

La geografía que abarca el libro de Vinci es más amplia de lo que puede dejar entrever esta nota bibliográfica, pues no sólo analiza la toponimia de lugares concretos helenísticos y adyacentes (Atenas, Tebas, Aúlida, Micenas, Pilo, Etiopía, Creta, Samotracia, Cipro, Lemno, Frigia, etc.), sino también la geografía mítica, como el Tártaro y el Olimpo. Exagerado sería decir con el autor: "Addio Grecia, addio mare Mediterraneo!". Pero he aquí un libro que no debe pasar desapercibido, y que debería leerse bajo la perspectiva indicada por el propio autor: como una obra de "carácter esencialmente geográfico y no historiográfico", lo que no implica —añade el autor— que sus conclusiones no puedan ser útiles a los historiadores como una contribución para solucionar una serie de problemas, algunos de ellos milenarios. No dejará, sin embargo de suscitar este libro las más variadas opiniones, dudas, desconfianzas, disentimientos e incluso escándalo, como afirma en la presentación Rosa Calzecchi Onesti, helenista y traductora de los poemas homéricos. Sobre todo, pocos perdonarán a un ingeniero nuclear haber entrado en el campo de la crítica histórico-literaria. El hecho de haber traspasado este "sagrado" umbral le acarreará no pocas censuras y rechazos, escritos o verbales, por no hablar de menosprecios y descalificaciones.

Tras una breve conclusión (págs. 407-410), sin novedades que resaltar, la obra ofrece un dossier de trece tablas geográficas, cuidadosamente elaboradas (págs.411-425). Le sigue una, no demasiado amplia, bibliografía (págs. 427-431), que, dado el procedimiento usado por el autor de verificación experimental de la geografía del Báltico y la novedad de su propuesta, puede considerarse suficiente, y en verdad, no demasiado criticable. Aunque aquí podría cebarse la crítica con el autor. Un excelente repertorio fotográfico (que incluye noventa fotos, págs. 433-478, tomadas en los distintos viajes del autor a tierras escandinavas), cierran este libro escandaloso y polémico, uno de los más audaces que puedan leerse en los últimos años, especialmente por la sustitución, tras tantos siglos, de un Ulises mediterráneo por otro báltico. Un libro tan provocador que no pocos equiparán a un sacrilego. Pero ahí está el libro, ofreciendo un reto incómodo, como un problema añadido a la ya incómoda geografía homérica. Una tesis de tal envergadura es tan difícil de aceptar en su totalidad como de rechazar también en su totalidad. Por eso es explicable el silencio de voces autorizadas que podrían dar una orientación al respecto. Al contrario, nadie se quiere comprometer, posiblemente para no participar de la suerte del autor. Y esto, contando en el mejor de los casos con que se haya leído la obra. Pues no pocos, como en otras ocasiones semejantes, mostrarán su rechazo para disimular su ignorancia. La verdad es que muchos siglos de tradición a las espaldas pesa demasiado y la prudencia es también aquí, como siempre, la mejor consejera. Pero la prudencia nunca monopoliza y, sobre todo, sabe discernir en el detalle más que en la generalidad. No hubiera estado de más que el autor hubiese ofrecido también un índice de nombres propios que incluya, por supuesto, los geográficos. El lector lo echa de menos con frecuencia dadas las continuas alusiones y referencias a lugares ya tratados a través de la obra, y a pesar del extremado orden de exposición, que va en mérito de su autor. [ÁNGEL URBÁN].

#### En busca de la fugitiva Medea: "sic fugere soleo" (Séneca, *Medea*, 1022)

GENTILI, Bruno; PERUSINO, Franca (Eds.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venecia: Marsilio Editori, 2000, 215 págs.

Contiene este volumen diez estudios de diferentes autores en torno a la figura mítica de Medea. Quienes han cuidado la edición, Bruno Gentili y Franca Perusino, han reunido las conferencias de un seminario impartido en Urbino durante dos días (23-24 de

septiembre), organizado por el Centro Internacional de Estudios sobre la cultura griega antigua y el Instituto de Filología Clásica. El tema elegido tiene un justificado motivo: Medea es un personaje que, por diversas razones, ocupa un lugar de atención preeminente tanto en congresos y simposios, como en estudios y ensayos, además de ser un personaje de gran protagonismo en la literatura contemporánea, como se refleja también en las numerosas representaciones en teatro y adaptaciones cinematográficas, bien representando la obra misma de Eurípides, bien emulando o inspirándose de alguna manera en ésta, más o menos directamente, para hacer hincapié en algunos temas o plantear otros más acordes con los problemas actuales. De hecho, la figura de Medea, siempre tan controvertida, no deja de suscitar nuevas reflexiones en cada acercamiento a ella, como tampoco lo dejó de hacer en el mundo clásico, desde la épica y lírica griegas arcaica y tardo-arcaica hasta los trágicos de época ática, especialmente Eurípides, así como más tarde, en el mundo helenístico, desde las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio hasta los clásicos latinos Ovidio y Séneca. Y no olvidemos tampoco las Medeas de Ennius y de Lucius Accius. Este libro intenta hacer pasar ante el lector múltiples visiones de Medea. No podría ser de otro modo. La compleja figura de este personaje, mítico por todos los costados, hace que ninguna visión pueda contenerla en su totalidad y agotarla, y que se presente siempre como fuente inagotable de relectura. Medea es y será siempre un personaje de viva actualidad. Un personaje difícil de comprender, porque en sí es un personaje que no se deja domeñar. Por eso, es en la lectura continua y en la descomposición de sus perfiles y niveles donde se perfila el prisma, nunca definitivo, de su interpretación. De hecho, la interpretación de esta figura, por su densidad mítica, sobrepasa paradójicamente las épocas y vuelve a situar siempre ante los puntos iniciales. Su densidad mítica, pero también su densidad humana, harán de Medea un personaje siempre nuevo, un fascinante arquetipo, extrapolable, capaz de salir del texto mismo de Eurípides y convivir con otros personajes y épocas: como “símbolo del derecho a la rebeldía de quien está sexual, política y racialmente oprimido o de aquéllos que, como ella, son explotados y luego eliminados por sus mismos explotadores” (Gentili, pág. 7). Medea invita continuamente a la reflexión, como los personajes que hacen planteamientos radicalmente humanos. Este libro ha de considerarse, así, una parada más —aunque no una parada cualquiera— que intenta ofrecer al lector, en nuestros días, antiguas y nuevas visiones de una Medea escurridiza, tal como ha sido percibida en las diferentes etapas históricas y géneros del mundo clásico por sus representantes más cualificados. No faltará, y ha sido un gran acierto, un estudio sobre la iconografía griega de Medea. La imagen nos acerca, aun sin palabras, a una locuaz visión de este personaje de tantas caras y facetas. La imagen, por estar confiada al ojo, es un texto más insistente y siempre comunicativo que el de la letra, confiada al tiempo del dilatado y menos insistente espacio de la voz.

Entre los estudios y ensayos más recientes sobre Medea cabe resaltar el de Guido Paduano, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alcesti-Medea*, Pisa 1968; y el ensayo, en clave estructuralista, de Alain Moreau, *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, Paris 1994; y la excelente panorámica que ofrece A. Caiazza, “Medea: fortuna di un mito”, en *Dioniso* 59 (1989) 9-85; 60 (1990) 82-118; 63 (1993) 121-141; 64 (1994) 155-166, que reúne documentación de gran importancia, difícil de recopilar; así como la de K. von Fritz, “Die Entwicklung der Jason-Medea Sage und die Medea des Euripides”, en su libro *Antike und Moderne Tragödie*, Berlín 1962, 322-429. Y no hay que olvidar, aunque más antigua, la obra de D. Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques*, Paris 1980, que estudia el influjo del mito de Medea en la literatura occidental. Entre las interpretaciones más modernas, aparte del film

de Pier Paolo Pasolini (1970), la de Corrado Alvaro (*La lunga notte di Medea*, ) la de la novela de Christa Wolf (*Medea. Stimmen*, München 1996), o la más atrevida y provocadora del poeta Brendan Kennelly (1998), que ambienta el drama en el Dublín de nuestros días y enfrenta a la irlandesa Medea con el inglés Jasón, para recrear el enfrentamiento entre la "bárbara" maga de la Cólquide y el racional griego Jasón. Pero la fascinación de Medea no ha cautivado solamente a los modernos. Desde siglos pasados muchos autores han mostrado su interés por ella. Basten algunos nombres de dramaturgos que han enfocado la figura de Medea desde distintos puntos de vista, bien a partir de la obra de Eurípides, bien tomando como base la de Séneca: L. Dolce (ca. 1547), J.-B. de La Péruse (1555), Maffeo Galladei (1558), Pierre Corneille (1635), Calderón de la Barca (*El divino Jasón*, 1644), Jan Six (1648), Pietro Paolo Bissari (1662), Jan Vos (1665), H.B. de Requeleyn de Longepierre (1694), Ch. Johnson (1730), Gotthold E. Lessing (1755), F.M. Klinger (1786 y 1790), el dramaturgo austriaco Franz Grillparzer (1820), E. Legouvé (1856), G.O. Marbach (1858), C. Mendès (1898), Jean Anouilh (1946), Franz Theodor Csokor (1947), Alfonso Sastre (1958), entre otros. Hasta la comedia se ha interesado por Medea, como en el caso de Calderón de la Barca (*Los tres mayores prodigios*, Acto 1, 1636), o Francisco de Rojas Zorrilla (*Los encantos de Medea*, 1645). Y esto sin contar con otras facetas que interesan menos a la tarea del filólogo, como la música. Baste recordar las numerosas óperas que se han escrito sobre Medea, como las de W.C. Briegel (1688), M.A. Charpentier (1693), J.C. Schieferdecker (1700), J.-F. Salomon (1713), G.F. Brusa (1726), J.G. Naumann (1778), A. Sacchini (1784-86), P. von Winter (1789), G. Marinelli (1792), G. Andreozzi (1793), L. Cherubini (1797), F. Piticchio (1798), G. Pacini (1843), S. Mercadante (1851), V. Tommasini (1906), S. Osterc (1930), L. Engel (1935), D. Milhaud (1939), P. Canonica (1953), E. Staempfli (1954), A. Kovách (1960), Y. Xenakis (1967), B.A. Zimmermann (1970), R. E. Luke (1979), o las cantatas de J.-P. Rameau (entre 1702-6), L. Mancia (c. 1708), L.-N. Clérambault (1710), Ph. Courbois (c. 1710), G.A. Hüe (1879), J. Delysse (1976), o el melodrama de G. Benda (1775), y otras muchas composiciones musicales hasta nuestros días, como las composiciones de Dimitri Terzakis (1966), Bent Lorentzen (1969), Y. Sicilianos (1973), T. Procaccini (1981), etc. Puede pensarse también en el influjo que el mito ha ejercido entre los estudiosos de psicoanálisis, provengan sus planteamientos del lado de Freud o de Jung. Hasta se ha propuesto un "complejo de Medea", como hay uno de Édipo, que encasilla, sobre la base de casos clínicos, los impulsos inconscientes que se confabulan para la destrucción o aniquilamiento del propio hijo por parte de la madre. Un complejo que posiblemente está en la base de algunos sucesos semejantes referidos en los periódicos de nuestros días.

Uno puede estar más o menos de acuerdo con una u otra interpretación (algunas son réplicas, como la de Grillparzer lo es de la de Corneille), pero lo cierto es que en cada autor se alumbran y clarifican aspectos con una luz que no se observa en otros. En todo autor se muestra la destreza del intérprete, que "consiste en individuar cada vez el significado específico de los términos fundamentales (*di valore*) en relación a la ideología que profesa quien los pronuncia" (Gentili, pág. 10).

Lo mismo sucede con la pintura. Numerosas son las representaciones de Medea que dan prueba del interés por tal figura y su complejidad. Cabe observar que en Occidente se ha desarrollado más el lado negativo de Medea, su aspecto sombrío, de madre terrible, inhumana, empuñando con frecuencia la daga sobre sus hijos, un aspecto en que se ha cebado la pintura occidental y que tanto contrasta con la pintura clásica (véase el estudio de Cornelia Isler-Kerényi, "Immagini di Medea", págs. 117-138), junto a la frecuente imagen de Medea enamorada de Jasón, una pareja feliz, también extraña en el mundo clásico, que

con frecuencia se representa con rasgos melosos. Así, podemos recordar las pinturas de R. Boyvin (según dibujos de L. Thiry, 1563), P.P. Rubens (1640), N. Poussin (dos dibujos de c. 1648-50), J.-F. de Troy (1742-46), Ch.-A. Coypel (1746), C. van Loo (1765), J. Barry (c. 1772), G. Romney (c. 1775), J.-H. Fragonard (1806), J.M.W. Turner (1828), E. Delacroix (1838), A. Cambon (c. 1868), A. Feuerbach (1870 y 1871), W. Gilles (1923), F. von Stuck (c. 1925), e incluso en estilo surrealista, como la Medea de Francis Picabia (c. 1929). Menos representada la Medea maga, como las de A.M. Vasallo (1637), H. Howard (1841) y F. Sandys (1868). Y no olvidemos las representaciones, también poco frecuentes, de Medea en esculturas: W.W. Story (1864-68), A. Rodin (1865-70), W.H. Thornycroft (1888), A. M. Wright (1920), P. Gasq (1944), L. Baskin (1980-02), e incluso en estilo abstracto, como la E. Paolozzi (1964).

Toda figura clásica, y especialmente las mitológicas, encubren aspectos inagotables en una época o en medios de transmisión o representación o en estilos. Medea no podía ser menos. En realidad es una de los personajes más plurivalentes de la literatura clásica, desconcertante por sus contradicciones internas, por su extremado amor, su extremado celo, su extremado odio, su extremada venganza... Una figura desesperada en cuya búsqueda irán constantemente todas las generaciones, todos los creadores de estilo literario — dramaturgos, comediantes, poetas—, todos los artistas —músicos, pintores, escultores—, todos los estudiosos de los textos clásicos. “Una personalità complessa —dice B. Gentili en su ensayo— nella quale convivono gli esorcismi della maga, la sacralità della sacerdotessa e profetessa, l’infelicità dell’esule sempre in fuga, il profondo sentimento materno, l’ardore amoroso del *letto coniugale*, l’inesorabile durezza della giustiziera e infine la solennità della dea che dall’alto risolve l’azione come *deus ex machina*, predicendo la morte dell’odiato Giasone e annunciando i riti espiatori che saranno istituiti nel santuario di era Akraia dove ella avrà seppellito con la sua stessa mano i figli” (págs. 37-38).

Tras la iluminante introducción de B. Gentili (págs. 7-11), que justifica la colección de estudios y puntualiza sobre algunos aspectos generales de Medea, siguen los diez estudios siguientes:

1. Pietro Giannini, “Medea nell’epica e nella poesia lirica arcaica e tardo-arcaica” (págs. 13-27): resalta el carácter unitario de la tradición que transmite la historia de Medea; no hay fundamento para suponer en su origen dos tradiciones independientes, una corintia, centrada en la trágica muerte de sus hijos, y otra tesalia, que pone el acento en la aventura de los Argonautas. Medea corintia presupone a la Medea de la Argonáutica. En la épica y poesía lírica, es relevante cómo Medea es un personaje siempre en fuga, una constante *exul*, como lo hace ver Ennius en su tragedia: *exul* de toda tierra que pisa, de la Cólquide, de Yolco, de Corinto, de Atenas.

2. Bruno Gentili, “La Medea di Euripide” (págs. 29-41), uno de los artículos más densos y breves: encuadra la versión de Eurípides dentro de las distintas tradiciones anteriores, en las que a veces se notan algunas incoherencias. Eurípides insiste en las implicaciones éticas de la venganza y en la lógica que entraña, más compleja de lo que la crítica ha individuado hasta el presente. Lo trágico del drama no consiste en el hecho de que Medea y Jasón “están cegados respecto a sí mismos y al carácter de las propias acciones”, como ha escrito Kurt von Fritz, sino “en el choque irremediable de dos mentalidades opuestas, de dos sistemas de valores diferentes y opuestos en los que la noción común de justicia, lo mismo que la de *lecho* e *insaciabilidad*, determina mediante fórmulas diferentes e inconciliables”. Así, la homología entre la δίκη de Medea y la de Jasón sólo subsiste a nivel de significante, no de significado. En la oposición entre las dos conceptos de ἀδικία y de δίκη, correspondientes a Medea y Jasón, Eurípides define los dos

sistemas de valores en juego a lo largo de toda su obra. En Medea se refleja la concepción griega del semidiós héroe, cuyo carácter dominante no está en la armonía banalizada por la crítica neoclasicista, sino en la contradicción, en el desequilibrio y exceso en el bien y en el mal, en la incapacidad de ser personas comunes. En este inconciliable bifrontismo se encuentra la esencia de la tragicidad de Medea.

3. Anna Beltrametti, "Eros e maternità. Quel che resta del conflitto tragico di Medea" (págs. 43-65): intenta rescatar la figura negativa de Medea como madre infanticida. Medea es su propia tragedia, su propio conflicto, el modelo central de comportamientos culturales contradictorios. Su escandalosa actitud se debe a su carácter: autónoma, impetuosa, continuamente oscilante entre planificaciones y momentos de explosiones, Medea se manifiesta siempre excesiva. No es, sin embargo, la única ni la primera reina griega que lleve en sí misma los gérmenes patogénicos de la catástrofe. Importante es en este ensayo la relación entre Medea, como extranjera, y la ciudad. En una cultura en que se discute sobre el γένος y el γάμος, Medea desvía el problema hacia el *eros*. Para Medea, familia y matrimonio comienzan y terminan donde comienza y termina el *eros*. En la ciudad que, para fundar y hacer triunfar los principios políticos del intercambio y de la alternancia en la gestión del poder, había tenido que dar preponderancia a las alianzas sociales por encima de la parentela, Medea hace resonar su deseo erótico y sus afectos, no comprende que las bodas reales de Jasón puedan ser sólo una alianza.

4. Carmine Catenacci, "Il monologo di Medea (Euripide, *Medea* 1021-1080)" (págs. 67-82): un excelente comentario al célebre monólogo euripideo un momento antes de asesinar a sus propios hijos. Sola ante los hijos, lamentándose de la inutilidad de sus sufrimientos e incluso de la educación de sus hijos, Medea contrapone su condición apátrida a la de sus hijos, que van a tener una ciudad y una demora para siempre, el Ades. La autora establece también un paralelo, notando sus diferencias, entre el monólogo de Eurípides y el de Neofrón (*TrGF* 15 F 2).

5. Maria Grazia Fileni, "Norme di comportamento e valori etici nella *Medea* di Euripide (vv. 214-224)" (págs. 83-99): estudio del exordio del primer discurso de Medea, un pasaje de no fácil comprensión. Al margen de su articulación —considerada muy débil por algunos estudiosos: antítesis sin correspondencias puntuales, sintaxis defectuosa, atasco de palabras, etc.— sobre la que la autora puntualiza en un apéndice (págs. 97-99), el centro del estudio es la ética emergente del largo exordio. El calificativo que mayormente define al personaje de Medea desde el punto de vista ético es αἰθάλης, un *tropos* que se encuentra también en otras tragedias referidas a sus héroes. El triple modelo ético de Aristóteles, basado en los tres calificativos de σεμνότης, αἰθάλεια y ἄρεσκος, no es el que corresponde a la Medea de Eurípide, dado que aquí la escala de valores es diversa a la de aquél. La αἰθαλία está definida en la *Ética Eudemia* de Aristóteles como la obstinación que confina con la soberbia. En Medea "l'*authadia* si configura eccezionale ed abnorme allo stesso modo dell'amore, dell'ira e del desiderio di vendetta conseguenti all'abbandono".

6. Agnese Giacomoni, "La *dike* di Medea e la *dike* di Trasonide" (págs. 101-108): un estudio comparativo entre el concepto de justicia de Medea y el del soldado Trasónide tal como aparece en un fragmento del *Papiro de Oxirrinco 3967* (ed. M. Maehler 1992; G. Arnott 1996), que nos ha restituido un trozo del *Misoumenos* de Menandro, y que en parte ya era conocido por otro *Papiro de Oxirrinco 2656*: un monólogo en que Trasónide, lleno de desesperación, no ve otra solución que endurecer su ánimo para no dejar entrever su enfermedad de amor. Aunque la máscara que vela sus sentimientos reales, será desvelada

por los efectos del vino. En Medea, como en Trasónide, se siente la imperiosa necesidad de reaccionar ante el ultraje recibido.

7. Maria Rosaria Falivene, "Un'invincibile debolezza: Medea nell' *Argonautiche* di Apollonio Rodio" (págs. 109-116): un breve, pero muy sugerente artículo sobre el término ἀμήχανος aplicado a Medea. ¿Cómo puede Apolonio de Rodas (III, 772) calificar de ἀμήχανος, "incapaz de encontrar remedios", a una joven maga capaz de maquinare (μήδομαι) todas las posibles astucias (cfr. μήτις) para realizar sus propios deseos o propósitos (μήδεα)? ¿No es ella precisamente la que es capaz de resolver las *amechanias* de los demás? La condición de ἀμήχανος no indica el estar absolutamente desposeído de instrumentos, sino la "falta de medios *adecuados*". La Medea de las *Argonauticas* dispone de muchos medios, pero es incapaz de encontrar uno que le permita renunciar a Jasón sin hacerse enemiga de su padre y asesina de su hermano. Para esta autora, como causa de una ἀμηχανία siempre hay un agente que a su vez es ἀμήχανος, que en el caso de Medea es el Eros: un escoliasta de Homero dejó claro que el término ἀμήχανος es una palabra de doble filo, pues puede significar no sólo "quien no sabe encontrar remedio", sino también "alguien contra quien no es posible encontrar remedio". Medea es ἀμήχανος, porque está contagiada por Eros, fuerza incontrolable de la naturaleza, quien es agente de un desorden que imprime en sus propias víctimas su propio carácter de ἀμηχανία. Quien juega con Eros se hace ἀμήχανος, sea Medea, "la de las muchas magias", sea el ingenuo Ganimedes, que pierde todos sus astrágalos (*Argon.* III, 114-130).

8. Cornelia Isler-Kerényi, "Immagini di Medea" (págs. 117-138): Medea no es un personaje demasiado representado en la Antigüedad; su presencia es más bien exigua y discontinua. De no existir las fuentes escritas, resultaría muy difícil determinar la unidad de este personaje. Pero, además, la autora observa cómo el mismo repertorio de *LIMC* trata de modo muy fraccionario, con criterios poco uniformes, la figura de Medea: la iconografía se halla repartida entre distintas voces (al menos ocho), además de la de "Medea". De hecho, en esta última voz sólo se ofrecen, en nueve páginas (cfr. *LIMC*, vol. VI-a, págs. 194-202; vol. VI-b, págs. 338-398), setenta imágenes, faltando una iconografía muy representativa, parte de la cual (distribuida en ocho páginas de planchas) es estudiada con detención por la autora de este ensayo. Con buen tino analiza la iconografía de Medea en los siglos VII-VI, en la época tardo-arcaica y severa, en época de las representaciones dramáticas en Atenas, y las imágenes de Medea después de Eurípides. Confrontando la iconografía con las fuentes literarias, cabe poner de relieve que la imagen de Medea en la iconografía más antigua es positiva: antes que un personaje vengativo y cruel, madre infanticida, pérfida envenenadora, Medea aparece en la iconografía como una sacerdotisa de la era primordial, capaz de rejuvenecer, e incluso de hacer renacer. En época ateniense, la iconografía presenta sobre todo el lado negativo de Medea, sin duda por influjo de Eurípides, aunque, también es verdad que "questa interpretazione negativa di Medea era maturata già nei decenni precedenti durante il conflitto fra Atene e la Persia, quando il nome dell'eroína era stato messo in relazione con i Medi". Es de notar —lo que creo muy importante— que la imagen del altar (que relaciona a Medea con su papel de sacerdotiza y profetisa) todavía sigue apareciendo en la iconografía sucesiva, hasta en los mismos sarcófagos romanos.

Respecto a la iconografía, hubiese sido importante un ensayo más, o tal vez dos, en este libro sobre la visión de Medea en la pintura y escultura del Renacimiento y Barroco, así como en la música (sobre todo los libretos de las óperas), con el fin de hacer ver su influjo en la cultura occidental. Algunos aspectos de estas lagunas, pero sobre todo su alcance, los podrá sospechar el lector a partir de las indicaciones que he dado más arriba en torno a Medea en la música y en el arte en general.

9. Gianni Guastella, "Il destino dei figli di Giasone (Euripide, Ovidio, Seneca) (págs. 139-175): la diversidad de planteamientos en Ovidio (*Met.* VII, 394-397; *Her.* XII) y en la *Medea* de Séneca respecto al modelo de Eurípides está en relación estrecha con la diversidad de elementos antropológicos en juego en cada autor. En tres partes bien distintas se estudian los temas esenciales que conducen a esclarecer el destino de los hijos de Medea en cada uno de estos tres autores clásicos. Así, respecto a Eurípides se estudia, tras una visión general de la trama de la obra, el "lecho" de Medea, lo que significa el divorcio en una pareja irregular como lo es la de Jasón-Medea, la venganza y el olvido de su maternidad. En Eurípides, la mujer abandonada tiene que tomar las riendas de su propio destino, abandonando no sólo el lugar, Corinto, sino toda su condición, de esposa y de madre. Su venganza, que deja atrás un cúmulo de ruinas, es radical. Aniquila de un golpe la casa de Jasón, desde cualquier punto de vista posible: el pasado (sus hijos), el presente (el matrimonio real) y el futuro (la perspectiva de una prole corintia). El problema es diverso en Ovidio. Está basado en el hecho que la eliminación de los hijos implica un desorden del estatuto romano de la unión matrimonial. Son los hijos quienes realizaban materialmente la unión, "mettendo assieme in un unico corpo il sangue dei genitori (*socius sanguis*)". Los hijos representan un testimonio importante del vínculo de familia realizado por los padres. Séneca, por su parte, insiste en el hecho de que la venganza de Medea conlleva el intento de negar su propia maternidad: tras la muerte de sus hijos, Medea quiere borrar toda huella de su maternidad, y si fuese necesario, incluso en sus propias entrañas (cfr. v. 1012s: "In matre si quod pignus etiamnunc latet / acrutabor ense viscera et ferro extraham"). La Medea de Séneca escapa por su cielo vacío sin huella de aquella *mater* que Jasón ha abandonado sin escrúpulos. Al final de la lectura de este ensayo uno se inclinaría más por otro título: el destino de Medea, más bien que el de sus hijos.

10. Giorgio Ieranò, "Tre Medee nel Novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf" (págs. 177-197): se analizan, y por cierto con gran finura, tres visiones sobre Medea en el s. XX: una tragedia, una película y una novela, a distancia entre ellas de unos veinte años. Ante todo, la tragedia de Corrado Alvaro, *La lunga notte di Medea*, representada por primera vez en el Teatro Nuovo de Milán (11 Julio de 1950), con escenas e indumentaria diseñadas por Giorgio De Chirico, y comisionada por la actriz rusa Tatiana Pavlova: una Medea símbolo de una humanidad oprimida, en la que su autor ve "un'antenata di tante donne che hanno subito una persecuzione razziale, e di tante che, respinte dalla loro patria vagano senza passaporto da nazione a nazione, popolano i campi di concentramento e i campi profughi". El film de Pier Paolo Pasolini (1970), por su parte, en cuyo reparto brilla la actriz Maria Callas, presenta a una Medea que no es una simple rescritura de la obra de Eurípides. El mismo Pasolini dice al respecto: "Quanto alla pièce di Euripide, mi sono semplicemente limitato a tranne qualche citazione". De hecho, según él, ha sido más importante para su obra J.G. Frazer, L. Lévy-Bruhl y Mircea Eliade que el mismo Eurípides. A través de los estudios antropológicos e histórico-religiosos, Pasolini intenta penetrar en un mundo anterior y más allá del texto de Eurípides: el mundo mágico-ritual de Medea, el mundo del mito en su esencia originaria. Así, el sacrificio humano oficiado por Medea puede encontrarse en el *Tratado de historia de las religiones* de M. Eliade. Para Pasolini, el mito es la realidad misma en su aspecto más verdadero y profundo. De ahí que el Centauro, educador de Jasón, diga frases como la siguiente: "Solo chi è mitico è realistico e solo chi è realistico è mitico"; y que insista de otro modo: "Tutto è santo, tutto è santo, tutto è santo. Non c'è niente di naturale nella natura... Quando la natura ti sembrerà naturale tutto sarà finito... Di', ti sembra che un pezzetto solo non sia innaturale, posseduto da un Dio?". Para el autor de este artículo, el texto de Eurípides ocupa en Pasolini una posición ambigua,

juega un papel en todo caso ambivalente. Por último, la novela de Christa Wolf, *Medea. Stimmen* (1996): Medea es un personaje que puede identificarse con cada uno de nosotros, en cualquier época. “¿Somos nosotros quienes descendemos de los antiguos, o son ellos quienes vienen de nosotros?”, se pregunta la novelista. Para ella “da lo mismo: basta tender una mano... son iguales a nosotros”. Lo antiguo no es sólo modelo, arquetipo, habita en nosotros, y si los antiguos nos son extraños, es porque también nosotros somos extraños a nosotros mismos. La Medea de Wolf no tiene precedentes en las Medeas del s. XX. Va más allá del texto de Eurípides, se traslada a las versiones preeurípideas, donde el mito presenta a una mujer inocente, no infanticida, que para Wolf es algo secundario. No es ni siquiera una maga, no sabe de sortilegios ni encantamientos. Nada tiene de arcaico o primitivo, y nada de bárbaro. Actúa guiada por la razón; por una razón ya férrea, deshumana, política, donde la dimensión religiosa se ha convertido en *instrumentum regni*, donde la sangre se vierte no ya en la inocencia del rito, sino en la lucha por el poder. La Cólquide no es, por eso, diferente a Corinto. Se trata, así, de una Medea que representa en verdad, como la define estupidamente el autor de este ensayo, “un rovesciamento paradossale della tradizione”.

La obra termina con dos utilísimos índices, que con frecuencia se obvian en estos tipos de colecciones de estudios: uno de citas de obras clásicas (cuidado por Luigi Bravi), especialmente importante por las citas ordenadas del texto de Eurípides, y de las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio, como también por los pasajes que se citan de la *Medea* de Séneca; y otro, índice de nombres antiguos (al cuidado de Marco Dorati), en que naturalmente la voz “Medea” no aparece, en que aparece por la frecuencia, entre otras cosas, toda la amplia relación espacial, interhumana y comunicativa de Medea: Colchide, Corinto, Egeo; Creonte, Creusa, Giasone, Glauce...

He aquí, en resumen, una serie de ensayos —que intenta cubrir una laguna en los estudios italianos sobre Medea— hechos con interés y seriedad científica, sobre esa polimórfica figura siempre fugitiva, también y sobre todo para el investigador, con tantas claves de lectura dentro de las distintas etapas del pensamiento griego y de la mitología misma cuantos ojos pueden clavar en ella la mirada. Y esto, sea cual sea la fase histórica que se elija para su estudio: una figura clave, por su capacidad de metamorfosis, en la encrucijada de diferentes ideologías. Un personaje que — como dice C. Isler-Kerényi al final de su contribución— despliega sus facultades metamorfósicas, “de buena a perversa, de diosa a mujer, no con la llegada del pensamiento racional, sino con la afirmación definitiva del pensamiento dogmático: con la extinción de la religión antigua”. Un personaje, en fin, que no deja indiferente al hombre que la observa, sea del ángulo que sea, sea de la época que sea, y que invita a reproducirla con palabras, con pinceles o cinceles, con sonidos y voces..., con todos los instrumentos de que dispone el hombre para poder expresar su encuentro con esa maga “encantadora” y cruel a la vez, ambigua, escurridiza e inabarcable, como la realidad misma que simboliza. [ÁNGEL URBÁN].