

# Personajes mitológicos en la literatura europea del siglo XX: Medea

---

**Marina ROMO RUIZ**

**GRADO: FILOLOGÍA HISPÁNICA**

**Curso 2015-2016**

**TUTORA: M<sup>a</sup> Teresa MUÑOZ GARCÍA DE ITURROSPE**

**DEPARTAMENTO: ESTUDIOS CLÁSICOS**



## RESUMEN

Medea es, sin duda, uno de los personajes míticos de más intensa pervivencia y reinterpretación a lo largo de la historia literaria de Occidente.

En este trabajo se va a hacer una revisión –a partir de las versiones de Eurípides y de Séneca– de su presencia en *Medea 55*, de Elena Soriano (1955) y en la versión que para el Teatro de Mérida preparó Miguel de Unamuno de la *Medea* de Séneca en 1933. La novela de Soriano rompe con algunos de los esquemas impuestos antes de la guerra civil española, desarrollando nuevos patrones feministas, que llevaron a su autora a tener graves problemas con las autoridades franquistas. La versión de Unamuno, más fiel al texto clásico evidentemente, se centra en la parte más truculenta para aumentar el rechazo de la actitud de Medea, que nunca justificará su locura.

Por otra parte, este estudio va a incluir también otras obras del siglo XX en que Medea constituye el centro de la acción, en particular las versiones cinematográficas de Pier Paolo Pasolini (1976) y Lars von Trier (1988), que impregnan de realismo y vigor nuevos al personaje trágico de Medea.

Se pretende distinguir la perspectiva diferente de autores tan diversos en cuanto a origen, formación e intereses, a la hora de describir el personaje de Medea. Frente a la posición de Elena Soriano que muestra en *Medea 55* a Daniela como víctima y verdugo de los abusos de Miguel, un hombre frío y ambicioso, Miguel de Unamuno describe a una asesina cegada por la pasión y la sed de venganza. Asimismo se subraya que Elena Soriano utiliza el crimen del infanticidio como arma de justicia frente a la sociedad patriarcal que la oprime. Y así, el personaje de Miguel Dargelos es presentado no solo como el perfecto Jasón moderno, sino también como pretexto de crítica del hombre occidental de la época.



## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
2. MEDEA, SU MITO, Y SUS REPRESENTACIONES.....	5
2.1. EL MITO .....	5
2.2. MEDEA Y SUS REPRESENTACIONES HASTA EL SIGLO XX.....	8
3. <i>MEDEA 55</i> DE ELENA SORIANO.....	10
3.1. TÓPICOS PRINCIPALES EN <i>MEDEA 55</i> .....	13
3.2. PERSONAJES: ANTES Y DESPUÉS.....	16
4. <i>MEDEA</i> DE UNAMUNO FRENTE A <i>MEDEA 55</i> DE SORIANO.....	18
5. CONCLUSIONES.....	23
6. ANEXO.....	25
7. BIBLIOGRAFÍA.....	28
7.1. FUENTES LITERARIAS PRIMARIAS: EURÍPIDES Y SÉNECA	
7.2. FUENTES LITERARIAS MODERNAS: MIGUEL DE UNAMUNO Y ELENA SORIANO	
7.3. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	



## 1. INTRODUCCIÓN

Este Trabajo de Fin de Grado se va a centrar en la Literatura del siglo XX en relación al mito de Medea, con especial atención a una traducción dramática y a una nueva versión narrativa: la traducción es llevada a cabo por Miguel de Unamuno de *Medea* de Lucio Anneo Séneca - para el Festival de Mérida (1933)- y la interpretación personalísima de Elena Soriano (*Medea* 55, 1955). Para completar esta aproximación, se abordan asimismo otros ámbitos como el cine –en particular las influyentes películas de Pier Paolo Pasolini (1969) y de Lars von Trier (1988) con el mismo título– o el documental producido y emitido por TVE en su serie de “Mitos y Leyendas” (2012)<sup>1</sup>, así como una comparación de las dos obras literarias citadas anteriormente en relación al mito.

Casi todas estas recreaciones casi sin excepción se basan en el modelo euripideo. En efecto, *Medea*, obra maestra de Eurípides, fue representada por primera vez en el año 431 a. C. Los poetas latinos pronto mostraron gran interés por la misma, por lo que, atraídos por la enorme carga trágica de la tragedia, pusieron en marcha imitaciones y nuevas versiones de Medea, todas las cuales abren una serie de reinterpretaciones, prácticamente ininterrumpidas desde la época clásica hasta hoy en día.<sup>2</sup>



1- Fiona Shaw como Medea (Queen's Theatre, Londres, 2001). ©Tristram Kenton.

<sup>1</sup> <http://www.rtve.es/alacarta/videos/mitos-y-leyendas/mitos-leyendas-medea/1582962/>

<sup>2</sup> Así, por citar sólo algunas de las últimas representaciones, a partir de la *Medea de Eurípides. Versión para un teatro popular del siglo XX* de Alfonso Sastre (1963): *Medea*, de Séneca, en versión de Vicente Molina-Foix, en el Teatro Español (2015); *Medea* basada en la obra de Séneca adaptada por Andrés Lima, protagonizada por la muy premiada por este papel Aitana Sánchez Gijón (2016), en montaje de los Teatro de la Ciudad y Teatro de la Abadía.

En cuanto a los abundantes estudios, además de los que se citan en la bibliografía de este trabajo, mencionaré una selección complementaria: James CLAUSS - Sarah JOHNSTON (1997), *Medea in Myth, Literature, and Philosophy*, Princeton; Edith HALL - Fiona MACINTOSH - Oliver TAPLIN (2000), *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford; E. ADRIANI (2006), *Medea: fortuna e metamorfosi di un archetipo*, Padova; M. FUSILLO (2005), “La barbarie di Medea: itinerari novecenteschi di un mito”, <http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2009/05/1-fusillo.pdf>; D. MIMOSO-RUIZ(1980), *Médée antique et moderne. Aspects rituels et sociopolitiques d'un mythe*, Paris.

El mito de Medea va a pasar de Eurípides a otros autores tan célebres e influyentes como Séneca –versión de la cual se hablará en el apartado en el que se aborda la traducción de Unamuno-, y no solo trascenderá a autores clásicos, sino que será trabajada en todas las etapas de la historia de la literatura occidental. Así, encontramos desde modelos como los de Séneca y Eurípides, hasta los de poetas y dramaturgos como Apolonio de Rodas y Ennio. El tema de Medea llega a muchos escritores de muchas etapas diferentes, comenzando por el latino Ovidio –que adapta el tema de Medea en el libro VII de *Las metamorfosis*–, hasta llegar hasta el universo literario del Siglo de Oro español con Calderón de la Barca, Lope de Vega y Rojas Zorrilla y, objeto de este trabajo, la literatura española del siglo XX.



## 2. MEDEA, SU MITO Y SUS REPRESENTACIONES

### 2.1. EL MITO

Medea es en la historia de la literatura y de la cultura occidental un personaje muy conocido, leído y representado, no solo por el gran interés que representa como heroína trágica, sino también por lo interesante, transgresor y mordaz de su personalidad.

En primer lugar, debo empezar por recordar los elementos fundamentales del mito de Medea, pues va a ser la base primordial para el resto del proyecto. Según lo transmite Eurípides, la leyenda parte del príncipe Jasón, procedente del reino de Yolcos, cuyo trono había sido usurpado y que tratará de recuperarlo partiendo en busca del vello cino de oro, la piel de carnero que iluminaba el camino a todo aquel que la poseyera y que se encontraba en la Cólquide, territorio del Rey Eetes, padre de Medea. Jasón, acompañado por un grupo de valientes marineros, conocidos como “los Argonautas”, atraviesa el Mar Negro en busca del mágico vello cino, aunque no iba a ser tan sencillo como ellos pensaban, puesto que la piel del carnero estaba custodiada por un gran dragón. Aunque al principio se resistió, Eetes acabó dándole permiso para entrar en sus dominios puesto que suponían que la codicia del príncipe le llevaría a la muerte ante tal locura. Medea, que cuando vio a Jasón quedó locamente enamorada, hizo uso de sus poderes y elaboró una pócima mediante la cual él dormiría al dragón, dejando el tesoro indefenso y a su merced. A cambio, él debía jurar que su amor por ella siempre sería puro y sincero. Tal y como vaticinó la princesa de la Cólquide, Jasón obtuvo su propósito, y él, cumpliendo su promesa, se arrodilló ante ella y le pidió que huyeran juntos. Eetes, ante tal situación, mandó a su hijo a por los enamorados, pero su propia hermana le tendió una trampa y fue asediado por los Argonautas. Ambos consiguieron escapar, pero a sabiendas de que Eetes iría en busca de ellos a Yolcos decidieron abandonar a sus marineros y refugiarse en las costas de Corinto, donde gobernaba el rey Creonte, para que nadie pudiera hacerles daño.

Diez años más tarde de estos sucesos, Medea y Jasón tienen dos hijos, que parecían ser la prueba de que el amor entre ambos era puro. Pero nada más lejos, ya que Jasón, cegado por la lujuria y sus ansias de poder, llevaba tiempo traicionando a la princesa Medea refugiado en el lecho de otra mujer. Él había roto la promesa que le hizo a su mujer y había pedido en matrimonio a Glauce (también conocida como Creúsa), hija de Creonte, en un último intento por recuperar el trono que consideraba que le pertenecía

desde el principio. El rey le concedió la mano de Glauce y permitió que los niños fruto de su amor con Medea permanecieran en la corte, siempre y cuando esta última fuera desterrada. Esta aceptó la enmienda y mandó a sus hijos con presentes para los recién casados, pero lo que aparentemente parecían inocentes regalos resultaron ser mortíferas para la princesa Glauce, pues estaban impregnados de veneno. Para Jasón reservó el peor de los castigos: Medea, poniendo su dolor por encima del fruto de su sangre, asesinó a sus hijos. Uno de los últimos parlamentos de Jasón resume toda la acción y sus efectos (EUR. *Medea*, acto 2, 12, vv. 1323-1332):

¡Monstruo! ¡La mujer que más puede  
Repugnar a los dioses, y a mí,  
Y a todo el género humano!  
¡Tú que has tenido la osadía  
De usar la espada contra los hijos      1325  
Que diste a luz,  
Y me has herido de muerte  
Al dejarme sin hijos!  
Y, después de este crimen,  
Sigues contemplando  
El sol y la tierra  
Cuando te has atrevido  
A la acción más impía.  
Te deseo la muerte.  
¡Ahora te conozco; no te conocía,  
Cuando de tu casa  
y te una tierra bárbara      1330  
a casa griega te traje,  
peste nefasta,  
traidora al padre  
y a la tierra que te crió!

Medea, cuyo nombre significa “sabia” en antiguo griego –un nombre probablemente escogido de manera intencionada por su condición de maga y su poder de persuasión–, es, frente al resto de personajes, la más llamativa de este relato mítico, sobre todo por su fría y loca venganza, tanto criticada por unos como llamativa para muchos otros. Su mito tiene además la particularidad de que en su narración se marcan con nitidez los roles sociales habituales en las metrópolis griegas, por lo que resulta esencial analizar al menos dos aspectos de la misma: la situación de la mujer en la estructura social de la Grecia clásica y la situación privilegiada o no de los hijos como descendientes (PEINADO VÁZQUEZ, 2011: 491). La mujer de la antigua Grecia podía pertenecer a alguno de los siguientes tres grupos en función de su relación con el hombre: cortesanas –que eran aquellas que el hombre usaba expresamente para el placer–, concubinas –a las

que usaban para el día a día– y, por último, las esposas (PEINADO VÁZQUEZ, 2011: 495). Aunque cabe esperar que socialmente hablando esta última sea la más respetada, en realidad el hombre podía tener una concubina al mismo tiempo, cosa que para los griegos no era considerado infidelidad. No obstante, se trataba de una sociedad totalmente patriarcal puesto que, por ejemplo, si una mujer compartía lecho con alguien que no fuera su marido estaba muy mal visto, incluso condenado (PEINADO VÁZQUEZ, 2011: 496).

En cuanto al tema de la descendencia, hemos de hablar de otros dos grupos paralelos: los hijos legítimos y los ilegítimos. Según dictaban las reglas sociales de la *polis*, los hombres estaban destinados a dejar descendencia para que ésta amase a los dioses como los padres. Por supuesto, no era lo mismo tener hijos legítimos que bastardos, que curiosamente solían ser, además de hijos de prostitutas, también hijos de mujeres extranjeras. Se trata de una circunstancia que, unida al mito que estamos aludiendo, tiene mucha importancia (PEINADO VÁZQUEZ, 2011: 496).

Así pues, y teniendo en cuenta todos estos aspectos, es innegable que el entorno sociocultural tuvo un gran peso ya en la formación literaria de los rasgos fundamentales de la protagonista del mito, en especial por su condición de extranjera y por lo mal vista que estaba esta condición. Jasón llega a decir incluso que Medea, de haber sido griega, jamás hubiese llevado a cabo el infanticidio por pura venganza, tachándola de loca y bárbara, algo que realmente no tendría que estar unido a su condición de extranjera pero que así está planteado:

¡En toda Grecia no hay una mujer  
Capaz de osar tal crimen, y a ellas  
A ti te preferí yo por esposa  
Me uní, para mi ruina, contigo.  
-no una mujer, una leona-. (EUR. *Medea*, 1339-1343)

A su vez, esta cuestión en relación a sus hijos vistos por su propio padre como ilegítimos e hijos de una bárbara deja entrever que, aun siendo injustificable su acción, la maga sabía perfectamente del poco prometedor futuro que les deparaba a sus hijos (PEINADO VÁZQUEZ, 2011: 497-498).

Ya en la guerra de Peloponeso (mediados del siglo V a.C.), cuando se evidenciaron una serie de conflictos con otros pueblos, se empezó a poner en entredicho lo que era el ideal griego. Dado que Medea cumple con todo lo que los griegos llamaban barbarie

(mujer y además extranjera), se dará una anteposición entre lo que representa Medea – ideal bárbaro– y lo que supone la figura de Jasón –ideal griego masculino– (SALA ROSE, 2002: 297).

Para el ideal griego, la mujer no constituye más que un vulgar recipiente en el que se planta una semilla, de ahí que para Jasón el adulterio no tenga sentido peyorativo, para él supone un cambio banal y sin sentido amoroso. Jasón ve en Glauce mucho más que este simple objeto, ve riqueza y poder, y a la vez esto se completa con el hecho de que el rey Creonte necesitaba de un descendiente varón al que llenar de riquezas y a quien legar sus tierras. Esta situación se traspa a la muchacha con la que se casa a Miguel (trasunto de Jasón) en *Medea* 55 de Elena Soriano.

Con la muerte de los niños, se busca no solo la ruina de Jasón en cuanto a lo que supone la falta de descendencia sino también un golpe mortal a su vida política: nadie querría casarse con alguien cuya prometida ha sido asesinada a sangre fría. En este sentido, también se puede ver cierto paralelismo con la obra de Soriano, no se sabe si de manera consciente pero de alguna manera Daniela arruina el reciente matrimonio de Miguel pero además le busca la ruina política y un inevitable escándalo público.

## **2.2. MEDEA Y SUS REPRESENTACIONES HASTA EL SIGLO XX (BREVE RECORRIDO)**

Son diversos los aspectos que hicieron de este mito atractivo para muchos autores del siglo XX. Muchos de estos escriben en español, y de ellos muchos con una marcada originalidad e ideología, que no es tan fácil de rastrear en otros mitos clásicos de semejante renombre y que sí tienen estas reescrituras del mito, como por ejemplo Antígona (POCIÑA - LÓPEZ, 2007: 100).

De entre los rasgos comunes a la mayoría de las versiones, ya centrándonos en España, destaca la amplia expresión literaria que ha tenido en este país, en la cual destaca la obra que se va a tratar en este trabajo por ser la reescritura en prosa más extensa que se ha registrado (POCIÑA - LÓPEZ, 2007: 101), y no solo por ello, sino por su gran carga feminista, ideológica y reivindicativa. Aún a finales de siglo resultan polémicas otras versiones, tanto en Europa como América; es el caso de las *Medeas* de Christa Wolf (1996) y Fiana Hasse Pais Brandão (*Sob o Olhar de Medeia*, 1998) (POCIÑA - LÓPEZ, 2007: 104).

En España el motivo mitológico tuvo mucha trascendencia en particular desde el Siglo de Oro. Autores tan relevantes como Lope de Vega, Calderón de la Barca y Francisco Rojas Zorrilla se sirvieron de Medea en algunos de sus trabajos. Así, Félix Lope de Vega en *El vellocino de Oro* (1622)<sup>3</sup>, pieza donde reviven, pasando de la tragedia a la comedia, los personajes de Eetes, Medea y Jasón; Pedro Calderón de la Barca lo hace en el auto sacramental *El Divino Jasón* (publ. 1664)<sup>4</sup>; asimismo, aún en el Barroco español, Francisco Rojas Zorrilla escribe su drama *Los encantos de Medea* (publicado en 1645). Esta última va a diferir frente a las de sus compañeros generacionales por ser más fiel al modelo clásico, ya que mientras Lope de Vega y Calderón de la Barca muestran reelaboraciones alejadas del propósito trágico del mito, Rojas Zorrilla prefiere plasmar lo doloroso del desenlace en infanticidio (POCIÑA - LÓPEZ, 2002: 759-773).

Para el siglo XX la reelaboración del mito clásico va a gozar de un tremendo auge, tanto en el plano de la reinterpretación como en el de la traducción. Tanto es así que el mito va a conocer versiones en lenguas como el gallego y el catalán, aunque por desgracia muchas de estas no han llegado a ser publicadas. Entre ellas, cabe mencionar la *Medeia* de Francesc Pujols (1923) y *Medeia dos fuxidos* de Manuel Lourenzo (1985), aunque en el plano nacional las versiones que mejor acogida han recibido en sus representaciones han sido la de Alfonso Sastre (1963) y la magnífica traducción de Miguel de Unamuno, representada en 1933 con motivo de la reapertura del Teatro Romano de Mérida.

A este auge en la escena (que asimismo se advierte en el resto de Europa y en América) se une el que advertimos en el plano cinematográfico, con dos películas, tituladas simplemente *Medea*, de directores tan célebres como Pasolini (1969) y Lars von Trier (1988). Ambas están fuertemente marcadas por el momento sociopolítico en que son creadas: Pasolini intenta ir en contra del cine que solo tenía como fin el entretenimiento para crear un nuevo referente de mayor compromiso y crítica; por su parte, el danés Lars von Trier hará lo propio años más tarde, apoyándose en el destino

---

<sup>3</sup> El argumento de la obra sigue el argumento clásico en cuanto que se basa en el viaje llevado a cabo por los Argonautas y Jasón y en la búsqueda del Vellocino de oro, así como el proceso de enamoramiento de Medea y Jasón y la consiguiente victoria conseguida gracias a las artes nigromantes de la infanticida. Difiere del relato clásico sobre todo por el hecho de que el dramaturgo consigue convertir una obra que para los clásicos era sumamente trágica en algo cómico.

<sup>4</sup> Reelaboración en forma de auto sacramental, que plantea una divinización alegórica de los personajes en forma de santos en el que se muestra a Jasón como a Cristo.

trágico de Medea, en busca de un cine más sustancial y alejado de parafernalia de Hollywood con un fuerte carácter vanguardista (CAMINO CARRASCO, 2012: 67-68).

Así pues, es evidente que la figura de Medea ha llegado a todos los rincones del planeta y todo tipo de disciplinas artísticas, tanto teatrales como narrativa e incluso cinematográficas. Medea ha sido siempre un símbolo de feminismo y crueldad que alcanza sin cambios hasta obras del siglo XX, todas ellas con una pretensión de ahondar en el subconsciente de muchas escritoras que, como Elena Soriano en pleno franquismo, se servirán de su figura poderosa y subversiva como motivo reivindicativo.

### **3. MEDEA 55, DE ELENA SORIANO**

En este apartado del trabajo se va a tratar una de las versiones más importantes del mito grecolatino de Medea en la literatura española a partir de la novela de la escritora madrileña Elena Soriano (1917-1996).

Antes de avanzar con este siguiente apartado cabe llamar la atención sobre el título de la obra: *Medea 55*. Su seña distintiva es el número adjuntado al nombre del mito en el que se basa la obra: Elena Soriano añade el año en que su versión novelada fue elaborada. Sobre el uso del número, no siempre bien entendido por la crítica, se podrían mencionar un par de ejemplos similares: *Amphitryon 38*, de Jean Giraudoux (1929) y *Orestíada 39*, de Antonio Martínez Ballesteros (1960). Estos autores se refieren respectivamente al número de veces que ha sido versionado el mito –aunque no sea del todo real, puesto que no hay una certificación de cuántas versiones de la comedia de Plauto constan– y al año en que la nueva Orestíada se plantea –número especialmente simbólico, el del final de la Guerra Civil española–.

Una de las fuentes privilegiadas de las que se puede disponer es la entrevista de la autora con la profesora Concha Alborg. En ella, Elena Soriano admite que sus fuentes más habituales son los grandes novelistas decimonónicos Stendhal, Tolstoi, Dostoyevski, Balzac y Galdós y comenta que las mayores razones por las que dejó de escribir fueron tanto por la censura, por la que llegó incluso a recibir amenazas, como por el trato distintivo que sentía por ser mujer (ALBORG, 1993: 56 - 57). Ella misma asume el carácter feminista que irradian sus obras y se llega a definir como tal, pero sin embargo habla de la importancia de hacer cambiar el pensamiento arcaico dirigido a la

mujer, que según la escritora, sería el mayor problema y el más difícil de combatir (ALBORG, 1993: 60).

La *Medea 55* de Soriano se presenta como una novela de carácter muy dialogado, en particular todo en los primeros capítulos, en que se desarrolla la historia de amor y tragedia de Daniela –que cumple el papel de Medea– y Miguel Dargelos –un nuevo Jasón albanés–.

*Medea 55* narra la historia de Daniela, una joven aristócrata que, atraída por el miliciano Miguel, traiciona a su familia para marcharse con él en plena guerra civil. Por él va a dejar absolutamente todo, ya no solo la familia, sino también su hogar, su tierra y podría decirse que su amor propio, puesto que pone a Dargelos incluso por encima de su propia vida. Juntos emprenderán un viaje, ya casados, y huirán a las Américas en un barco en el que Daniela perderá a uno de sus hijos.

Una vez llegan a América aparece el personaje de Misia Alba, mecenas local que les ofrece asilo y apoyo en sus trabajos. Aunque apoya incondicionalmente a Daniela en su carrera como actriz, Miguel no hace más que frustrarla, todas las decisiones que ella toma para con este asunto le parecen denigrantes y lo que hace le parece poco talentoso. Cuando llevan unos años allí y las carreras de ambos comienzan a tomar su propio rumbo, Daniela vuelve a quedarse embarazada de una niña, pero a los pocos años de vida esta fallece. Este hecho supone una ruptura absoluta entre el político y la actriz, puesto que Miguel daba absoluta prioridad a la paternidad, por encima incluso de su matrimonio.

Así pues, llegamos al punto de inicio de la obra en el que se muestra a una mujer abatida y desesperada por recuperar a su marido, que aparentemente va a dejarla por otra mujer solo para mejorar su estatus político. Sumado a esto, Daniela le cuenta a Misia Alba que está embarazada, pero que no quiere contárselo a Dargelos puesto que para ella un hijo supone un obstáculo para su amor, siente celos de los niños que pudieron y pueden tener. No obstante, acaba recapacitando y en un último intento por recuperar al albanés se lo cuenta, pero este está tan cegado por el poder que lo elide y Daniela queda destrozada a la vez que jura venganza.

Él la miró con mayor frialdad y distancia que nunca y dijo por última vez:

- Lo siento mucho. No puedo hacer nada. [...]

- Sólo mereces mi odio. Pero ni eso puedo ya darte. Eres una pobre mujer, sólo una pobre mujer...

Entonces, ella creyó percibir burla y ultraje, y reaccionó: toda crispada, se aproximó más a él, casi hasta tocarle con su rostro desencajado:

-Pero, ¿tú crees que puedes arrojarme a un lado, como un limón exprimido? [...]

-¡Tu novia recibirá mi regalo de bodas! [...]

Pero luego, poco a poco, fue resurgiendo y alzándose en ella la otra fuerza demoníaca y fatal de su naturaleza: recobró fuerzas, corrió al teléfono, marco el número de cierto médico sin escrúpulos que conocía y le pidió con urgencia día y hora de consulta. (SORIANO, 1955: 286, 287)

Finalmente, Daniela, llena de rencor y harta de que Miguel la menosprecie, manda un regalo de bodas a la nueva mujer del político, que resulta ser una caja llena de recortes de la pareja. Además, incluye varias fotos de la difunta niña y una nota en la cual narra cómo se fue deshaciendo de todos los hijos de él, incluyendo el último que esperaba apenas tres días atrás. Esto marca para siempre a la pareja de recién casados y rompe la reciente unión de paz entre ambos.

Una vez planteado el contenido, resulta de especial interés conocer el porqué de la importancia de esta obra frente al resto de una trilogía que, en su momento, fue poco valorada por la crítica. En efecto, *Medea 55* pertenece a una trilogía de novelas, titulada *Mujer y Hombre*, entre las cuales siempre han destacado los dos primeros libros, *Espejismos* y *La playa de los locos*. Así, junto a la novela a la que se refiere este trabajo constituyen una trilogía centrada primordialmente en la figura de la mujer frente a la del hombre que la oprime y que ensalza la figura de la aquélla (POCIÑA - LÓPEZ, 2002: 946). He de señalar que todas ellas fueron censuradas por su contenido, en plena postguerra y con la guerra civil aún muy cercana, por temas como por ejemplo, el aborto, algo impensable de abordar en esa época (POCIÑA - LÓPEZ, 2007: 105). Es comprensible que Elena Soriano llevara a cabo una trilogía de estas características, teniendo en cuenta que, según narra su hija Elena Arnedo, era muy dada a leer obras de escritoras como Rosalía de Castro, Emilia Pardo Bazán o Virginia Woolf, entre otras (POCIÑA - LÓPEZ, 2002: 949).

Por su estructura literaria y narrativa, se trata de una obra “analéptica”, por su constante vuelta al pasado de los personajes como con intención de reponer fuerzas para



continuar el hilo de la historia, así se deduce por el significado específico de la palabra (CEPEDELLO MORENO, 2006: 217).

Se trata de una obra que, a priori, ya deja claro que va a narrar una historia mediante el diálogo, puesto que desde el primer capítulo se lleva a cabo una descripción psicológica de los personajes apelando meramente al pasado en común de la pareja. Así lo explica la profesora Aurora López:

La adaptación se precisa de un modo singular a niveles formales, por cuanto a la estructura teatral de drama en 5 actos se mantiene en la novela de Soriano con 5 partes bien delimitadas: I, un diálogo entre dos mujeres, la protagonista y una amiga. II, otro diálogo, entre la amiga y el antagonista. III, un soliloquio del antagonista. IV, encuentro de la protagonista y el antagonista. V, la joven desposada; desenlace trágico. (LÓPEZ, 2002: 951).

### 3.1. TÓPICOS PRINCIPALES EN *MEDEA* 55

En el transcurso de la historia de Daniela y Miguel, se repiten varios tópicos que sin duda merecen ser nombrados por la importancia que tienen como adaptación del mito y como proyección de la intención profeminista de la autora.

Un claro ejemplo de ello, sería la lucha de sexos que se da durante toda la novela, mientras que Daniela defiende el amor por Miguel y todo lo que ha sacrificado por él, parece que Dargelos tiene como preferencia su carrera, a la cual le da mucha más prioridad que a su matrimonio. Conviene recordar que Daniela llega a sacrificar su propia dignidad como mujer con tal de hacer que su marido lleve a cabo sus objetivos políticos, prostituyéndose por él, algo que (irónicamente) podría interpretarse como el símil del mito en el que Medea usa su “magia” (CEPEDELLO, 2006: 127). Lo que realmente resulta chocante es el hecho de que él mismo reconozca saberlo en una de las escenas, pero que parezca no importarle. Además, habría que hablar también del hecho de que Daniela llega a traicionar a su patria y a su propia familia con el fin de estar con Miguel, algo que él, por otra parte, parece obviar:



2- Ana Belén en el papel de *Medea* (Teatro Español, versión de V. Molina Foix y dirección de José Carlos Plaza).

Un claro ejemplo de ello, sería la lucha de sexos que se da durante toda la novela, mientras que Daniela defiende el amor por Miguel y todo lo que ha sacrificado por él, parece que Dargelos tiene como preferencia su carrera, a la cual le da mucha más prioridad que a su matrimonio. Conviene recordar que Daniela llega a sacrificar su propia dignidad como mujer con tal de hacer que su marido lleve a cabo sus objetivos políticos, prostituyéndose por él, algo que (irónicamente) podría interpretarse como el símil del mito en el que Medea usa su “magia” (CEPEDELLO, 2006: 127). Lo que realmente resulta chocante es el hecho de que él mismo reconozca saberlo en una de las escenas, pero que parezca no importarle. Además, habría que hablar también del hecho de que Daniela llega a traicionar a su patria y a su propia familia con el fin de estar con Miguel, algo que él, por otra parte, parece obviar:

Todo lo que tú mismo me enseñaste a despreciar, todo lo que yo perdí alegremente por ti! ¡No te reconozco, Miguel Dargelos! ¡Eres ahora otro hombre, desde luego, mucho más moralista que cuando tuvimos que huir de mi patria porque tú habías combatido en ella contra los mismos principios que hoy aprovechas! (SORIANO, 1955: 282).

Según se advierte a lo largo de la obra, parece que lo único que hace que Miguel proyecte algo de humanidad para con Daniela es el tema de la paternidad, que sin embargo, desaparece cuando muere la hija de ambos, lo que hace que él pierda todo interés por Daniela, incluso cuando ve la posibilidad de volver a formar una familia. (DEL BUENO, 2012: 172). La escritora quiere dejar muy clara la postura de Daniela frente a la de Miguel, en la que se la ve casi como una esclava a los pies de su amo.

Uno de los tópicos de mayor trasgresión –por no decir que es el más señalado– sería el tema del infanticidio, que ha sido esencialmente lo que ha hecho del personaje de Medea un icono. Mientras en otras obras en las que se ve el infanticidio como símbolo de locura, tanto en la versión de Soriano como en la de Eurípides nos encontramos ante un plan bien trazado y premeditado, que aunque también podía justificarse como un hecho de locura, siempre ha sido visto como barbarie y símbolo del mal (PEINADO VÁZQUEZ, 2011: 498). Así pues, se trata de un plan bien urdido que comienza cuando Creonte le comunica a Medea que va a ser desterrada pero que empieza a tener cabida gracias a él día extra que le da el Rey para marcharse. Medea no le oculta a Jasón en ningún momento su intención de llevar a cabo una venganza, es más, podría decirse que hasta se lo está dejando claro cuando le habla de los regalos que va a enviar a la princesa (PEINADO VÁZQUEZ, 2011: 499). El caso de Daniela, aunque diferente, tiene un trasfondo muy parecido al del mito clásico. No hay más que ver cómo en la última escena en la que Daniela amenaza a Miguel llena de cólera en realidad se muestra como una niña que ha quedado perdida y sin protección, quebrantada por el desdén de Miguel.

Curiosamente, al principio de la obra de Eurípides Medea no incluía en sus planes el matar a sus hijos, pero una vez que mata a la princesa Glauce se da cuenta de que Jasón queda sin descendencia y que matar a los niños supondría un aún mayor suplicio para él, porque los hijos, como ya se ha dicho anteriormente, se tenían sobre todo como garantía de cuidado en la vejez. Prueba de ello, es que Jasón no muestre ni un ápice de piedad cuando Medea y los niños van a ser desterrados, aunque el final trágico del mito subraye que eran su tesoro más preciado (PEINADO VÁZQUEZ, 2011: 501). En *Medea* 55 esto se manifiesta cuando Daniela, en un intento desesperado de mantener junto a ella a

Miguel, le cuenta que está embarazada y sin embargo, es rechazada por él (SORIANO, 1985: 188).

Para la actriz, sin embargo, los niños tienen un significado muy diferente, suponen un estorbo para el amor de la pareja. Ella misma, habla del amor como algo puro que debe ser exclusivo los amantes y que se basa en el egoísmo y en darlo todo por la otra persona, sin nadie más de por medio (CEPEDELLO, 2006: 127). De hecho, cuando Daniela habla por primera vez de la niña que ambos tuvieron y que falleció, se refiere a ella no como una madre dolida por la pérdida de su niña, sino como algo que surgió por deseo de ella de retener a su marido y que distrajo el amor de Miguel por Daniela que jamás volvió a mirarla como antes (SORIANO, 1985: 46-48).

Tanto en el mito como la novela, presentan a sus respectivas “medeas” como dos mujeres cuyo sentido de vida se basa en el amor que siente por sus cónyuges. Daniela repite en muchas ocasiones que Miguel y ella tienen un acuerdo, un compromiso de por vida que no puede ser roto por nada. Cuando se da cuenta de que Miguel realmente no la quiere y que ni siquiera lo que para él antes suponía el mejor de los premios -la paternidad- tiene mella en él, monta en cólera. Esto mantiene cierta sinonimia con el mito, se da un proceso de “barbarización” del personaje de Medea, una masculinización del personaje, que la lleva a desenvainar la espada y matar a sus hijos.

En la novela española vamos a ver en Daniela algo que se repite durante toda la novela: sus celos por los bebés pasados y futuros. Cuando huyen a Sudamérica ella se queda embarazada, y aunque a priori parece no darle demasiada importancia, al ver por primera vez en los ojos de Miguel una ternura y una ilusión que jamás había visto y que toda la atención que ella captaba antes se estaba desviando hacia su hijo, comienza a preocuparse. Al perderlo, ve que Miguel cada vez se muestra más y más hastiado con la relación (SORIANO, 1985: 45).

Cuando pierden a la segunda hija los celos van a más y se produce un cambio de papeles entre Miguel y Daniela. Ella deja de ser para él su amante incansable y esposa para ser la pobre y frustrada madre que no pudo darle a él lo que más deseaba. Daniela siente que su relación se ha echado a perder, que ya no es el deseo y la pasión la que les une. En el caso de Miguel va a pasar se el amante para convertirse en un padre triste y dolido que ve el reflejo de su hijita en el resto de niños (DEL BUENO, 2012: 175).

Llegados a este punto, la actitud de Daniela va a cambiar mucho respecto a la maternidad, por fin comienza a ver en su reciente embarazo algo que realmente puede ayudarle a vengarse de Miguel. En realidad no quiere hacerle daño porque ella sigue queriéndole, pero es consciente de los planes que él tiene con esa joven:

Si lo he hecho así, si he callado, si no he volado a arrojarme a sus pies una vez más (...) fue porque me di cuenta de que podía ser madre una vez más...Y la tremenda lucha de siempre se planteó de nuevo en mí, pero esta vez de un modo muy distinto, que me llenó de sorpresa: inesperadamente, sentí que tenía en mi mano un arma poderosa, utilizable a voluntad mía. (SORIANO, 1985: 64).

Así, Medea y Daniela se van envenenando con los celos, van viendo la posibilidad de hacer más daño del que ellos jamás han podido imaginarse y llevar a cabo la más cruel de las venganzas. Daniela lo hace de una manera más metafórica –mata la inocencia de la joven y le comunica a Miguel su aborto–, y Medea lo hace de la más trágica de las maneras.

### 3.2 PERSONAJES: ANTES Y DESPUÉS

Los personajes de Elena Soriano destacan por su gran carga psicológica y por estar realmente bien dibujados, mucho más incluso que los personajes originarios del mito de Medea. Esto era algo propio de los autores de la posguerra que trabajaban mucho la personalidad de sus personajes, a menudo solitarios y torturados por varias culpas.

Daniela está dividida en dos personalidades: la que era ella antes de conocer a Miguel y el resultado de toda aquella relación. Ya en el capítulo III se muestra el primer encuentro de la pareja en el que se presenta a Daniela antes de que la influencia de Miguel empezara a hacer mella en sus pensamientos. Soriano muestra sus sueños y la describe físicamente en este capítulo, es una mujer joven llena de vida y con aspecto sofisticado (CEPEDELLO MORENO, 2006: 128). A Miguel llama la atención la falta de ideales políticos de la muchacha, además de su perfume. Este último detalle está muy unido al paso del tiempo y a la pérdida progresiva de interés de Miguel, en varias ocasiones insiste en el hecho de que el aroma de Daniela ha cambiado.

Por otra parte, cabe destacar que el casamiento de los dos protagonistas resulte ser una boda sin validez legal. No debe olvidarse, que las mujeres que no estaban casadas

en Grecia y con las que se mantenían relaciones estaban muy mal vistas socialmente, además del hecho de que Daniela en esta novela también tiene esa condición de “extranjera” y por tanto, de “bárbara”.

En contraposición a la Daniela soñadora de los primeros años de vida, se muestra al final de la obra a una mujer de cierta edad que aun siendo muy bella comienza a consumirse por el paso del tiempo y el tabaco. El hecho de que Daniela sea actriz está muy unido a la crítica social que quiere hacer la autora puesto que al ser un oficio tan mal visto en la época, lo que podría excusar el comportamiento de la protagonista.

En la novela se da mucha importancia al paso del tiempo, tanto en el marco de los personajes como en la evolución del sentimiento entre Miguel y Daniela. Se ve la decadencia progresiva del amor entre ambos y la pérdida de interés por parte del Jasón de Soriano; la juventud supone un elemento clave para el argumento y el proceso evolutivo de la obra.

El elemento clave en relación con Eurípides funciona como símil del personaje de la Nodriz. Trata de ser la voz de la razón continuamente tratando de hacer entrar en razón a Daniela con sus acusaciones, incluso cuando carece de argumentos para tranquilizar a la actriz. No se da tanto esa relación de ama y nodriza que se produce en la obra original, se da una conversación más de igual a igual en la que Misia Alba actúa como conciencia de Daniela mediante flashbacks y buenas palabras. Se nota que hay una relación de cariño entre ambas.

En cuanto al personaje de Miguel, se nos presenta a un joven apuesto y ambicioso de nacionalidad Albanesa, que lucha en el frente republicano en la guerra civil, donde conoce a Daniela. Cuando comienzan su relación huyen a Sudamérica, lugar al que llegan gracias a todos los sacrificios que hace la Medea de Soriano y que parece menospreciar. Este carácter desentona frente al concepto que tiene Misia Alba de la actriz a la que valora como la gran profesional que es. Esto contrasta a su vez con el modelo euripideo, en el que Medea se ve como una sabia (LÓPEZ, 2002: 953-954).

Finalmente, habría que destacar el cambio de actitud de Miguel respecto al resto de personajes. Como ya se ha mencionado, el carácter misógino estalla contra Daniela en todas las escenas, pero, sin embargo, cuando habla con Misia Alba su actitud resulta más respetuosa y diplomático. Misia, que desde un primer momento trataba de defender

la actitud del político, comienza a verlo con malos ojos, en el fondo se da cuenta de que él no quiere a Daniela. Se percibe que Misia constituye algo parecido a un estorbo para Miguel y que en absoluto se siente culpable ni presenta ninguna intención por volver con Medea.

#### 4. *MEDEA* DE UNAMUNO JUNTO A *MEDEA* 55 DE SORIANO

Frente a la innovadora obra de Soriano encontramos esta traducción de Miguel de Unamuno, cuyo contenido tiene una gran similitud tanto con el mito clásico como con la obra de la madrileña. En este caso, se nos narra el mito desde un punto de vista mucho más conservador que el que lleva a cabo Elena Soriano.

Pese a ser esencialmente conocido por su capacidad novelística, Unamuno también fue muy conocido por crear un tipo de teatro bautizado como “unamuniano” en el que plasmaba sus problemas existenciales y su pensamiento trágico. La crítica no aceptó muy bien su teatro, pero, sin embargo, encontramos otros dramas: *Fedra* (1911), *Soledad* (1921), *Raquel encadenada* (1921) y la adaptación de la *Medea* de Séneca (SAN MARTÍN PÉREZ, 2009: 55).



3- Margarita Xirgú representando a *Medea* en Mérida (1933).

La representación de la excelente traducción que elaboró Unamuno se llevó a cabo en el año 1933 debido a la reciente restauración del Teatro Romano de Mérida. La obra fue encargada por el director de la compañía Cipriano Rivas que, junto a la actriz Margarita Xirgú, quería dar nueva voz este mito griego. Para Miguel de Unamuno, catedrático de griego en la Universidad de Salamanca, llevar a cabo la traducción de una obra de este calibre supuso tal honor que ni siquiera cobró derechos de autor, y en apenas dos semanas ya había finalizado su trabajo.

La traducción “unamuniana” comienza con el lamento de Medea ante la certeza de que Jasón va a casarse con otra mujer y romper el matrimonio de ambos. Este primer discurso resulta premonitorio, casi podría decirse plasma el final de la obra en sus palabras: “...lo peor que para él me cabe rogaros, que le salgan los hijos al padre y que

a la madre le salgan” (1933: 40). Pide a los dioses lo peor para Jasón que ha roto el juramento que ambos se habían hecho, después interviene el coro.

En el segundo acto se deja entrever cierta similitud con la obra de Soriano: la conversación entre la Nodriza y Medea es muy similar a la de Daniela y Misia Alba. En ambas puede advertirse una intención disuasoria por parte tanto de Misia Alba como de la Nodriza:

NODRIZA Para, hija, el coraje furioso. Apenas si te defiende la quietud callada.

MEDEA Teme a los fuertes y persigue a los cobardes la fortuna.

NODRIZA Es en su punto cuando hay que probar el valor.

MEDEA Nunca ha de faltar al valor punto. (UNAMUNO, 1933: 46)

Mientras que en *Medea* 55 no se muestra ninguna figura similar a la de Creonte, aquí sí se muestra un hombre que pese a ser rey no esconde el miedo que le produce la presencia de Medea. No la subestima, y sabe perfectamente cuán grande es su poder y que el día que pide para marcharse va a ser certero, pero Creonte se ablanda por los niños. (UNAMUNO, 1933: 51)

Hacia la segunda escena del acto tercero se muestra la conciencia de heroína que le ha otorgado la crítica a Medea. De no ser por el final trágico del mito la verdadera heroína sería ella, Jasón jamás hubiese conseguido ninguno de sus objetivos de no ser por la influencia de la maga, aspecto también destacable en *Medea* 55 cuando Daniela se acuesta con hombres de la alta sociedad para favorecer a Miguel.

JASÓN ¿De qué crímenes puedes acusarme?

MEDEA De los que yo cometí.

JASÓN No nos faltaba más que esto, ¡que resulte yo ahora culpable de tus crímenes!

MEDEA Tuyos son, tuyos. A quien un crimen le aprovecha, ése lo cometió. Acúsenme todos de cónyuge infame, pero sólo a ti te toca defenderme, proclamarme inocente. Debe serlo para ti quien para ti pecó. (UNAMUNO, 1933: 63)

La versión de Séneca evidencia, frente a la de Eurípides, un carácter mucho más violento y trágico que el que ya proyectaba el modelo eurípideo. Un ejemplo de ello:

MEDEA Por ahí, por donde tú te resistes, por donde te duele, voy a hacer pasar el hierro. Anda ahora, orgullosa, en busca de los lechos de las vírgenes, abandona a las madres. (SEN., *Medea*, acto 5, esc. 1, 1006-1008)

En la versión de Eurípides se nos muestra a una mujer que lo deja todo por el amor que siente por Jasón, traiciona a su familia, abandona a su padre, hace uso de su magia para darle todo lo que desea a Jasón, etc. Sin embargo, Jasón no vacila a la hora de abandonar a Medea y a sus hijos y se marcha con otra mujer que puede darle una vida mejor. Medea pierde la cabeza y le asesina a sus propios hijos en un ataque de ira desesperado. La diferencia reside sobre todo en que en la versión de Eurípides se trata de evitar que el público presencie esas muertes, ya que en el teatro clásico era algo que nunca se escenificaba, pero que en la versión de Séneca se produce de manera muy violenta:

JASÓN Termina ya de una vez el crimen que has empezado, ya no te ruego más, y ahorra al menos la demora a mis suplicios.

MEDEA Disfruta lentamente del crimen, no tengas prisa, resentimiento: el día es mío; estoy empleando el plazo que se me ha dado. (SEN., *Medea*, acto 5, esc. 1, 1014-1018)

Por otra parte, frente a ambas versiones clásicas en las que se quiere resaltar el acto diabólico que supone que una madre mate a sus hijos, Unamuno parece querer resaltar más el objetivo de todo esto: la muerte de Jasón. Como ya se ha comentado a lo largo de este trabajo, los hijos serían los encargados de hacerse cargo de sus padres, por lo que el infanticidio supone no solo la muerte los niños, sino una apuesta segura sobre un futuro trágico para Jasón (SENABRE, 1954: 31).

Dicho esto, en este apartado se va a llevar a cabo una exhaustiva comparación de esta obra de arte teatral frente a la célebre novela de Elena Soriano. La obra de Unamuno se diferencia de la de la autora madrileña sobre todo en la estructura interna de la narración: mientras la obra Unamuno comienza con un monólogo de Medea y se basa sobre todo en el final del mito, *Medea 55* se basa sobre todo en la narración dialogada, centrada en las conversaciones que mantienen Misia Alba y Daniela y en las que se cuenta el pasado de la pareja y todos los antecedentes que le han llevado a ese presente.

Al hilo de esto, se ve una diferencia muy marcada entre los personajes de una y otra versión. La *Medea* de Unamuno se muestra feroz, implacable. Parece que la ira que



siente por los su marido haya provocado en ella una desmesura propia de una asesina que no puede ver más allá de los crímenes de su marido. Daniela al contrario, duda, siente, sabe que tiene un arma muy poderosa entre manos y que puede chantajear a Miguel si usa bien sus cartas, pero no es tan directa como la Medea de Unamuno. Podría decirse que a Daniela la frena el pasado que han compartido y la esperanza de que las cosas puedan volver a ser las de antes.

En cuanto al entramado de la historia, realmente Séneca es bastante fiel a la estructura original del mito plasmado por Eurípides, aunque es cierto que como ya se ha mencionado anteriormente, aquél reduce toda la obra al infanticidio y sus momentos previos, mientras que Eurípides cuenta cómo comenzó todo –no llega hasta el extremo de Pasolini, que cuenta la infancia de Jasón–, pero si habla del primer encuentro que tuvieron los amantes, algo que por otra parte si se asemeja más a Soriano.

Tanto para el guión dramático traducido como para la novela, voy a mencionar siquiera el diferente enfoque amoroso que se da al mito en la antigua Grecia frente a Roma. Así, aunque el argumento es esencialmente idéntico, se dan diferencias como por ejemplo la importancia que Séneca da a la nodriza y que curiosamente sí se ve reflejada en la novela de Soriano –en cuyo caso el papel de la nodriza lo encarna Misia Alba–, aunque no es nada comparable a la importancia que tiene el tratamiento por parte de ambos dramaturgos de la protagonista. La nodriza, al igual que lo hace Misia Alba, trata de hacer de voz de la razón durante toda la obra, intentando continuamente disuadir a Medea de llevar a cabo su venganza y animándola a seguir adelante con su vida:

NODRIZA Huye.

MEDEA Me pesó la huida. ¿Huir Medea...?

NODRIZA Madre eres.

MEDEA Por quien ya lo ves.

NODRIZA ¿Dudas huir?

MEDEA Me iré, pero tras de vengarme.

NODRIZA Te perseguirá vengativo.

MEDEA Tal vez he de encontrar plazos.

NODRIZA Guárdate las palabras, déjate de locas amenazas y temple el ánimo. Hay que acomodarse a los tiempos. (UNAMUNO, 1933: 47)

La Medea que aparece en la obra de Unamuno tiene un carácter mucho más marcado que el de Daniela. Esta última se muestra mucho más débil y dubitativa, mientras que la Medea de Unamuno/Séneca es tajante y pierde la cabeza en el momento en el que

descubre que su lecho ha sido mancillado; por el contrario, Daniela no duda en utilizar la última de sus armas: prefiere perdonar a Miguel por encima de su propia dignidad.

## 5. CONCLUSIONES

A continuación reúno una recopilación de todas las ideas expuestas durante todo el trabajo:

1. La figura de Medea ha tenido una trascendencia mucho mayor a la que Eurípides jamás hubiese imaginado en su primera representación: ha llegado a la literatura de toda Europa (y, en los últimos siglos, a la cultura universal), en todas las épocas y en todos los géneros: poesía, teatro, novela, cine, danza...

2. En segundo lugar, apelando esta vez a la *Medea 55* de Elena Soriano, el marco socio-cultural en el que se elabora la obra limita el contenido de la misma y a la vez explica la elección del motivo clásico. La guerra civil marca un antes y un después en la literatura española y, por supuesto, en la creación de sus autores. Elena Soriano y sus elaboraciones están directamente afectadas por el régimen franquista, hasta el punto de que ella por ser mujer y tratar temas como el aborto o la posición social de las mujeres fue fuertemente amenazada por la censura. De ahí, va a surgir la elección de la figura de una mujer pisoteada por la sociedad patriarcal.

3. En este trabajo, se ha intentado abordar un esbozo de análisis comparativo tanto de las *Medea* de Eurípides y la de Séneca a partir de su pervivencia en la traducción teatral de Miguel de Unamuno y en la novela de Elena Soriano. Entre ambas hay un paralelismo incuestionable por tener una base común: el argumento. No obstante, se dan tratamientos diferentes en cuanto a los personajes, siendo la versión de Unamuno la menos humana en este aspecto y la de *Medea 55* la mejor dibujada y psicológicamente más marcada.

4. En la novela de Elena Soriano se critica severamente el papel del hombre occidental –similar a la aparición del ideal griego en la *Medea* de Eurípides–, de modo que a veces parece como si Soriano quisiera dar a entender cuáles son los verdaderos propósitos e intenciones de la mayoría de los hombres de la época frente a la incredulidad de la mujer, que solo quiere ser querida y satisfacerle. En este punto advertimos de que quizá haya algo de parodia en la novela.

5. Durante el presente TFG no solo se han revisado creaciones de carácter teatral o literario, sino que también se ha mostrado especial atención a ciertas aportaciones cinematográficas, en especial las “Medeas” de Pier Paolo Pasolini y de Lars von Trier.

En ambas se plantea el pasado de ambos personajes, aquello que les mueve a la codicia –en el caso de Jasón– o al asesinato –en el caso de Medea–. Se muestra en el primero de manera contrapuesta la infancia de Jasón frente a la vida en palacio de Medea, y asimismo también vemos en las dos versiones una vida marcada por la magia, ya que no se debe olvidar que la joven Medea era sobrina de la bruja Circe.

Antes de terminar, y a modos de cierre de este trabajo, quiero hacer especial mención de un fragmento que, considero que sintetiza a la perfección el concepto que Elena Soriano tiene de los hombres y que capta la desesperación y distanciamiento de la Medea de 1955 frente a otras versiones:

- Las cosas de los hombres: organizar a los demás hombres, mandar en los demás hombres, obligar a los demás hombres de que tienen que hacer esto o conquistar aquello. ¡Ya sé que lo tuyo ha sido lo único importante! Nunca has mostrado conmigo, ni con ninguna otra mujer (...).
- Para ti, lo humano es sólo el instinto. (SORIANO 1985: 186).

## 6. ANEXO

En este apartado se presenta una muestra de algunas las diferentes representaciones de Medea (siglos XX-XXI) citadas con anterioridad, que continúa la serie de ilustraciones que completan este TFG:



4- Aitana Sánchez Gijón, Medea (2016) © Luis Castilla



5- Medea, la extranjera, en la versión del grupo Atalaya (2006). ©el país.com



6- Lola Gaos y Agustín González, Medea y Jasón en la versión de TVE (Estudio 1, 1966)

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/teatro-en-el-archivo-de-rtve/teatro-siempre-medea/2443190/>



7- Medea, en *Mitos y Leyendas* (2012) ©rtve.es



8- María Callas, *Medea* de Pasolini (1969) ©pinterest.com



9- Kirsten Olesen, en *Medea*, de Lars von Trier (1988) ©wordpress-com

## 7. BIBLIOGRAFÍA

### 7.1. FUENTES LITERARIAS PRIMARIAS: EURÍPIDES Y SÉNECA

EURÍPIDES (1992), *Medea*. Introd., trad. y notas de Ramón Irigoien, Madrid, Ediciones VOSA.

SÉNECA, L.A. (1979), *Tragedias. I. Hercules loco. Las Troyanas. Las Fenicias. Medea*, Madrid, Gredos. Intr., trad. y notas de J. Luque Moreno.

### 7.2. FUENTES LITERARIAS MODERNAS: MIGUEL DE UNAMUNO Y ELENA SORIANO

SORIANO, E. (1985 [orig. 1955]), *Medea 55*, Barcelona, Plaza y Janés Editores.

UNAMUNO, Miguel de (2008 [orig. 1933]), *Medea*, Mérida, Festival de Teatro Clásico.

### 7.3. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ALBORG, C. (1993= 1989), “Conversación con Elena Soriano”, en *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixados y Aldecoa*, Madrid, Ediciones Libertarias, publ. en *Revista de Estudios Hispánicos*, 33, 1 (1989), págs. 115-126.

CAMINO CARRASCO, M. (2013), “La pervivencia del mito de Medea en el cine contemporáneo: Pasolini, Lars von Trier y Ripstein”, *Ubi Sunt?: Revista de historia*, 28, págs. 66-77.

CEPEDELLO MORENO, M.P. (2006), *El mundo narrativo de Elena Soriano*, Córdoba, Universidad de Córdoba.

DEL BUENO, M. S. (2012), “Los rastros de "Medea" de Eurípides en "Medea" de Elena Soriano. El tópico de los celos”, en A. López López – A. Pociña Pérez – M. de F. de Sousa e Silva (coords.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*, Granada, Universidad de Granada, págs. 171-178.

LÓPEZ, A. (2002), “La novela *Medea 55* de Elena Soriano”, en A. López – A. Pociña. (eds.), *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad de Granada, vol. II, págs. 946-966.

PEINADO VÁZQUEZ, R.V. (2011), “Razones y sin razones del infanticidio de Medea”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 32, págs. 489-512.

POCIÑA, A. (2007), *Otras Medeas: nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, en A. López – A. Pociña, (eds.), Granada, Universidad de Granada.



- SALA ROSE, R. (2002), “La Medea de Eurípides: el enigma del infanticidio”, en A. López - A. Pociña, (eds.), *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad de Granada, vol. 1, págs. 293-313.
- SAN MARTIN PÉREZ, R. (2009), “Yo, uno y el otro. Quién es quién en el teatro de Unamuno”, *Stichomythia* 9, Universitat de Valencia, págs. 55-81.
- SENABRE SEMPÈRE, R. (2008 [or. en la ed. de 1954] “La Medea de Unamuno” (prólogo), en Miguel de Unamuno, *Medea*, Mérida, Festival de Teatro clásico, 2008.