y actuar.<sup>78</sup> Este caso

---

<sup>73</sup> Wolf 1998: 220.

<sup>74</sup> Vinale (2018: 107) reflexiona sobre la tesis de Girard 1986

<sup>75</sup> ref. Cureses 1960.

<sup>76</sup> Aquella persona perteneciente a una familia migrante, pero que se ha criado en el país al que sus padres migraron.

<sup>77</sup> Hong (2010), *Anna May Wong: In Her Own Words*. Easwind Productions. Mención en PutoMikel (2/4/2020)

<sup>78</sup> PutoMikel (2/4/2020).

contemporáneo muestra la alteridad que puede sufrir aquella persona que vive entre dos culturas diferentes y no se ve capaz de adaptarse completamente a ninguna por su «mestizaje cultural». El caso de Medea en la literatura clásica, y fiel a esta corriente, es parecido al de Wong: no se siente parte del mundo griego, es tratada como una extraña, pero tampoco de su patria, ya que la abandonó y traicionó. Su soledad se debe a dicha alteridad, incapaz de entablar amistad. Pero en otras adaptaciones, como la de Wolf, encontramos que también Medea sufre por vivir entre dos mundos, pero desde el enfoque de que ni su patria ni Grecia son lugares adecuados para vivir, sumidos en la corrupción y las luchas de poder.

La extranjería en el mundo griego tenía una relación con el dios Baco, que no pertenecía al panteón olímpico, sino que procedía del exótico oriente. Desde allí, traía consigo a un coro de mujeres, las ménades, y practicaba orgías y juegos de cacería, provocando el éxtasis por donde pasaba, sobre todo a las mujeres. En la novela de Wolf, Jasón recuerda: “los colquidenses tenían serpientes en sus hogares como dioses domésticos y las alimentaban con leche y con miel...”<sup>79</sup> Los corintios tampoco comprendían cómo los colquidenses no enterraban a sus muertos, sino que dejaban los cadáveres colgados de los árboles hasta que las aves carroñeras se comían la carne, dejando solamente el esqueleto, el cual se colocaba finalmente en una cueva.<sup>80</sup> Los griegos se sorprendían de las diferencias culturales con los habitantes de la Cólquida. (Delbueno 2010: 2-3)

La perspectiva de Medea también se expone en Wolf, al afirmar que “sigo siendo salvaje, eso dicen los corintios, para ellos es salvaje la que no da su brazo a torcer. Las mujeres de los corintios me parecen animales domésticos cuidadosamente amansados, me miran como a un fenómeno extraño...”<sup>81</sup> Medea critica la sociedad griega con una mirada feminista y más personal que el primer contacto de los griegos con la Cólquide. No es tanto un enfrentamiento entre dos bloques culturales, sino de un individuo contra un entorno al que no siente pertenecer.

Pero Jasón en Eurípides también expone su visión personal, sobre la decisión de casarse con Creusa:

---

<sup>79</sup> Wolf 1998: 53

<sup>80</sup> Wolf 1998: 59

<sup>81</sup> Wolf 1998: 19

“No he aceptado la boda por los motivos que te atormentan ni por odio a tu lecho, herido por el deseo de un nuevo matrimonio, ni por ánimo de entablar competición en la procreación de hijos. Me basta con lo que tengo y no tengo nada que reprocharte, sino que, y esto es lo principal, lo hice con la intención de llevar una vida feliz y sin carecer de nada, sabiendo que al pobre todos le huyen, incluso sus amigos, y, además para poder dar a mis hijos una educación digna de mi casa y, al procurar hermanos a los hijos nacidos de ti, colocarlos en situación de igualdad y conseguir mi felicidad con la unión de mi linaje, pues, ¿qué necesidad tienes tú de hijo?” (vv. 555-565)

No podemos saber a ciencia cierta si realmente Jasón pensó en sus hijos con Medea en la decisión de casarse con Creusa o hasta qué punto la naturaleza extranjera de su exesposa intervino en dicha decisión, pero lo que está claro es el tono condescendiente de Jasón hacia Medea, como haciéndola un favor y despreciándola al no tener en consideración sus sentimientos, reduciendo su enfado a la mera envidia. La Medea de Wolf y el Jasón de Eurípides se diferencian en que la primera actúa desde una posición pasiva, de la que no tiene control y trata de defenderse. En Jasón, en cambio, se encuentra en una posición de ventaja sobre ella, ya que tiene el apoyo del rey de Corinto y se encuentra en su patria cultural.

También es interesante mencionar la relación de Medea con las divinidades. Medea se remite a la voluntad de las deidades, a ellas les agradece el triunfo del argonauta y en ellas confía como testigos y protectoras de sus actos. Pero también Medea cruza la frontera que separa lo humano de lo divino gracias al extraordinario dominio de las fuerzas sobrenaturales que posee. Sus acciones transgreden también aquellos límites que la diferencian de los dioses: sus saberes astrológicos y nigrománticos, las artes mágicas, encantamientos y hechizos con cuya ayuda Jasón recobra el vellocino de oro y con los cuales Medea puede rejuvenecer a su suegro Esón, provocar la muerte de Pelias a manos de sus hijas y causar muertes no menos terribles en las personas del rey de Corinto y su hija. Todo ello es más propio de dioses que de humanos. (Biglieri 2005: 107-108)

### **La rebeldía de Medea:**

Las trasgresiones de los límites que la separan de los hombres como mujer, de los dioses y del mundo natural como ser humano y de los griegos como bárbara harán posible su labor destructora. A la inversa, son sus impulsos destructores de la casa, la ciudad y el mundo natural. En torno a ella se han planteado varios problemas relacionados con los fundamentos mismos de la civilización griega y, más específicamente, ateniense. El



binarismo debe ser criticado ya que puede conducir a simplificaciones abusivas, siempre más peligrosas que de costumbre en el caso de Medea, dadas la riqueza y complejidad de su personalidad y el número de versiones y variantes del mito. La posición de Medea en la sociedad griega es liminal, marginal e inferior. Lo liminal corresponde a lo que se sitúa en el interior de una estructura, lo marginal en los bordes y lo inferior debajo. Son relativos estos términos, ya que dependen del punto de partida. Medea se manifiesta a través de actos de transgresión que conducen al aniquilamiento del orden privado y familiar de la casa, del público y social del estado y del físico y natural del cosmos, todo ello simultáneamente desde adentro, desde fuera y desde abajo. (Biglieri 2005: 85-91)

La marginalidad es propiedad de los seres que se encuentran en los bordes de una estructura dada. En el caso de Medea, se podría hacer una distinción entre dos modalidades de lo marginal, según que lo situado fuera de la sociedad griega esté separado de ésta por fronteras geográfico-culturales u ontológicas. Los bárbaros y los pueblos no helénicos pertenecen a esta categoría. (Biglieri 2005: 100)

En el teatro griego aparece esta división con mucha frecuencia. De las treinta y dos obras conservadas, sólo en cuatro de ellas la acción tiene lugar, parcial o completamente, en suelo ateniense y en todas ellas dichas oposiciones juegan un papel muy significativo. Por un lado, se sostiene que su conducta se explicaría por sus orígenes bárbaros; por otro, se afirma que Medea se conduce como una mujer típicamente griega o, incluso, como un hombre griego, con el asesinato de sus hijos, por ejemplo. (Biglieri 2005: 101)

Medea es marginal por haber nacido en territorios y sociedades geográfica y culturalmente «bárbaros» con relación a la civilización griega. La extraordinaria complejidad de su carácter desafía todo intento de determinar su verdadera identidad y de explicar todos sus comportamientos a través de la barbarie. Por un lado, la marginalidad podría ser completa por estar entre dos mundos, el griego y la Cólquide. Propio de los pueblos bárbaros sería la transgresión de los límites y de las fronteras que los griegos establecían entre adentro y afuera, privado y público, humanos y animales, etc. Sus acciones sí que podrían explicarse por sus orígenes culturales, como el hecho de ser una hechicera. Medea, bárbara, oriental, emocional y mágica, amenaza la estabilidad del mundo gobernado por fuerzas entendidas como griegas, masculinas, lógicas y racionales. La virilidad de Medea es inseparable de su barbarie, aunque también esa barbarie podría

relacionarse con su feminidad, ya que ella, al haber dado vida a sus hijos, también puede quitársela. (Biglieri 2005: 102-106)

En Medea confluye mujer, deidad y mundo, si bien, se hallaría más cercana a la naturaleza por lo que concierne el nacimiento y crianza de los niños. El cuidado de la familia tiene lugar, además, en el interior del *oikos*, dominio doméstico y privado, y, por definición, subordinado al público de la *polis*, es decir, de la religión, el ritual, la política, en suma, de la cultura. La vida de Medea gira en torno del ámbito doméstico y en una relación de dependencia respecto al padre, primero, y al marido, después. Medea, abandonada por Jasón, ha perdido a su esposo y en consecuencia todo y lo único para ella, pero se ha quedado también sin reino y sin casa. (Biglieri 2005: 110-144)

En el artículo de María Silvina Delbueno, donde analiza el mito de Medea en la obra *Patrón* de Abelardo Castillo, se dan algunas definiciones sobre la «violencia» y el «territorio» y cómo éstos se interrelacionan:

“Violencia es un término vinculado al vis latino, que suele verterse por fuerza, vigor, potencia, empleo de la fuerza física, cantidad, abundancia de una cosa. Es una fuerza natural, fuerza bruta o fuerza vital que el propio cuerpo despliega. La violencia es fuerza en acción, la fuerza cuando se ejerce, y, por contraposición, no hay violencia si la fuerza no se manifiesta en una acción. Violencia significa carácter feroz, salvaje, bravío. En griego el término correspondiente es *ís* = músculo, fuerza, vigor y se remite a *βία*, fuerza vital, la fuerza del cuerpo.”<sup>82</sup>

En castellano aparece la «violencia» en el siglo XIII, vinculada a la imposición física del varón. Aunque ya se ha ido considerando también que la violencia es simbólica, cuando se trata de imponer un orden concreto y haciéndolo pasar por «la realidad». (Delbueno 2020: 2-3)

La historia de Medea gira en torno a la violencia. Ella sufre por su condición múltiple de mujer, maga y extranjera. Es vilipendiada desde diversos frentes: Jasón la abandona y menosprecia como mujer que no atiende a razones, Creonte la expulsa de su reino por ser poco confiable por su dominio de la hechicería y el pueblo corintio, cuando antes la respetaba, ahora la odia por no pertenecer al grupo cultural griego. Pero Medea no se mantiene sumisa, sino que esa violencia, tanto personal como sistemática, la reacciona con más violencia. Los asesinatos de Creonte y Creusa podrían no solo responder a un mero conflicto familiar, sino a una declaración de intenciones sobre el sistema. Creonte representaría el poder del conjunto de la sociedad griega: patriarcado y

---

<sup>82</sup> Pérez Herranz 2013: 39; apud Delbueno 2020: 2

racionalismo. Su hija Creusa se consideraría entonces como el modelo de mujer griega, dócil y sometida a la figura del varón. El filicidio también podría incluirse aquí, ya que sería un rechazo a la maternidad, al menos, dentro del modelo social griego, y no solo para hacer daño a Jasón. Sin embargo, desde este punto de vista, Medea no debería ser considerada una «revolucionaria», alguien que quiere cambiar el *statu quo*, sino que huye dejando en llamas aquel modelo social que odiaba, sin cambiarlo. Por lo que, a pesar de atacar directamente a la representación del mundo griego, primaría quizás la ambición personal antes que una ambición colectiva.

## CONCLUSIONES: ¿POR QUÉ MEDEA?

¿Por qué Medea? ¿Qué tiene de especial como para pervivir tanto tiempo y recibir gran atención por parte de analistas literarios? Medea es un personaje polivalente: sirve como proyector de polémicas sociales e inseguridades de sus numerosos autores. Esta utilidad realmente puede extrapolarse a cualquier personaje artístico, pero Medea es capaz de abarcar diversos temas que se dirigen directamente al receptor y que aluden a problemas que incumben a la generalidad social, en cualquier época que nos encontremos. Su adaptabilidad la hace especial y nos demuestra que las cuestiones sociales del pasado lejano siguen presentes hoy en día, dependientes por supuesto de las condiciones culturales del momento.

De hecho, acorde al contexto cultural, es interesante apreciar cómo a medida que la actividad política se va democratizando y, por ende, la sociedad y la difusión de ideas, los héroes van transformándose en personajes más realistas frente a los superhombres invencibles y perfectos. El escepticismo, el cinismo y el patetismo cubren aquellos ídolos literarios que servían como modelos a seguir, pero a la vez inalcanzables por su condición superior a la humana. Se puede trazar un paralelismo entre el nacimiento de la Atenas democrática y el auge, sobre todo, de las democracias de corte liberal del siglo XX y la radical democratización de la información del siglo XXI gracias a internet. Los conflictos internos que sufren los personajes, su hipocresía, sus sentimientos contradictorios, sus numerosas imperfecciones y sus cuestionables acciones son el punto de mira del autor, quien intenta plasmar sus preocupaciones más personales acorde a su entendimiento del género humano. Pese a que este tipo de historias no han quedado simplemente en nichos y han conseguido perpetuarse en el arte de masas, los grandes productores de entretenimiento han seguido y siguen apoyando el modelo de héroe más tradicional, mucho más atractivo para un público general que simplemente busca un pasatiempo puntual, para evadirse de la realidad por unos instantes.

Medea es un personaje de moralidad dudosa, que nos hace replantearnos la bondad o maldad de sus acciones; si debemos perdonar a Medea y sentir empatía por ella, ajusticiarla por sus deleznable actos o atenernos a una mentalidad más comprensiva y neutral y tratar de entender la situación que sufre cada versión de la misma. No es un vil enemigo de la humanidad, ni tampoco una adalid de la buena conducta. Es un personaje que refleja la complicada realidad que sufren los autores y los lectores. Su complejidad, que no atiende a blancos y negros, ni siquiera a una escala de grises, si no a un relativismo

casi absoluto. Este perfil de personaje suele ser más atrayente y captar más profundamente al consumidor de la obra en cuestión. Según La Filmoteca Maldita, a raíz de por qué nos llaman más la atención unos personajes u otros, nos presenta el mayor atractivo de los considerados «villanos», en tono humorístico:

“Todos tienen una cosa en común. Sin excepción, tienen planes, ideas de transformar el mundo. Sí, es cierto, puede que sean unas ideas peligrosas, pero también es cierto que el mundo en el que viven es una mierda. Por eso intentan modificarlo. Así pues estos personajes se presentan como ingeniosos, revolucionarios, trasgresores, propositivos y con ganas de hacer cosas que generen un impacto en la realidad. Frente a esto tenemos la postura del superhéroe. Estos son reaccionarios por naturaleza [...]. Ellos, al igual que los villanos, saben que el mundo es una mierda injusta, pero dejarán que el traje coja polvo hasta que aparezca algún que otro tipo o tipa disfrazado con la ropa interior por fuera. [...] Ahí tenéis a Superman, que por amor a Lois, es capaz de dar vueltas a la Tierra hasta que hace retroceder el tiempo ¿Qué le costaría echarle un par de tardes luchando contra el hambre en el mundo? [...] O el caso de Batman, que siendo el empresario más rico, su propuesta es ponerse un disfraz [...] en vez de redistribuir las ganancias con su empresa. Al fin y al cabo, si la gente de Gotham delinque es por la polarización entre grupos sociales.”<sup>83</sup>

Si bien esta reflexión se toma desde una perspectiva puramente dual de las figuras del héroe y el villano desde el punto de vista moral, es cierto que es interesante cómo personajes con una personalidad más compleja opacan al protagonista de la historia, ya sea el héroe homérico o el superhéroe de cómic. Si nos fijamos en el Jasón y la Medea de Eurípides, la barrera entre ambos no está tan clara, y eso es lo que enaltece aún más el estudio de Medea.

Pero el análisis de un personaje no se reduce simplemente al formal campo literario, sino que se puede investigar a través de dicha figura al autor y al contexto que éste vive. Las *Medeas* de Eurípides, Zorrilla, Sastre o Wolf son distintos personajes, pero con el mismo nombre y que siguen una misma temática básica. Además, los receptores de las obras tienen su propia visión sobre el personaje o la historia que le rodea, que no tiene por qué coincidir ni parecerse siquiera a la intención original del autor. Si recordamos en el segundo capítulo de este trabajo, Elena Soriano opinaba que la *Medea* de Eurípides correspondía a una misoginia interiorizada, frente a versiones que consideran al dramaturgo griego como feminista, salvando las distancias de nuestra idea de igualdad de género como la podían tener los antiguos (pp. 39-40). Soriano tiene una

---

<sup>83</sup> La Filmoteca Maldita (12 de agosto de 2021).

perspectiva distinta a la que pueden tener otros lectores o el mismo Eurípides, aunque no podamos saber la intención real, consciente o inconsciente, de éste.

Medea puede ser un producto misógino y feminista (o inclusive misándrico), una mujer que abraza su feminidad positiva y una que rechaza su condición, una mujer libre y aferrada a un hombre, una heroína, una villana y un personaje entre ambas escalas morales, una bruja despiadada y una hechicera benévola, una rebelde contra el sistema y una egoísta frustrada con el contexto en el que se encuentra, una bárbara, una griega y una paria. La riqueza temática que Medea puede ofrecer la hace realmente interesante y atrayente, sobreviviendo a las sombras de otras grandes historias.

Esta heterogeneidad dentro de un sola figura hace además que los lectores se puedan sentir identificados. Puede ser una persona extranjera, una mujer dependiente emocionalmente de un hombre o alguien que ha sufrido un desengaño amoroso. Un personaje con tantas facetas permite que un número mayor de personas sienta emociones diversas y complejas al disfrutar su historia, por muy antigua que sea.

Para finalizar esta reflexión, me dispongo a citar unas palabras de la famosa actriz de teatro Nuria Espert, bien conocida por interpretar numerosas veces a Medea:

“[...] Y yo sé que el año que viene, o dentro de cinco años, hay una buenísima actriz, que ya debe estar trabajando, alguna de esas magníficas actrices jóvenes, y hay muchas, y no tan jóvenes, ya con treinta años, una de ellas hará una *Medea* extraordinaria. Ya se tiene que estar preparando, aunque todavía no lo sepa ni ella misma. Y continuará tanta belleza. Y después habrá otras. Y dentro de otros dos mil quinientos años, que son los que van de Eurípides a nosotros, tendrá que haber otras actrices que transmitan tan inmensa belleza, tendrá que haber otras Medeas en Mérida, o el género humano se habrá perdido irremisiblemente.”<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Pociña 2002: 1229-1247.

## BIBLIOGRAFÍA CLÁSICA

Apolonio de Rodas (1996). *Argonáuticas* (trad. e Intr. M. Valverde Sánchez) Madrid, Gredos.

Aristóteles (1988). *Política* (trad. M. García Valdés) Madrid, Gredos.

Eurípides (2020). *Medea* (Trad. A. Medina González y Pról. C. García Gual) Barcelona, Gredos.

Hesíodo (2008). *Teogonía. Trabajos y días*. (trad. A. Pérez Jiménez) Madrid, Gredos.

Ovidio (1994). *Heroidas*. (trad. Pérez Vega) Madrid, Gredos.

Ovidio (2012). *Metamorfosis. Libros VI-X*. (Trad. Fernández Corte, J. C. y Cantó Llorca, M. J.) Madrid, Gredos.

Séneca (2010). *Medea* (Trad. e Intr. J. Luque Moreno) Madrid, Gredos.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Ayme Roman (13 de septiembre de 2017). “*Pero si tú llevas el pelo largo y maquillaje*” + *Feminidad opresiva y feminidad arbitraria*. YouTube. ["Pero si tú llevas el pelo largo y maquillaje" + FEMINIDAD OPRESIVA Y FEMINIDAD ARBITRARIA - YouTube](#)

Barlow, S. A. (1989), Stereotype and Reversal in Euripides' Medea. *Greece and Rome* (36, pp. 158-71).

Bergamín, J. (1954), Medea, la encantadora, *Entregas de la Licone* (4, pp. 15-40) Montevideo.

Bergamín, J. (1963), Medea, la encantadora, *Primer Acto* (44, pp. 23-36).

Biglieri, A. A. (2005). *Medea en la literatura española medieval*. La Plata, Fundación Decus.

Bowra, C. M. (1952), *Heroic Poetry*, Londres, Cambridge University.

Bowra, C. M. (1966), *Heroic Poetry*, Londres, Macmillan.

Camacho Rojo, J. M. (2002). Análisis de Medea, la Encantadora, de José Bergamín (1954), en López, A. y Pociña, A. (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* (Vol. 2, pp. 921-943). Granada.

- Campbell, J. (2014). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Carlyle, T. (1841), *On heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, Londres, James Fraser.
- Cauvin, P. (2005), *Dictionnaire Amoureux des Héros*, París, Plon.
- Cavarero, A. (1999), *Nonostante Platone. Figure femminili della filosofia antica*, Roma, Editori Riuniti.
- CdeCiencia (14 de agosto de 2017). *The female brain is more active. News 14/8/2017*. YouTube. [El cerebro femenino es más activo | Noticias 14/8/2017 - YouTube](#)
- Clements, R., Musker, J., McEnery, D., Shaw, B., Mecchi, I. (1997), *Hércules*, Walt Disney Pictures.
- Cureses, D. (1960), *La Frontera*, Buenos Aires, Argentores.
- De la Noy, K. (2010), *Furia de Titanes*, Legendary Pictures y Warner Bros. Pictures.
- De Rojas Zorrilla, F. (1648), Los encantos de Medea, en L. García de la Iglesia (ed.), *Parte Segunda de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*.
- Del Árbol Fernández, I. y Vázquez Marruecos, J. L. (2002). La Medea inglesa de T. S. Moore (1920), en López, A. y Pociña, A. (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* (Vol. 2, pp. 868-885). Granada.
- Delbueno de Prat, M. S. (2010). El barbarismo en Medea de Eurípides o el paradigma invertido en Medea de Christa Wolf. *Cartapacio de Derecho: Revista Virtual de la Facultad de Derecho* (nº18, pp. 1-19).
- Delbueno de Prat, M. S. (2020). La recepción del mito de Medea en la marginación de una mujer: Patrón de Abelardo Castillo. *Synthesis* (Vol. 27, nº2, e086, pp. 1-13).
- Demsersay, V. C., Von Roy Charlie, D. M. (2002), *Misión: Odisea*, Berlin Animation Film, Maraton Animation.
- Detienne, M. (1981), *Los maestros de la verdad en la Grecia arcaica*, Madrid, Taurus.
- Difabio, E. (2015). Por qué me odian (Medea de Christa Wolf). *Texturas. Estudios Interdisciplinarios sobre el Discurso* (Año 13, nº14, pp. 59-68)



- Dreymüller, C. (1 de julio de 2004). *¿Una autoridad moral? Literatura y política en Christa Wolf*. Revista de Libros. [Christa Wolf: literatura y política \(revistadelibros.com\)](http://revistadelibros.com)
- Fedele, A. (2006), La provocadora Medea de Christa Wolf: una figura mitológica de la alteridad representada en clave femenina. *Sobre la guerra y la violencia en el discurso femenino (1914-1989)*, Barcelona.
- Fernando Díaz Villanueva (3 de marzo de 2021). *Los primeros magnates*. YouTube. [Los primeros magnates - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=...)
- Frenzel, E. (1976). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid, Gredos.
- Freud, S. (1948), La interpretación de los sueños, *Obras Completas* (Vol. 1), (Trad. L. López-Ballesteros y de Torres), Madrid, Biblioteca Nueva.
- García Gual, C. (2020). *La deriva de los héroes en la literatura griega*. Madrid, Siruela.
- Gilmore, R. (1994). *Hacerse hombre: concepciones culturales de la masculinidad*, Madrid, Paidós Ibérica
- Girard, R. (1986), *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama.
- Gurméndez C. (1995), Vida, poesía, drama, en AAVV, Bergamín en su centenario, *Rev. de Occidente* (p. 63).
- Hashino, K. (2008), *Shin Megami Tensei: persona 3*, Namco Bandai.
- Jordi Maquiavello (9 de noviembre de 2019). *Breaking Bad. El Viaje del Villano – Superanálisis*. YouTube. [BREAKING BAD: EL VIAJE del VILLANO - Superanálisis - YouTube](https://www.youtube.com/watch?v=...)
- Joyce, J. (1939), *Finnegans Wake*, Nueva York, The Viking Press.
- Julio, M. T. (2002). Tradición y creación en Los Encantos de Medea de Francisco de Rojas Zorrilla, en López, A. y Pociña, A. (Eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* (Vol. 2, pp. 780-795). Granada.
- Just, R. (1991), *Women in Athenian Law and Life*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Hong, M. (2010), *Anna May Wong: In Her Own Words*. Easwind Productiones.

Kentaro, M. (2017-presente). *Maximum Berserk*. Torroella de Montgrí, Panini comics España.

Kerényi, K. (2009), *Los héroes griegos* (trad. C. Serna), Gerona, Atalanta.

Knox, B. M. (1964), *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley, California UP.

Kripke, E., Rogen, S., Goldberg, E., Weaver, J. Moritz, N. H., Shetty, P., Marmur, O., Trachtenberg, D., Levin, K. F., Netter, J., Rosenberg, C., Sgriccia, P., Sonnenshine, R. (2020). *The Boys*. Sony Pictures Television y Amazon Studios.

La Filmoteca Maldita (12 de agosto de 2021), *¿Los villanos de Batman son anarquistas? Analizamos la trilogía de Nolan del Caballero Oscuro*. YouTube. [Los villanos de Batman son anarquistas? Analizamos la trilogía de Nolan del Caballero oscuro - YouTube](#)

López. A. (2002). La novela Medea 55 de Elena Soriano (1955), en López, A. y Pociña, A. (Eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* (Vol. 2, pp. 945-966). Granada.

Lynx Reviewer (17 de enero de 2017). *¿Héroes o Elegidos? ¿Qué es más eficaz y por qué?*. YouTube. [¿Héroes o Elegidos? ¿Qué es más eficaz y por qué? - YouTube](#)

Mimoso-Ruiz, D. (1982), *Médée Antique et moderne: aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*. París, Éditions Ophrys.

Monleón, J. (1983), Bergamín un dramaturgo sin público, *Primer Acto*, nº 198, marzo-abril, pp. 41-47.

Moore, A. (1995). *Watchmen*. Nueva York, DC Comics.

Moya del Baño, F. (2002). La Medea de Alfonso Sastre (1963), en López, A. y Pociña, A. (Eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* (Vol. 2, pp. 967-994) Granada.

Murray, P. (1897), What Is a Muthos for Plato? *From Myth to Reason? Studies in the Development of Greek Thought*. Richard G. A. Buxton.

Nasu, K. (2004), *Fate/Stay Night*, Type-Moon.

Pascu y Rodri (2013-actualidad). *Destripando la Historia*. YouTube, [Pascu y Rodri - YouTube](#)

Pereira da Rocha, M. H. (1991), *Alocação da Presidente da Comissão Organizadora. Medeia No Drama Antigo e Moderno: Actas do Colóquio de 11 e 12 de Abril de 1991* (pp. 27-30).

Pérez Herranz, F. M. (2013), El (inmarcesible) árbol del bien y del mal: entre el atractor maligno y el prójimo. *La cólera de Occidente. Perspectivas filosóficas sobre la guerra y la paz* (pp. 23-60). Madrid, Plaza Valdés Editor.

Pociña, A. (2002). Medea y Jasón en la *Coronica Troiana* em limguoajem purtuguesa y en la tradición medieval, en López, A. y Pociña, A. (Eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* (Vol. 2, pp.719-749) Granada.

Pociña, A. (2007). Una Medea argentina: La Frontera de David Cureses en Pociña-López (Eds.), *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea* (pp. 51-71) Granada.

Pociña, A. (2007). Una notable actualización italiana del mito antiguo: *Lunga notte di Medea* de Corrado Alvaro, en Pociña, A. y López, A. (Eds.), *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea* (pp. 33-50) Granada

Pociña, A. (2007). Versiones poco conocidas del mito de Medea, II: Médée de León Daudet en Pociña-López (Eds.), *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea* (pp. 19-31) Granada.

Pomeroy, S. (1995), *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*. Nueva York. Schocken Books.

PutoMikel (20 de abril de 2020). *¿Cómo de medieval es Los Sims Medieval?* YouTube. [¿Cómo de medieval es Los Sims Medieval? - YouTube](#)

*¿Qué es el storytelling?* (24 de julio de 2020). [¿Qué es el storytelling? Todo sobre el arte de contar historias | UP \(palermo.edu\)](#)

Racioppa, S., Kirkman, R., Alpert, D., Winder, C., Rogen, S., Goldberg, E. (2021). *Invencible*. Skybound y Skybound North.

Rao, A. (2020), *Hades*, Supergiant Games.

Riordan, R. (2005), *Percy Jackson y los dioses del Olimpo*, Barcelona, Salamandra.

Sastre, A. (1963), *Medea*, Madrid, Escelier.

- Schroeder, A. J. (1998), La Frontera, de David Cureses, *Stylos* 7 (pp. 63-81).
- Sebastià Sáez, M. (24 de diciembre de 2018). *Ovidio y su obra IV: las Medeas de Ovidio*. SEEC – Castellón y Valencia. [SEEC - Castellón y Valencia - Ovidio y su obra IV: Las Medeas de Ovidio \(google.com\)](#)
- Shelley, B. (2002), *Age of Mythology*, Ensemble Studios.
- Snell, B. (2007), *El descubrimiento del espíritu* (trad. J. Fontcuberta), Barcelona, Acantilado.
- Soriano, E. (1994), Amores y amoríos literarios. *Literatura y vida. II. Defensa de la literatura y otros ensayos*, Barcelona, Anthropos.
- Soriano, E. (1984), *Medea*, Madrid, Plaza y Janés.
- Tomoharu, M. y Wakabayashi, G. (2012-2014), *Saint Seiya Omega*, Toei Animation.
- Trébol García-Arilla, P. (2020). *El camino de Sigfrido: El arquetipo del monomito Campbelliano en el primer ciclo del cantar de los Nibelungos*. Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras. Grado en Lenguas Modernas, Introducción a la literatura alemana, Zaragoza.
- Ultra Argentina (22 de agosto de 2020). *El núcleo de la hombría*. YouTube. [El núcleo de la hombría - YouTube](#)
- Vela Tejada, J. (2002). José Bergamín y Alfonso Sastre: dos Medeas en la literatura española de postguerra, en Ruiz Sola, A. y Ortega Villaro, B. (eds.), *La recepción del mito clásico en la literatura y el pensamiento* (I y II jornadas de Tradición clásica, pp. 207-236). Burgos.
- Vernant y Vidal-Naquet (1989), *Mito y tragedia en la Grecia antigua II* (trad. A. Iriarte), Madrid, Taurus.
- Vinale, A. (2018), La destitución del mito. Christa Wolf y la reescritura de la memoria histórica, *Lectora* (24, pp. 93-109).
- Wilson, C. (2004), *Troya*, Warner Bros. Pictures.
- Wolf, C. (1998). *Medea*. Madrid, Debate.

Wood, C. (1931), *Dreams: Their Meaning and Practical Application*, Nueva York, Grenenberg.