

## LECTURAS ROMÁNTICAS DE UN MITO ANTIGUO: MEDEA \*

ANA PAULA FONTAO\*\*

### *Resumen.-*

Desde la Antigüedad, Medea ha sido un personaje mitológico inspirador para artistas y literatos. Este trabajo muestra, a través de algunas obras musicales y artísticas del momento, cómo durante finales del siglo XVIII y principios del XIX, la estética romántica aportará nuevos matices sobre su figura; asimismo, el conocimiento de la Antigüedad, la nueva hermenéutica de la mitología y las ideologías resultantes de la expansión europea, contribuirán a la consolidación de Medea como una figura mítica crucial que encarna en sí algunas de las concepciones vitales más características del pensamiento contemporáneo.

### *Abstract.-*

Since Antiquity, Medea has been a mythological character that inspired artists and writers. This paper intends to show, using some artistic and musical works of these times, how, at the end of 18<sup>th</sup> century and the beginning of 19<sup>th</sup>, the Romantic aesthetic gives new shades of meaning to the character; as well, the knowledge about the Antiquity, the new hermeneutics of mythology and the ideologies resulting from the European expansion, will contribute to the consolidation of Medea, as a crucial mythical figure that embodies herself some of the vital conceptions more characteristic from contemporary thought.

*Palabras clave:* Medea, Romanticismo, Ópera.

*Key words:* Medea, Romanticism, Opera.

### **LAS IDEAS DEL ROMANTICISMO Y LA MIRADA HACIA LA ANTIGÜEDAD.**

A finales del siglo XVIII, los modernos europeos llevaban más de tres siglos mirando muy atrás en su pasado, y estableciendo fuertes nexos con el Mundo Clásico: el arte, la filosofía política o la literatura, que nunca habían roto del todo con el pa-

---

\* Este trabajo ha sido realizado en el seno del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia nº HUM2005-07357-C03-01 y del proyecto de investigación financiado por la CAM-CP05.

\*\* Universidad Carlos III, Madrid. Correo electrónico: pfontao@hum.uc3m.es.

sado, se iban nutriendo cada vez más de la tradición clásica<sup>1</sup>. Aunque se conoce el Romanticismo como un movimiento que aparentemente tiende a la ruptura con el clasicismo, los románticos buscan continuamente su reflejo en el Mundo Clásico, en una relectura del pasado que sea innovadora con respecto al neoclasicismo, pero de la que obtienen continuas fuentes de información. Ya sea para establecer lazos o rupturas, se aprovecha el legado de la tradición clásica, con el apoyo de todo el nuevo conocimiento que del Mundo Antiguo se gesta en este momento, particularmente del descubrimiento de Grecia a través de sus propios textos, de las traducciones y de las expediciones arqueológicas que tienen lugar a partir y durante el siglo XVIII. Así, artistas, literatos y compositores románticos rescatan figuras y temas de la mitología y de la historia antigua para escenificar una serie de valores propios de su época y su concepción estética, poniendo de manifiesto aspectos de dichos mitos que antes no habían sido explotados.

El arte como vehículo de transmisión de la cultura clásica será crucial en esta época, paralelo a la transmisión erudita, sobre todo hacia el público burgués. Los propios artistas, como veremos más adelante, eran conscientes de ello. Así, “la historia de Roma (...) se hacía a principios del siglo XIX no sólo en los libros de los especialistas, sino en la corte, en las obras literarias, plásticas y musicales y, sobre todo, en los salones y tertulias, verdaderos centros de fermento espiritual de la época”<sup>2</sup>.

Para poder establecer un esbozo de cuál es la mirada hacia la Antigüedad desde el período romántico, debemos tener en cuenta que dicha mirada no es unívoca, sino más bien caleidoscópica. De este modo, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, no sólo los anticuarios, eruditos y expedicionarios volverán la vista atrás para reconstruir la historia. Los filósofos también dirigen su mirada hacia atrás, pero sus ambiciones son diferentes: la búsqueda del origen, el elogio de la naturaleza, y la relación entre ambos para poder establecer una visión en conjunto de la historia, cuyo trasfondo es la búsqueda de la verdad<sup>3</sup>. La filosofía de la historia se gesta en estos

---

<sup>1</sup> Al respecto de la continuidad de la cultura clásica, véanse Higuete, G., *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, 2. vols., México 1954, o Signes Codoñer, J. et al., *Antiquae Lecciones: el legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid 2005. Al respecto de la influencia del Mundo Clásico a partir de la Época Moderna son útiles para filosofía política, Skinner, Q., *Los fundamentos del pensamiento político moderno*, México 1985; para arte, cultura y sociedad, la serie Mateer, D., *The Renaissance in Europe, a Cultural Inquiry: Courts, Patrons and Poets*; Kekewich, L., *The Renaissance in Europe, a Cultural Inquiry. The impact of Humanism*, y Elmer, P., *The Renaissance in Europe, a Cultural Inquiry. Challenges to Authority*, publicadas por Yale University Press, Open University, New Haven 2000.

<sup>2</sup> García de Quevedo, M. D., *La prefiguración de la Roma antigua en la ideología del Romanticismo (1770-1848)*, T. D. Univ. Complutense de Madrid 2002, 220.

<sup>3</sup> Véase Szondi, P., *Poética y filosofía de la historia*, vol. 1, Madrid 1992. Como ejemplo, respecto a la naturaleza y el origen, Szondi comenta, acerca de la lectura que Herder hace de Winckelmann, cómo “el mismo impulso a la concreción y la naturalidad les hará descubrir a él y a los románticos el arcaísmo

momentos, con figuras como Hegel o Herder. Los artistas, por último, también escudriñan el Mundo Clásico y no sólo para inspirarse temáticamente. La conciencia histórica los lleva a concebir el arte como una manera de transmitir la historia, y a sí mismos como paladines en dicha causa, sobre la que no sólo construyen sus obras, sino también sus ensayos. Schiller, por ejemplo, escribe la lección magistral “*Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte? Eine akademische Eintrittsrede*”<sup>4</sup> en 1789. Así, “a través del arte y del poeta, la historia pasa a formar parte de la vida cotidiana; desciende del aislamiento solemne de la erudición y se transmite a los hombres: entra en sociedad”<sup>5</sup>.

Las nuevas ideas van acompañadas del desarrollo de una estética asociada a la emotividad, a la sensibilidad casi enfermiza<sup>6</sup>. El movimiento romántico está unido a la pasión que surge de la conciencia del contraste entre los deseos espirituales imposibles de satisfacer y el mundo. El ideal estético se resume en la sublimidad, mientras que el ideal vital tiene que ver más con la disidencia, el anhelo de libertad, una libertad muchas veces platónica, de cuya consecución no hay ninguna esperanza. La idea de “pugna” entre el individuo y el mundo será clave en este contexto, ya que llegará desde el arte hasta el ámbito político: serán las luchas por las grandes causas, como el nacionalismo – visto desde esta perspectiva, como la lucha del yo colectivo frente a una estructura impuesta<sup>7</sup> –. Esta estética marcará el acercamiento al pasado, y concretamente al Mundo Antiguo, en todos los ámbitos del pensamiento y la cultura, que se retroalimentarán entre sí. El artista romántico, el escritor o músico, tiene en mente una Antigüedad desconocida, ante la que se le plantean muchas cuestiones; ya no se trata de una Antigüedad que encierra la perfección artística sin más, sino que ahora es una Antigüedad que, como un espejo, refleja aquello que preocupa al hombre moderno. Ahora bien, no todas las manifestaciones del Romanticismo van en la

---

oriental detrás de la religión olímpica, o tendrá la consecuencia de que el Hölderlin tardío reemplace los nombres de los dioses olímpicos con los de los dioses naturales” (p. 38).

<sup>4</sup> “¿Qué es y para qué se estudia historia universal? Un discurso de toma de posesión”, citado en la edición de Luis Acosta de Von Schiller, F., *Don Carlos, infante de España*, Cátedra, Madrid 1996, 43.

<sup>5</sup> García de Quevedo Rama, *La prefiguración de la Roma antigua...*, 159.

<sup>6</sup> Sobre las ideas estéticas en el Romanticismo, véanse D’Angelo, P., *La estética del Romanticismo*, Madrid 1999; Galán, I., *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello: un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant*, Madrid 2002; Givone, S., *Historia de la estética*, Madrid 1988, espec. 37-85 y Tatarkiewicz W., *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid 2002.

<sup>7</sup> En Italia podemos ver claro ejemplo de ello en la ópera neorromántica *Nabucco*, de Verdi, que retoma un tema bíblico y termina siendo estandarte de la unificación nacional, por lo que Verdi dará continuidad a las obras de tema histórico con alegorías políticas, produciendo obras como *La battaglia di Legnano*. Los nacionalistas coreaban un “¡Viva Verdi!” que significaba realmente “¡Viva Vittorio Emanuele re d’Italia!”. Cf. Milza, P., *Verdi y su tiempo*, Buenos Aires 2006, 305.

misma línea, y mientras los filósofos miran atrás en busca del origen<sup>8</sup>, los filósofos políticos se debaten entre la democracia de los antiguos y la de los modernos<sup>9</sup>, y los artistas quieren expresar la verdad con sus obras: “Es a partir del Romanticismo, en efecto, cuando la separación entre el reino de la ilusión y de la apariencia, que sería el propio del arte, y el reino de la verdad, que sería el propio de la ciencia, de la filosofía y de la religión, cae definitivamente”<sup>10</sup>. En este sentido, los propios filósofos se acercarán al arte en su búsqueda de la verdad, dando lugar, en cierto sentido, a la “estetización de la realidad, en el sentido de que el arte aparece no sólo como único instrumento capaz de penetrarla (...), sino que a la propia realidad, a la realidad de la naturaleza y del espíritu, se la hace derivar de una inagotable actividad inventiva y creadora de tipo estético”<sup>11</sup>.

El pasado clásico que inspirará a los románticos en general, aunque particularmente a los alemanes, será primordialmente el pasado griego. Como vemos en la obra de M. Bernal, *Atenea Negra*, el filohelenismo surgió como respuesta a las añoranzas de los románticos de la pureza y virtuosidad cuya materialización en la Antigüedad recaía en Grecia<sup>12</sup>. A este respecto es ilustrativa la descripción de la época entre Winckelmann y Nietzsche que hace E. M. Butler, como “*Tyrannie Griechenlands über Deutschland*”<sup>13</sup>. Aunque los ejemplos son numerosos, aludiremos solamente al de Friedrich Schiller que, en *La educación estética del hombre*, nos dice: “La humanidad helénica fue, sin disputa, un maximum que, en el grado de perfección a que llegó, no podía ni durar ni ascender más. No podía durar porque el entendimiento, con las riquezas atesoradas, había de sentirse inevitablemente impelido a separarse de la sensación, de la intuición, o a solicitar ante todo claridad del conocimiento. No

---

<sup>8</sup> La mirada a la mitología antigua es particularmente interesante en la figura del joven Schelling que, en su trabajo *Über Mythen, historische Sagen und Philosopheme des ältesten Welt* (publicado en español en Schelling, F.W.J., *Experiencia e Historia. Escritos de juventud*, trad. de José L. Villacañas, Ed. Tecnos, Madrid 1990), realiza una lectura crítica de la mitología, partiendo de la necesidad de la búsqueda del origen. En este escrito formula una serie de premisas básicas a la hora del acercamiento al pasado: esboza una teoría evolucionista (desde lo que él llama la infancia de los pueblos) y cuestiona el absoluto conceptual de la razón, introduciendo la sensibilidad (romántica) como fuente inspiradora de los mitos como germen cultural, ya que es a través del lenguaje de la sensibilidad (en el tiempo de la oralidad, cuando se gestaron las sagas antiguas de los pueblos) se llegaba a la verdad sobre el origen (véase p. 13 y ss. del citado artículo).

<sup>9</sup> A este respecto puede consultarse Bobbio, N., “La democrazia dei moderni paragonada a quella degli antichi (e a quella dei posteri)”, en: *Teoria politica*, año III, núm. 9, Milano 1987, 3-17.

<sup>10</sup> Givone, *Historia de la estética*, p. 56.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Bernal, M., *Atenea Negra. Las raíces afroasiáticas de la civilización clásica*, Barcelona 1993, a partir de la p. 186, espec. 203 y ss.

<sup>13</sup> Citado en Perels, C., “Maler Müllers ‘Iphigenia’. Zum Spielraum der Antike-Rezeption in der Goethezeit”: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1984, 157-197.

podía ascender más, porque sólo caben juntos determinado punto de claridad y determinado caudal de emoción. A ese punto llegaron los griegos, y cuando quisieron ir adelante en su perfeccionamiento, tuvieron que, al igual que nosotros, sacrificar la totalidad de su esencia y buscar la verdad por sendas distintas y separadas”<sup>14</sup>; y más adelante: “El artista es, sin duda, hijo de su tiempo; pero desgraciado si se hace el discípulo, y más, si el favorito de su época. ¡Qué una bienhechora deidad arrebate al infante del pecho de la madre, lo alimente con el jugo de una edad mejor y lo conduzca a la madurez bajo el lejano cielo de la Grecia! Cuando se haya hecho hombre, torne entonces a su siglo, con extraña y ajena figura, mas no para deleitarlo por su apariencia, sino para purificarlo, formidable como el hijo de Agamenón. La materia de su arte la tomará del presente; pero la forma irá a buscarla a más nobles edades...”<sup>15</sup>. En este último fragmento vemos claramente cómo el artista romántico no busca sólo imitar el arte griego, sino traerlo al presente, enfrentarlo con la Modernidad, utilizarlo en su búsqueda de la verdad, y en la exposición de la misma, objetivo de la obra de arte. La verdad no es sólo una verdad ontológica o filosófica, sino también pretendidamente histórica.

En las producciones musicales también se refleja el Mundo Antiguo desde la nueva perspectiva estética<sup>16</sup>. Más allá de las obras que analizaremos, sí debemos tener en cuenta que las ideas de vuelta a la naturaleza y de sublimidad tienen un gran peso, así como la preferencia por lo pagano y lo laico. Ejemplo de ello es *Idomeneo, re di Creta*, de W. A. Mozart (que podemos situar como precursor del Romanticismo<sup>17</sup>), cuyo argumento – que altera en parte la versión mitológica – es similar al pasaje bíblico de la historia de Jefte, y el sacrificio de su hija.

Una manifestación clara de la importancia de la Naturaleza, típicamente romántica, a la que se le confiere un tratamiento casi sacralizado, es la ingente producción

<sup>14</sup> Von Schiller, F., *La educación estética del hombre*, México, 1952, 37. Las negritas son mías.

<sup>15</sup> Von Schiller, F., *La educación...*, 46-47.

<sup>16</sup> Sobre la música en el Romanticismo, véase Einstein, A., *La música en época romántica*, Madrid 2004. En esta obra podemos ver cómo el desarrollo del romanticismo musical es paulatino, si bien, analizando la producción operística, sí hay una clara influencia en la temática de los postulados estéticos románticos. Además de la citada obra, merece la pena consultar Herrero, F., *La ópera y su estética*, Madrid 1983; Kommission für antike Literatur und lateinische Tradition, Österreichische Akademie der Wissenschaften, *Bibliographie zum Nachleben des antikes Mythos*, Wien 2005; García de Quevedo Rama, *La prefiguración...*; para ver la repercusión en España, Carmena y Millán, L., *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días (edición facsímil)*, Madrid 2004; para el análisis de algunas obras de manera concreta Valenti Ferro, E., *La ópera. Pasión y Encuentros*, Buenos Aires 1994. La *website* [www.operone.de](http://www.operone.de), basada en la enciclopedia alemana *Musik in Geschichte und Gegenwart*, proporciona listados bastante fiables para ver qué óperas se estrenan cada año, y permite hacer consulta por obra musical, autor y año.

<sup>17</sup> Nos dice A. Einstein que Wagner, aunque renegaba de los clásicos, veneraba a Mozart. Cf. Einstein, *La música en época romántica*, p. 14.

entre 1780 y 1840 aproximadamente de óperas que rescatan, ya no la mitología, sino la religiosidad y ritualidad de los antiguos<sup>18</sup>; la asociación de los rituales paganos y primitivos con una relación de respeto, temor y admiración a la naturaleza, o a los dioses que rigen los sucesos naturales parece inspirar a los autores románticos y también a su público. Así, nos encontramos con que de manera continuada se producen títulos en los que prevalece una temática cultural – con importancia clara de la naturaleza como elemento más que meramente ambiental – como: *Saffo ossia I riti d'Apollone Leucadio*, de J. S. Mayr<sup>19</sup> (Venecia, 1794), *Le feste d'Iside*, de Sebastiano Nasolini<sup>20</sup> (Florencia, 1794), *I misteri eleusini*, también de Mayr<sup>21</sup> (Milán, 1802), *La Vergine Vestale*, de Gioacchino Albertini (Roma, 1803), *I riti di Efeso*, de Giuseppe Farinelli<sup>22</sup> (Venecia, 1803), *Vestas Feuer*, de Joseph Weigl<sup>23</sup> (Viena, 1805), *La Vestale*, de Gaspare Spontini<sup>24</sup> (París, 1807). Al parecer, el tema de las vírgenes vestales y sus rituales y sacrificios caló hondamente en la cultura romántica, viendo, además de las citadas, versiones de *Vestales* de autores tan relevantes como Pacini<sup>25</sup> (1823) o Mercadante<sup>26</sup> (1840). Evidentemente, el conocimiento sobre el mundo antiguo se va ampliando, y la ritualidad pagana – no sólo la mitología – sirven de transmisores claros del espíritu romántico. Ahora bien, casos como el de los misterios de Eleusis permiten plantearnos cuánta historicidad y cuánta fantasía podían desplegar los autores románticos a la hora de producir sus obras, cuando de temas tan poco conocidos se producían extensos libretos que se estrenaban en las mejores plazas. Un ejemplo muy claro de la importancia que la ritualidad cobra en el Romanticismo es la cantidad de versiones del mito de Ifigenia que encontramos. En primer lugar, la versión de J.W. Goethe, *Iphigenie auf Tauris*<sup>27</sup>, en verso y en prosa y, en segundo lugar, las versiones

---

<sup>18</sup> En este sentido debe tenerse en cuenta la importancia del desarrollo la hermenéutica de la mitología y de la religión por parte de autores como Schelling, Schleiermacher, o Schlegel, entre otros. Cf. Givone, *Historia de la estética*. Por otro lado, véase el interés en la religiosidad antigua en Romero Recio, M., “Traduccions libérales d’Histoire Ancienne, un espace de liberté dans la pensée absolutiste hégémonique” en: *Anabases. Traditions et réception de l’Antiquité*, 7, 2008, en prensa. En este artículo, a través del análisis de las traducciones de obras sobre historia antigua que se llevan a cabo en España en el XIX, podemos ver la producción de obras sobre mitología y religión por parte de eruditos e historiadores desde otros ámbitos, aparte del filosófico.

<sup>19</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, München 1989, vol. 8, 1846.

<sup>20</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 9, 1272.

<sup>21</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 8, 1847.

<sup>22</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 3, 1830.

<sup>23</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 14, 1381.

<sup>24</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 12, 1084.

<sup>25</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 10, 557.

<sup>26</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 9, 116.

<sup>27</sup> Von Goethe, J. W., *Iphigenie auf Tauris*, Deutschen Taschenbuch Verlag, München 1997.

operísticas de Cherubini (1788)<sup>28</sup>, Mosca (1799)<sup>29</sup>, Danzi (1807)<sup>30</sup>, Federici (1809)<sup>31</sup>, Mayr (1811)<sup>32</sup> y Carafa de Colobrano (1817)<sup>33</sup>. Incluso en las obras que trataremos, las dos versiones de Medea, veremos la importancia del ritual mágico y el elemento natural, como la cueva.

### MEDEA EN EL ESCENARIO ROMÁNTICO: REFLEJOS DE LA ANTIGÜEDAD, ICONOS DE MODERNIDAD.

La figura de Medea nunca desaparece del espacio público y cultural desde la Antigüedad. En la obra de referencia de D. Mimoso-Ruiz, *Médée Antique et Moderne* se encuentran contabilizadas hasta 219 versiones de Medea (poéticas, pictóricas, teatrales, operísticas o escultóricas)<sup>34</sup>. Es significativo, no obstante, que desde Séneca hasta 1775 sólo se producen 75 manifestaciones, y a partir de esta fecha, hasta la de la publicación de la obra de de Mimoso-Ruiz, encontramos 144, es decir, en dos siglos de contemporaneidad se producen la mayoría de representaciones de Medea. Así, encontramos (entre otras) en primer lugar la versión operística de Friedrich Wilhelm Gotter, en 1775, estrenada en Gotha: *Medea*, fue traducida a diferentes idiomas, estrenándose en Padua en 1780, en París y Varsovia en 1781, en Copenhague en 1782, en Estocolmo en 1784 y en Praga en 1787, con sus correspondientes versiones en italiano, francés, polaco, danés, sueco y checo<sup>35</sup>. En 1786 se estrena en Riga la obra de Friedrich Maximilian Klingler, amigo de Goethe, *Medea en Corinto*, tragedia teatral<sup>36</sup>. *Medea in Colchide o sia la partenza di Giasone da Colco*, libreto de Antonio Filistri Caramondani para la ópera de Naumann<sup>37</sup>, se estrena en Berlín en 1788. Peter von Winter estrena en Munich el melodrama *Medea und Jason*<sup>38</sup> en 1789 y la pareja *Medea in Korinth* y *Medea auf dem Kaukasos*, estrenadas en 1791 en San Petersburgo y Leipzig. En 1792 se estrena en Venecia la ópera *La vendetta di Medea*<sup>39</sup>, de Gaetano Marinelli. Las obras que analizaremos, *Medea*, de Cherubini y *Medea in Corinto* de

<sup>28</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 2, 1176.

<sup>29</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 9, 615.

<sup>30</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 2, 1897.

<sup>31</sup> Kommission für antike Literatur und lateinische Tradition, Österreichische Akademie der Wissenschaften, *Bibliographie zum Nachleben des antikes Mythos*, Wien 2005, 220.

<sup>32</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 8, 1847.

<sup>33</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 2, 831.

<sup>34</sup> Mimoso-Ruiz, D., *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris 1983.

<sup>35</sup> *Bibliographie zum Nachleben...*, 185.

<sup>36</sup> *Bibliographie zum Nachleben...*, 190.

<sup>37</sup> Finscher, *Die Musik in Geschichte...*, vol. 9, 1290.

<sup>38</sup> *Bibliographie zum Nachleben...*, 191.

<sup>39</sup> Finscher, *Die Musik in Geschichte...*, vol. 8, 1654.

G. S. Mayr se estrenan en París en 1797 y en Nápoles en 1813, respectivamente<sup>40</sup>. En 1813 también en Viena se pone en escena una parodia musical, *Die travestirte Medea*, obra de Joachim Perinet<sup>41</sup>. El mismo año, además de la de Perinet y la de Mayr, también se estrena en París y en francés *Médée et Jason*, de Georges G. de Fontenelle<sup>42</sup>. Carlo Coccia<sup>43</sup> estrenará *Medea e Giasone* en Turín en 1816. Franz Grillparzer, vienes, escribe en 1820 la trilogía *Das goldene Vliess*, cuya tercera parte es *Medea*.<sup>44</sup> En Viena en 1822 se estrena la parodia musical *Die neue Medea*, de Carl Meisl<sup>45</sup>. En 1836 Refuës<sup>46</sup> publica su novela *Die neue Medea*, en Stuttgart. En 1843 se estrena en Palermo la versión que cinco años más tarde llegará a Madrid, *Medea in Corinto*, ópera de Giovanni Pacini<sup>47</sup> basada en el libreto de Benedetto Castiglia. Las últimas versiones de época romántica de “Medea” las encontramos en Nápoles, en 1851, en la ópera de Saverio Mercadante<sup>48</sup>, *Medea*, y la homónima de Georg Kremlsetzer en Munich en 1864.

El personaje parece tener una fuerza especial desde fines del siglo XVIII, y esta fuerza está, sin duda, relacionada con las ideas estéticas y las concepciones vitales derivadas de la corriente romántica.

Antes de iniciar un recorrido por las dos obras que se analizarán<sup>49</sup>, recordemos brevemente el mito: Medea es hija de Eetes, rey de la Cólquida y nieta de Helios. Cuando Jasón llega a su tierra con la expedición de los Argonautas en busca del Vello de Oro, Medea se enamora de él. Así, lo ayudará mediante sus poderes mágicos, traicionando a su padre y a su patria, a condición de que Jasón la tome por esposa. En la huida de su tierra, Medea da muerte a su propio hermano Apsirto para

<sup>40</sup> Cf. Mimoso-Ruiz, *Médée antique...*, 213/ 216.

<sup>41</sup> *Bibliographie zum Nachleben...*, 212.

<sup>42</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 4, 502.

<sup>43</sup> Mimoso-Ruiz, *Médée antique...*, 217.

<sup>44</sup> A propósito de esta versión, ver Scheidl, L., “Franz Grillparzer: Das Klassische und das Romantische in *Medea*”, en: López López, A./ Pociña, A. (eds.), *Medea, versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2002, vol. II, 847-864; Suttner Baker, C., “Unifying Imagery Patterns in Grillparzer’s *Das goldene Vlies*”: *MLN*, 89, N° 3, German Issue, The Johns Hopkins University Press, Apr. 1974, 392-403, y Cornacchia, M.R., *La Medea di Franz Grillparzer o del “trionfo dell’estraneità”*, publicación en red: [www.griseldaonline.it](http://www.griseldaonline.it), del Departamento de Italianística de la Universidad de Boloña.

<sup>45</sup> *Bibliographie zum Nachleben...*, 229.

<sup>46</sup> *Bibliographie zum Nachleben...*, 247.

<sup>47</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 10, 557.

<sup>48</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 9, 116.

<sup>49</sup> La versión de la ópera de Cherubini que se seguirá es la grabada en 1953, de su estreno en el *Teatro alla Scala* di Milano, dirigida por Leonard Bernstein e interpretada por María Callas. Comercializada bajo el sello EMI Classics. En el caso de la obra de Mayr, la versión de la ópera es de estudio, grabada en 1993 bajo el sello Ópera Rara – P. Moores Foundation, en Londres, dirigida por David Parry e interpretada por Jane Eaglen.

poder retrasar a aquellos que los perseguían. Se casan en tierra de los feacios, y llegan a Yolco, donde Medea, a través de sus pócimas y engaños, mata a Pelias, el rey. Jasón y Medea deben huir, y se refugian en Corinto (donde transcurren la mayor parte de las tragedias y óperas que se han producido sobre Medea). Allí, Jasón se compromete con el rey Creonte, a desposarse con su hija Glauce. Medea, despechada, asesina a Glauce y a Creonte, y mata a los hijos que ha tenido con Jasón como venganza. Huye ayudada por su abuelo Helios, y llega a Atenas, donde se casa con Egeo, padre del héroe Teseo. Medea intentará asesinar a este último, sin conseguirlo. Finalmente, pondrá rumbo a la Cólquida, donde ayudará a su padre a recuperar el trono que había perdido<sup>50</sup>.

Además de las representaciones operísticas y teatrales de Medea, no podemos dejar de lado algunas versiones pictóricas que se producirán a partir del movimiento romántico. En primer lugar, resaltaremos la pintura de Delacroix, *Médée furieuse* (1838), que analizaremos junto con las óperas, y, por citar algunas más, las de Gustave Moreau (1865), Anselm Feuerbach (1870), Fredric Sandys (1878) o Evelyn de Morgan (1889)<sup>51</sup>.

La observación de la obra de Delacroix puede llevarnos a ver más claramente qué significados cobra este personaje en el contexto de la Modernidad europea. Esta representación no sólo se enmarcaría en la corriente romántica, sino que también se podría incluir en la corriente orientalista<sup>52</sup>. Si recordamos otra pintura de Delacroix, *La Muerte de Sardanápalo*, identificamos a Medea con cualquiera de las odaliscas de esta obra. Medea es una mujer oriental, exótica y misteriosa, tiene poderes sobrenaturales y es, por otro lado, ladina y mentirosa, capaz de lo más bajo, entregada a las pasiones. Pero esos son sólo aspectos de una de las caras del personaje que, al igual que las odaliscas, por otro lado está esclavizada (por amor, por lujuria...)<sup>53</sup> por Jasón –el hombre –, y cualquier síntoma de libertad se aduce a brujería, locura, enajenación, o cualquiera de los defectos propios de la mujer, especialmente oriental. Tendremos en cuenta, por tanto, que Medea no sólo es un personaje dramático que

<sup>50</sup> Sobre el mito de Medea, véanse, entre otros Alvar, J. (dir.), *Diccionario Espasa de Mitología universal*, Madrid 2000, 586-587; Mimoso-Ruiz, *Médée antique...* y García Gual, C., “El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, en: López, A./ Pociña, A. (eds.), *Medea, versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2002, vol. 1, 29-48. En cuanto a referencias clásicas, las que influyeron directamente en el mantenimiento de la tradición son las Medea de Eurípides y de Séneca y *El viaje de los argonautas* de Apolonio de Rodas.

<sup>51</sup> Existen muchas monografías de referencia de arte donde pueden hallarse algunas de estas obras, concretamente quisiera resaltar la labor del *Art Renewal Center*, cuya *website* [www.artrenewal.com](http://www.artrenewal.com), contiene imágenes de alta calidad.

<sup>52</sup> Véase Said, E., *Orientalismos*, Barcelona 2006.

<sup>53</sup> Fatema Mernissi en *El harén en Occidente* (Madrid 2001) hace un análisis de cuáles son las características del harén y de la mujer del harén en la visión oriental del concepto.

se inserta perfectamente en los cánones estéticos del romanticismo: fuerza interior, sublimidad o afán de liberación, sino que también responde a la necesidad de dotar de imagen a una nueva realidad<sup>54</sup>: el acceso y “enfrentamiento” con otras culturas que se van conociendo a través de las sociedades geográficas, las expediciones al Oriente y la progresiva expansión imperialista de Europa<sup>55</sup>. Creo pertinente, por todo esto, establecer el análisis del mito desde una visión dual, de corrientes que se superponen, como son el Romanticismo<sup>56</sup> y el Orientalismo.

Dejemos de lado momentáneamente la visión del otro en la Modernidad, y traslademos a la Antigüedad este razonamiento: ¿no era Medea una bárbara para los griegos? En su artículo “La Medea de Eurípides: el enigma del infanticidio”<sup>57</sup>, R. Sala Rose trae a colación un fragmento de las *Vidas de los filósofos ilustres* de Diógenes Laercio, donde se cuenta que “en una ocasión, el filósofo griego Tales de Mileto explicó con las siguientes palabras los motivos por los que estaba agradecido a la Fortuna: En primer lugar, por haber nacido humano y no animal; después, por haber nacido hombre, y no mujer; en tercer lugar, por ser griego, y no bárbaro”. Medea distaba mucho de acercarse al ideal social griego: mujer, bárbara (y podríamos incluso decir que con un componente psicológico animal o, al menos, inhumano, que se cristaliza en la brujería o en el infanticidio). La profesora Sala Rose indica más adelante: “No fue hasta la Guerra del Peloponeso, al producirse el resquebrajamiento histórico del ideal griego, cuando se iniciaría tímidamente un replanteamiento no sólo de la definición del ideal griego, sino también de los prejuicios que, de él derivados, acompañaban a la idea de barbarie. [...] La fecha en que se inició a Guerra del Peloponeso, el 431 a. C., fue también la fecha en que fue representada la tragedia Medea, de Eurípides. Y, en sintonía con esa nueva orientación intelectual más crítica con la sociedad de su tiempo que empieza a desarrollarse por entonces en el Ática, Eurípides dio entrada en la tradición occidental con su Medea al personaje que con mayor rotundidad iba a simbolizar los peligros de la intrusión de lo marginal en el mundo civilizado”<sup>58</sup>. La relación entre los griegos y los otros había sido subrayada ya desde la guerra contra los persas, particularmente por parte de Heródoto<sup>59</sup>. Eurípides remarcaría, por tanto, la doble vertiente diferencial de Medea, como mujer y como bárbara, como indica C. Segal: “it explores the otherness of the female by combining it with the otherness of

<sup>54</sup> Una realidad plural y compleja, pero que podemos englobar bajo un “otro” no europeo. Cf. Said, *Orientalismos*, 27-28.

<sup>55</sup> Villacorta, F., *Culturas y mentalidades en el siglo XIX*, Madrid 1993, 126 ss.

<sup>56</sup> Para ver las connotaciones racistas del Romanticismo, véase Bernal, *Atenea negra...*, 193 ss./ 227 ss.

<sup>57</sup> Sala Rose, R., “La Medea de Eurípides: el enigma del infanticidio”, en: López, A./ Pociña, A. (eds.), *Medea, versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada 2002, vol. I, 293-313.

<sup>58</sup> En este punto, podemos tener en cuenta también las palabras de G. Murray en *Eurípides y su época*, México-Buenos Aires 1961, 64-66.

<sup>59</sup> Véase, por ejemplo, Burke, P., *et al.*, *Hérodote et les peuples non grecs*, Genève 1990, 116 ss./ 216 ss.

*the barbarian*”<sup>60</sup>, aspecto que será analizado profundamente por Duarte Mimoso-Ruiz en el apartado “*La dimension sociale et politique*” de la obra que hemos comentado<sup>61</sup>. Ahora bien, Eurípides inicia un tratamiento particular e individualizado del personaje, que pasa a adquirir personalidad fuera del grupo (los bárbaros)<sup>62</sup>, y se contrapone y supera a una figura como la de Jasón, que es un héroe desplazado en su protagonismo. Al igual que Eurípides, los artistas modernos representan a Medea como aquello desconocido que, de una u otra forma los desconcertaba, como veremos a continuación, al analizar los libretos propuestos.

Las obras de Cherubini y de Mayr reflejan de diferente manera la combinación de las vertientes romántica y orientalista del mito de Medea. La ópera de Cherubini tiene 8 personajes, mientras que la de Mayr 11, figurando en esta última Egeo (que no aparece ni en Séneca ni en Corneille, pero sí en Eurípides), y los consejeros de Creonte y Jasón. Cabe destacar que en las versiones clásicas de Eurípides y Séneca, la figura de Glauce no aparece físicamente, mientras que en las óperas sí.<sup>63</sup> Además, ambas óperas se inician con la presencia de Glauce (en la de Mayr su nombre es Creusa) que, acompañada de sus confidentes, se debate entre la alegría de su boda con Jasón y el temor de que algo malo pueda suceder. En la versión de Cherubini, en esta primera escena en la que se ve la nave Argo encallada en el fondo, Glauce invoca a Eros e Himeneo, pidiéndoles que reaviven sus sentidos: “*Vien! Penetra i sensi miei!*” o “*i sensi miei ravviva*”<sup>64</sup>. En la obra de Mayr, los temores se personalizan en Medea. Jasón está en Yolco, negociando su seguridad, por lo que Creusa suspira que si Medea no le quita su amor, será Marte quien lo haga<sup>65</sup>.

<sup>60</sup> Segal, C., “Violence and the other: Greek, Female, and Barbarian in Euripides’ *Hecuba*”: *TAPhA* 120, 1990, 109.

<sup>61</sup> Cf. Mimoso-Ruiz, *Médée antique...*, 139 ss.

<sup>62</sup> En este sentido, para analizar los paralelismos entre la Modernidad y la Antigüedad y cómo Eurípides parece ser el tímido iniciador de una corriente romántica en la producción artística griega antigua, consultar Ogle, M. B., “Romantic Movements in Antiquity”: *TAPhA* 74, 1943, 7: “*We may say, indeed, that as the Greek of the fifth century discovered the individual as a part of the group, the dignity and worth of individual character, so the Greeks of the fourth century discovered the individual apart from the group*”. Esto coincide, en parte, con lo que nos dice García Gual en el artículo “El argonauta Jasón y Medea...”, 40: “*...Puede advertirse una nota de misoginia, acaso de recelo, contra este tipo de mujer bárbara y apasionada, que pretende un lugar en el mundo heroico. La princesa que traiciona a su padre, a su familia y su patria por amor a un extraño, puede revestir aires de heroína sentimental en una época romántica...*”.

<sup>63</sup> En la versión de Pierre Corneille, que fue habitualmente utilizada como fuente, ya figura. Para ver influencias en los libretos, Russo, P., *‘Medea in Corinto’ di Felice Romani. Storia, fonti e tradizioni*, Firenze 2004. Podríamos entender la presencia de Creusa/Glauce en las obras, y particularmente al inicio en dos sentidos diferentes: el primero, por una necesidad dramática; el segundo, por una intención clara de personificar en escena lo contrario a la bárbara Medea, acentuando así el mensaje de la obra.

<sup>64</sup> Cherubini, *Medea*, Libreto, 41.

<sup>65</sup> Mayr, G. S., *Medea in Corinto*, Acto I, 54.

Podemos diferenciar dos tendencias en las dos óperas. La obra de Cherubini resalta de manera clara la barbarie de Medea, ya desde el primer momento que ella entra en escena, cuando se remarca claramente la visión de “lo extraño” o “lo otro”: “*Signor! Ferma una donna a vostre soglie sta: l’aspetto suo è strano e misterioso...*”<sup>66</sup>.

Medea es claramente consciente de su calidad de intrusa, e incluso a través de las expresiones del propio personaje se configura su identidad bárbara: Su carácter inhumano, “*Natura, or tu invano parli a me*”<sup>67</sup>, o su carácter intruso y ladino, “*Tosto tu dèi tornar a Colco che tradisti*”<sup>68</sup>, que se reitera en la nostalgia por su tierra traicionada, en la que la ingrata había sido feliz, “[Medea]: *Care sponde del Fasi, o mia patria lontana! Oh, d’un ben ch’io perdei ricordanza dolente al pensier.* [Creonte]: *Empia sorella, figlia indigna! Ten va! Va fuor dal regno, va!*”<sup>69</sup>. Este tipo de alusión a la Cólquida sólo está fuertemente marcado en la ópera de Cherubini.

En la versión de Mayr, podemos entresacar un diálogo en el que se enfrenta el mundo de pasión de Medea y la racionalización – occidental – de Jasón<sup>70</sup>:

[Giasone]: *L’amor de’ figli...La vita tua...dell’onor mio la voce, Il sacrificio estremo chiedono a noi.*

[Medea]: *Fremi, quand’io non fremo? Onor dicesti? E di tradir chi t’ama onor da te si chiama? Ah! Questo, ingrato, questo è il maggior de’ delitti tuoi.*

[Giasone]: *Delitti! O donna, e puoi rimproverarme a me?*

[Medea]: *Sì, tutt’i miei; Il frutto ne cogliesti, e reo non sei? Dove n’andrò? Dove il fratello usccisi? Dove il padre tradii? Dove di Pelia squarciai le membra, sol per te, spietato?*

[Giasone]: *Schiudi gli occhi, Medea. Da me lontana, innocente vivrai. Vanne, e i tuoi giorni la prima pace a serenar ritorni.*

[Medea]: *Vano pretesto! Ah! Senza trono e regno restar t’increbbe, e da Creusa in dono bramaste regno e trono. Parla: gli avrai da me; purchè tu m’ami, quanto la terra chiude é in tuo poter, sì, é in tuo poter.*

[Giasone]: *Ah! L’amor tuo l’illude, abbi pieta di te; deh! Volgi intono un sol sguardo Medea. Fosti regina: regina più non sei; darmi volevi il regno de’ miei padri; io stesso, errante, lungi dal suol natio, che sperar posso? Dì: che sperar posso? Che mi resta?...”.*

<sup>66</sup> Cherubini, *Medea*, libreto, 49.

<sup>67</sup> Cherubini, *Medea*, libreto, Acto tercero.

<sup>68</sup> Cherubini, *Medea*, libreto, Acto segundo, 75.

<sup>69</sup> Cherubini, *Medea*, libreto, 69.

<sup>70</sup> Mayr, G.S., *Medea in Corinto*, Acto I, escena IX, 73-75. Medea reprocha a Jasón la decisión que está tomando, y él apela a la racionalidad de la misma, dando a entender que es la mejor opción para Medea y sus hijos.

¿Podría existir un diálogo más representativo del enfrentamiento entre la razón occidental y la irracionalidad del bárbaro culpable? “Te aprovechaste de los frutos, y sin embargo, ¿careces de culpa de mis acciones?” pregunta Medea, ante la que las racionalizaciones de Jasón carecen de fundamento. Sin embargo, en el montaje total de la obra, así como del mito, la irracionalidad y los defectos se le atribuyen a ella: inhumana, bárbara y mujer. El infanticidio de Medea es también, en sus todas sus versiones, la culminación o el cierre del carácter de la protagonista, ya que con el asesinato de los hijos se intenta recalcar el tono terrible de la personalidad de Medea<sup>71</sup>. No obstante, Cherubini, cuya ópera es vibrante, con escenas rápidas, no hace dudar mucho a Medea a la hora de llevar a cabo el infanticidio, acentuando su desnaturalización, y también un principio de locura, diciéndoles a sus propios hijos “nunca tendré que expiar mi culpa, pues es vuestro propio padre quien os mata”, o “naturaleza, me hablas en vano”<sup>72</sup>, mientras que Mayr y Felice Romani, el libretista, nos presentan una Medea con muchos matices, que reacciona de diferentes formas: cuando conoce la traición de Jasón, se humilla ante él<sup>73</sup>; se produce en ella una lucha interna muy intensa ante la decisión del infanticidio, llegando incluso a llamarse a sí misma madre desnaturalizada<sup>74</sup>.

Un elemento que aparece en las obras, que retoma la importancia de la naturaleza y de la ritualidad que señalábamos anteriormente<sup>75</sup>, es la aparición del elemento natural como escenario, rompiendo la unidad de espacio. Al igual que en la obra de Delacroix, Medea planifica sus actos asesinos en la Naturaleza, donde hace sus invocaciones a los dioses. En la obra de Cherubini, es una ladera de la montaña. En la de Mayr, es una cueva subterránea con un altar. Es particularmente llamativa la cantidad de invocaciones que hace, y la aparición de las voces subterráneas de las Furias: “*Antica notte, Tartaro profondo, Ecate spaventosa, ombre dolenti, O furie, voi che del perduto mondo siete alle porte, armate di serpenti, a me venite dagli Stigi chiostri, per questo foco, e per i patti nostri...*” o “*Del tosco spargetela de’ serpi d’Averno, di quelle che Rodino l’Invidia e il Sospetto; la bagni l’istesso, veleno di Nexo, e mora com’Ercole sull’Eta mori...*”<sup>76</sup>.

<sup>71</sup> Russo, P., ‘*Medea in Corinto*’..., 74. En el capítulo (4) *Varianti del mito*, podemos ver cómo, en las diferentes versiones que analiza el autor, se busca el momento propicio, y el hecho desencadenante para que el carácter terrible de Medea cometa el acto del infanticidio.

<sup>72</sup> Cherubini, *Medea...*, 95/ 97.

<sup>73</sup> Mayr, *Medea in Corinto*, 65/ 73-75. Es curioso como en el intento de convencer a Jasón, él intenta racionalizar su abandono, y ella lo llama bárbaro varias veces. Interpreto que posiblemente el autor quiera dejar entrever la multiplicidad de matices de los personajes, y cómo Jasón es tan culpable como Medea de sus atrocidades.

<sup>74</sup> Mayr, *Medea in Corinto*, 112.

<sup>75</sup> Véanse Mayr, *Medea in Corinto*, 5-6.

<sup>76</sup> Mayr, *Medea in Corinto*, 95-96.

La obra de Cherubini acentúa el problema de la alteridad, la de Mayr, las implicaciones de la Naturaleza y la lucha entre razón y sentimientos. La obra de Mayr fue representada de manera profusa durante la primera mitad del siglo XIX<sup>77</sup>, cuando el movimiento romántico está en su auge, y por tanto, el pulso entre razón y sensibilidad también. La de Cherubini retomó fuerza en el siglo XX, cuando todavía los filósofos siguen planteándose los problemas de la concepción del otro<sup>78</sup>. Así, podemos ver cómo la figura de Medea puede pasar de ser un personaje mitológico, insertado en una tradición mitológica concreta, en un conjunto, a perfilarse como un mito<sup>79</sup>, un icono paradigmático que se convertirá en elemento recurrente durante la época contemporánea, tanto en el arte como en la sociedad y la cultura<sup>80</sup>, como indica M. R. Cornacchia, al respecto de la versión de Grillparzer, que tiene bastantes cosas en común con las analizadas: “*D’altro canto, questa tragedia si mostra, riletta dopo quasi due secoli, ancora attualissima, anzi vero crocevia tra antico e moderno, perché con-signa alla letteratura sucesiva l’immagine di una Medea esule infelice, migrante, isolata e discriminata per la sua diversita, diversità che non scaturisce dalle sue colpe...*”<sup>81</sup>.

<sup>77</sup> Finscher, L. (Hrg.), *Die Musik...*, vol. 8, 1846-1847.

<sup>78</sup> Como ejemplo tenemos la obra de P. Ricoeur, que relacionan la historia, la identidad y la alteridad: véanse *Historia y narratividad*, Madrid 1999, espec. pp. 157-230 o *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris 2000.

<sup>79</sup> Siguiendo las definiciones de la RAE de mitológico y mítico: mitológico es lo perteneciente a la mitología (conjunto de mitos de un pueblo o de una cultura, especialmente de la griega y romana); y mítico lo perteneciente o relativo al mito (entre otras acepciones, personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal).

<sup>80</sup> A este respecto podemos volver a aludir a la obra de Mimoso-Ruiz, *Médée antique...*, que analiza las implicaciones socio-políticas de la obra en diferentes contextos, y puntualmente las facetas bárbara y femenina de la heroína clásica.

<sup>81</sup> Cornacchia, *La Medea di Franz Grillparzer...*, 1. Señalaremos, en último lugar, que la obra de Grillparzer tiene puntos en común con las analizadas: sitúa al Vello de Oro como símbolo de toda la tragedia (cf. Scheild, “Franz Grillparzer...”, not. 44), lo que hacen Jasón y Medea en la obra de Cherubini: “*o fatal vello d’or, triunfal gloria amara! Di sangue e pianto un di molto hai tu da costar!*” (Libreto, p. 61). Por otra parte, la relación entre Medea y Creusa, en la versión de Mayr suavizada, lo está también en la de Grillparzer (cf. Cornacchia, *La Medea di Franz Grillparzer...*, *passim*).