

# LA SOMAESTÉTICA DE MEDUSA EN LAS ADAPTACIONES TEATRALES DE LOPE DE VEGA, CALDERÓN DE LA BARCA Y QUINAULT<sup>1</sup>

## *SOMAESTHETICS IN MEDUSA'S BAROQUE THEATRICAL ADAPTATIONS: LOPE DE VEGA, CALDERÓN DE LA BARCA AND QUINAULT*

ALEXANDRA MIRA ALONSO

Georgetown University

### **Resumen:**

Este artículo explora la versión del mito de Perseo y Andrómeda escrita por Lope de Vega, Calderón de la Barca y Philippe Quinault desde la perspectiva de la somaestética y la amplificación del uso de la personificación filosófica a través de la figura de la Medusa barroca. Esta filosofía interdisciplinaria permite analizar la metamorfosis de Medusa y su movimiento, entre otros, desde un plano filosófico y corpóreo a través del cual entender la adaptación a los cánones de belleza y alegorías de la época.

**Palabras clave:** Medusa, cuerpo, monstruosidad, belleza, somaestética, género, sexualidad.

### **Abstract:**

This article explores the version of the myth of Perseus and Andrómeda written by Lope de Vega, Calderón de la Barca and Philippe Quinault from the perspective of somaesthetics and the amplification of the use of philosophical personification through the figure of the baroque Medusa. This interdisciplinary philosophy allows us to analyze the metamorphosis of Medusa and her bodily movements, among others, from a philosophical and corporeal lens, thanks to which one understands the adaptation of beauty canons and allegories.

**Keywords:** Medusa, body, monstrosity, beauty, somaesthetics, gender, sexuality.

La cabeza de Medusa se concibió en la cultura occidental como uno de los elementos más poderosos y peligrosos en la faz de la tierra. De lo contrario, ¿por qué

---

1 Georgetown University. Correo-e: [am4080@georgetown.edu](mailto:am4080@georgetown.edu). Recibido: 15-06-2021. Aceptado: 30-11-2021.

Polidectes intentaría tenderle semejante emboscada a Perseo? ¿Por qué Odiseo temía tanto que Perséfone pudiese mandarle la cabeza del monstruo? El rostro y el cuerpo de los personajes literarios, en especial los de los dioses, evidencian la necesidad de humanizar y personificar ideas y valores abstractos que, de otra manera, no podrían representarse nítida y prototípicamente ante los ojos de los espectadores. El poder que reside en el físico y la belleza femeninos se consolida, al menos en la cultura occidental, como la amenaza principal para los hombres, aunque lo es en especial para las mujeres, que, desde la antropogénesis — y Eva es el mejor ejemplo —, sufrieron castigos a causa de su cuerpo y su atractivo; unos castigos que, en la literatura, pasarían a tener un significado alegórico moral y que, siglos más tarde, se analizarían desde perspectivas psicoanalíticas y feministas<sup>2</sup>. De hecho, y sin caer en los anacronismos típicos de una lectura contemporánea, el nivel de misoginia que se presenta tanto la mitología grecorromana como en posteriores adaptaciones o relecturas podría interpretarse no solo como un indicio del latente pavor hacia la mujer sino también como muestras de una concepción errónea de lo que era la feminidad.

La figura de Medusa en las versiones barrocas del mito de Perseo, que esbozaban a un monstruo encolerizado a la par que triste, se convirtió, de alguna manera, en la personificación alegórica de la furia y la venganza, una personificación moralista de una criatura dispuesta a sacrificar las virtudes del hombre con tal de no solo preservar el vicio sino también sentenciar a cualquiera que se atreva a cuestionarlo. Curiosamente, Medusa siguió y sigue siendo extremadamente fascinante para artistas contemporáneos<sup>3</sup>, hecho que nos lleva a reflexionar sobre los motivos que yacen detrás de éstos a la hora de usar y representar su cabeza en sus obras — ya sea desde perspectivas psicoanalíticas, marxistas o puramente literarias.

Autores barrocos como Pedro Calderón de la Barca, Lope de Vega o Philippe Quinault decidieron adaptar a su estilo y propósito la versión del mito de Perseo a pesar de que mantuvieron intacto el yugo bajo el que Medusa vivía a causa del castigo de Minerva. Según Richard Shusterman, el cuerpo o “soma”<sup>4</sup> es un templo donde la percepción activa y la subjetividad salen a flote (2012: 5), un instrumento básico para el desarrollo de nuestras vidas, “our tool of tools, a necessity for all our perception, action,

---

2 Por ejemplo, Hélène Cixous y su famoso ensayo “La Rire de la Méduse” (1975) no solo denuncian través de la alegorización de Medusa que los hombres se apropian del cuerpo y la psique femeninas, algo que “no les pertenece”, sino que también instan a las mujeres a escribir sobre sus experiencias corporales para recuperar, según Cixous, una escritura que siempre les ha sido exclusiva. Véase Cixous, H. (1975).

3 Por ejemplo, se puede ver el enorme impacto de Gianni Versace y su marca, cuyo principal emblema es la cabeza de Medusa. La evolución de las redes sociales y el concepto de “influencers” han permitido que Medusa entre en una nueva era en la que su estética binaria monstruo-humano empieza a concebirse de forma positiva por su asociación a la ostentación en vez de a la mitología. Shusterman cree que “somatic self-stylization generates an enormous commercial market that feeds the cosmetic, fashion, dieting, exercise, and plastic surgery industries, along with the advertising industry that supports them by stimulating our desire to stylize ourselves somatically” (2012: 323).

4 Shusterman prefiere usar el término “soma” para referirse al cuerpo ya que “because of our culture’s deeply entrenched body/mind dualism, the very notion of body suggests mere material mass and mindlessness, which makes “philosophy of body” seem a contrast to philosophy of mind.” (2012: 5)

and even thought” (2012: 26). Por ello, cabe preguntarse de qué manera las redefiniciones barrocas alteraron el mito y, si, por lo contrario, la decapitación y metamorfosis física de la Medusa barroca impactó de manera psicológica y social en su retórica a la hora de transmitir el mensaje personal de sus autores. En este artículo, pues, analizamos la evolución de la representación del cuerpo Medusa y sus movimientos dentro del marco binario mujer-monstruo, su papel en el mito de Perseo en el teatro barroco y las varias perspectivas con respecto a la monstruosidad, la belleza y el peligro abordadas en *La fábula de Perseo* (1621) de Lope de Vega, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*<sup>5</sup> (1653) de Pedro Calderón de la Barca y *Persée* (1682) de Philippe Quinault<sup>6</sup>.

Por otro lado, evalúo el concepto paradójico e irónico del poder que tiene la mirada apotropaica de Medusa, la sexualización de su cuerpo y su posterior exclusión a través de la decapitación alegórica –una noción de castigo y condena al vicio–, y el rol de la sangre y la magia, todo desde la perspectiva de la somaestética –vocablo formado por dos términos griegos, ‘soma’, que significa ‘cuerpo’ y ‘aesthetics’, derivado de ‘aesthesis’, que significa ‘percepción sensorial’–, una teoría y práctica filosófica interdisciplinaria que define la expresión corporal dentro de los parámetros de la exploración del conocimiento a través de las sensaciones y movimientos corpóreos en los que el soma es “the basic instrument of all human performance” (Shusterman, 2012: 26) además de “a sentient lived body” (2012: 5).

## 1. LA ESTÉTICA Y VALORES DEL BARROCO

Medusa, nombre que significa “la mujer gobernante” (S. Butterworth, 1966: 22), salvaguardó su esencia clásica en las artes y humanidades barrocas porque irradiaba una energía misteriosa y mágica –dos de los elementos que caracterizaron el período de las obras del siglo XVII al XVIII– que permitió a los escritores reflexionar y crear a partir de una “filosofía inductiva y experimental que fundar[í]a un nuevo canon para el pensamiento científico” (Méndez, 2006: 151). Es fundamental, pues, concebir a Medusa como una fuente primaria de inspiración a través de la cual no solo se alegorizaban temas de índole filosófico-religiosa –heredados de la Edad Media– como la virtud o la limpieza de sangre, sino que también se forjaban nuevos vínculos intelectuales y experimentales –ciencia y filosofía– en los que las criaturas, monstruos y la fealdad femenina estaban directamente asociados tanto a la estética visual como a la corrupción moral, el vicio y la muerte. Calderón, Lope y Quinault parecen intentar redefinir el mito de Perseo a través de este doble juego con el “significado-significante”, donde encontramos la incorporación de diferentes técnicas, como el uso de la magia mediante la presentación de la alquimia o la transubstanciación<sup>7</sup> y la introducción del concepto

5 No confundir con el auto sacramental alegórico *Andrómeda y Perseo* del mismo Calderón, un auto más ligero y sencillo en comparación con las *Fortunas*.

6 *Persée* (1682) es una ópera formada por un “libretto” –texto y directrices artísticas– de Quinault y música de Jean-Baptiste Lully, uno de los músicos más destacados del barroco.

7 Entendido como el enfoque católico por el cual la presencia piadosa de Jesucristo, concebida en el vino y el pan durante la Eucaristía, se convierte en su sangre y cuerpo a través de tales elementos.

de “cuartos de maravillas” en los que la caza y exposición de lo exótico acentúan los valores sociales y los estándares culturales de la época. Estos autores enfatizaban técnicas literarias que agradaban a la sociedad del siglo XVII, como la música y sonidos en las comedias de Lope y Calderón, las cuales permitían redefinir y configurar la experiencia del cuerpo y sus sentidos desde la óptica de la mercantilización colonial, la ciencia y sus descubrimientos –como el telescopio– y el declive de la alquimia, una perspectiva inmejorable para que la monstruosidad y la belleza se fusionaran y proporcionaran una nueva correlación entre la moral y la ética<sup>8</sup>.

El cuerpo se considera el mecanismo con el que los humanos somos capaces de sentir, percibir y experimentar la vida, con lo que sin él la realidad se distorsiona por completo. “First, [the living body] expresses our double status as object and subject – as something in the world and as a sensibility that experiences, feels, and acts in the world” (Shusterman, 2012: 28), y, por consiguiente, nos permite posicionarnos en el mundo como seres que sienten y permiten sentir. Si el cuerpo es un instrumento, un mero objeto con el que experimentar y descubrir la naturaleza de nuestra esencia, nuestra doble funcionalidad –el sujeto-objeto– es la que nos ha de permitir entretejer un vínculo entre la realidad y el conocimiento para explorar todos sus matices. Un cuerpo mutilado, como el de Medusa, no puede experimentar, y, por ende, ‘conocer’. Y, tal y como argumento a lo largo del artículo, eso se debe a que su papel como sujeto ha sido neutralizado para establecer una percepción homogénea de su figura como objeto de la trama, de un cuerpo sin subjetividad que solo existe para ser usado como instrumento.

Sin embargo, ¿qué implicó la estética corporal barroca para el mito de Perseo? El barroco y sus artes visuales se caracterizaron por la sobrecarga ostentosa además del culto a la racionalidad. El barroco también tendía la mano a presentar visualmente la barbarie, la sangre y la violencia como medios de expresión existencial. Aunque hay instancias de que el término “barroco” se empleó por primera vez en la Inglaterra de 1760<sup>9</sup>, es imposible ubicar todas las categorías que forman el “barroco” como movimiento social y cultural en el mismo margen temporal de un cronograma. No obstante, hay algo que las obras barrocas sí compartían por lo general, ya fuesen literarias, visuales o musicales, y era el uso de la alegoría para expresar esa consternación y ansiedad para con lo racional y lo moralmente correcto. Las metáforas y alegorías permiten dar dimensión y volatilidad a los personajes y la trama, pero también a los temas, como la muerte y la vida, la vergüenza, la confianza y la venganza. La oscuridad y morbosidad del mito de Perseo, así como sus ideas y moralejas, podrían, de hecho, extrapolarse a la quinta categoría propuesta por Heinrich Wölfflin en sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (ed. 1952), la cual contempla que “en el barroco se llega a oscurecer la claridad absoluta aún allí donde la intención se atiene a la perfecta objetividad”

---

8 Keeble (1948) nos informa sobre dos tendencias estereotipadas en la literatura del siglo XVII: las que siguen y mantienen la tradición mitológica de los mitos de forma seria y racional, y las que satirizan a los dioses. (27)

9 Véase Nicholas D. Nace (2013: 230-31) para una reflexión sobre el nacimiento del término “barroco” en Europa.

(1952: 279), permitiendo a los artistas modificar la percepción de la belleza a través de lo sombrío. Así pues, podemos considerar que la oscuridad barroca no es una realidad física sino más bien una interpretación visual de la vida. Existe, pues, una idealización y modificación estética de la violencia que no solo se encuentra en el arte sino también en la literatura, donde la vida y la muerte, junto con el paso del tiempo se postulan como motivos típicos del movimiento<sup>10</sup>.

En el mito de Perseo y Andrómeda ovidiano, Medusa se nos presenta como una hermosa sacerdotisa Gorgona que, castigada por Minerva<sup>11</sup> al enterarse de que Neptuno la ha violado en su templo, se transforma en una criatura “Soberana” (Ruiz de Elvira 2016: 156) y horripilante regida por una cabeza habitada por serpientes<sup>12</sup>. Veremos que la percepción corporal de la Medusa venenosa en adaptaciones barrocas del mito se recibe con los brazos abiertos<sup>13</sup>, como en *La fábula de Perseo* (1621) de Lope de Vega – también conocido alternativamente como *La bella Andrómeda* – donde Perseo desvela el monstruo real después de decapitarla. Por un lado, la noción sensorial del cuerpo fue el fundamento de algunas de obras barrocas como la “comedia nueva”, la cual promovía la transgresión de las normas aristotélicas, así como la modificación/adaptación de los personajes y temas clásicos. Todos los elementos de la comedia nueva que nos expone Lope de Vega en *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) están, de alguna manera, vinculados a los movimientos o sentidos corporales tanto de los personajes como del público; por ejemplo, el uso de la unidad de tiempo y lugar afecta directamente a la ubicación física de un personaje, y, por consiguiente, a su experiencia física en la obra, así como los personajes que aparecen redefinidos por los dramaturgos se aceptan por un público que tiene preferencias físicas y culturales con respecto a ellos.

La literatura barroca –del Siglo de Oro español– se construye sobre los cimientos de la cultura medieval, en la que la dualidad religión-monarquía gobernaba la sociedad –y, por ende, el papel de la mujer en cualquier aspecto de la vida. Aunque parezca irónico, la cultura occidental –antes y después de ser cristianizada– ha permitido que la mujer represente un papel sacro en las artes y humanidades, ya sea representando a Hera/Juno, a Afrodita/Venus, la Virgen María, esa ‘Mater Dolorosa’, o a Medusa, entre muchas otras figuras. Todas estas obras enfatizaban el valor de la posesión o pérdida de la castidad, la virtud más preciada en una mujer desde la

---

10 Según Según R. Daniells, “the development of a cult of significant darkness, parallel to the deliberate obscurity in graphic and plastic design of which Wölfflin makes so convincing an analysis, goes on throughout the early seventeenth century. The varieties of deliberate and meaningful obscurity are many and the relation among them is itself obscure” (1946: 119).

11 Minerva (en latín) - Atenea / Palas (en griego clásico). Algunas de las obras intercalan las referencias a la diosa entre Minerva o Palas indistintamente.

12 Hago un énfasis en el “se” reflexivo del verbo “transformar”, el cual se emplea con frecuencia para describir la metamorfosis de Medusa. A mi parecer, ese “se” implica una auto-transformación, hecho no aplicable en el caso de Medusa, que sufre una acción infligida sobre ella.

13 Menéndez Pidal afirmaba que “Ovidio en las Metamorfosis constituye la verdadera fuente de *El Perseo* de Lope, de las *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, de Calderón, y de todas las Andrómedas modernas” (1949: 197)

antigua Roma, así como otros roles asociados a su género, como la maternidad o el matrimonio. A lo largo de los siglos XV y XVI, el famoso movimiento ‘querelle des femmes’ marcó un antes y un después en el discurso literario europeo en cuanto a la mujer\*, pues ese debate sobre lo femenino, esa “cuestión odiosa”<sup>14</sup> que decía Rodríguez del Padrón, se convirtió en el foro principal de discusión entre muchos escritores, los cuales aprovecharon el momento para exponer su visión y percepción de los roles de género establecidos por la retórica y la ley medieval: unos a favor de las mujeres y otros radicalmente en contra.

Definir a la mujer en la historia de occidente es una tarea extremadamente compleja, puesto que la variedad de voces masculinas que han proliferado a lo largo de los siglos nos ha mostrado ampliamente, ya sea a través de la retórica como del arte, que la mujer ha sido subyugada y cosificada tanto físico como psicológicamente. La debilidad física, su rol como procreadora, su dualidad virgen-pecadora, y su figura sexualizada llevaron a considerarla “un ser gobernado por sus órganos, sobre todo por sus órganos sexuales” (Thomasset 1992: 72). La percepción corporal de las mujeres en la literatura medieval es clave para poder visualizar el sistema de opresión barroca en el que la recepción de la belleza pasó de simbolizar pureza, salud, y, en caso de ausencia, pecado, a ser la “oscuridad que devora la forma” (Wölfflin, 1952: 280), con lo que la fealdad y el marcaje del cuerpo se hallaban en un mar de ambigüedades, pues cristalizaban tanto la naturaleza de la imperfección y, por consiguiente, la exclusión social, como el nuevo sentido de la estética y el encanto. Se debería, pues, considerar la adjudicación de un valor somático tanto a los sentidos corporales externos como a los internos, proponiendo así el examen de una dinámica de espectáculo extracorpóreo que el hombre-personaje siente al narrar la humillación física de la metamorfosis femenina. De hecho, el mito de Perseo comienza y se materializa en el deseo de un hombre, Polidectes, de no solo poseer a una mujer, Dánae, sino de matar y decapitar a otra, Medusa.

## 2. DEL MITO AL CUERPO

A pesar de que Hesíodo fue quien nos presentó por primera vez al personaje mitológico de Medusa (*Teogonía* 230-7)<sup>15</sup>, *Las metamorfosis* de Ovidio (8 d.C.) acabaron convirtiéndose en la base popular de su representación en la cultura occidental, la cual sería, de hecho, la inspiración detrás del trabajo de generaciones de artistas y escritores

---

\* Gracias a Emily C. Francomano por sus sugerencias bibliográficas.

14 El debate sobre la mujer en Europa fue polémico, en especial en España y Francia, donde autores se posicionaron tanto radicalmente en contra como a favor de las ‘mujeres’, muchos de forma explícita a la par que alegórica —pues la defensa de dichas mujeres, en muchas ocasiones, solo pretendía halagar a una reina. *El triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón —o de la Cámara— fue la primera obra en la que, a finales del siglo XV, se alababan las virtudes de la mujer (en concreto las de María de Aragón). Véase Robert Archer (2011: Capítulos 2 y 4) y Weiss (2002) para una disección en profundidad de las dos posiciones literarias.

15 A pesar de que Homero menciona a la cabeza peligrosa de la Gorgona tanto en el canto XI de *La Ilíada* como en el canto XI de *La Odisea*, el autor nunca llega a proporcionarnos el nombre de Medusa, cosa que Hesíodo sí hace.

(Currie, 2011: 170)<sup>16</sup>. El mito de Ovidio no nos presenta la historia de Medusa como personaje, sino más bien la historia de su cuerpo. De hecho, tal y como argumentamos, a pesar de que el autor parece ser el primero en adentrarse en el mundo de la Gorgona de forma más compleja, Medusa carece por completo de voz y voto, incluso de rostro, como explicaré a continuación, quedando así atrapada en un cuerpo vacío, monstruoso, sin persona, que simplemente existe para que las hazañas de otros personajes del mito puedan llevarse a cabo. Julia M. Walker ya confirmaba que Ovidio no nos presenta a una mujer transformada en monstruo, sino más bien a una mujer que siempre ha sido un monstruo, solo que, después de su castigo, ha sufrido una metamorfosis en el que la ambigüedad de la fealdad y la sexualidad pasa a ser su rasgo distintivo por excelencia. (1998: 49).

Para empezar a diseccionar el mito barroco desde una óptica somaestética, cabe ubicar primeramente a Medusa y sus orígenes ctónicos dentro de un linaje, en el que directamente se la asocia a la monstruosidad de forma geográfica<sup>17</sup>. Aunque no podemos situarla en un lugar exacto, uno eventualmente se percatará de que sus orígenes son esenciales, al menos para una lectura barroca. Medusa fue considerada primeramente una diosa dominante e influyente, pero al final se demostró que era una Gorgona mortal, hija de un monstruo y dios descendiente de los Gaianos, los creadores de la tierra (Bowers, 1990: 221). No debemos pasar por alto la descripción en obras como *Farsalia* de Lucano<sup>18</sup>, donde se explica que Medusa, hija de Forcis y Ceto<sup>19</sup>, vivió en el lejano oeste de África, en Libia, donde las tierras de la Gorgona se transformaron en roca a causa de su mirada (Libro IX, v. 660). Lope, Calderón y Quinault, al igual que los escritores clásicos, y aunque sus descripciones no coincidan geográficamente, ubican a Medusa en territorios ‘exóticos’. *La fábula de Perseo* (1621) de Lope de Vega transcurre en Argos, Grecia, y, aunque no se nos proporciona la ubicación exacta de Medusa, se la presenta como una poderosa villana que vive en un castillo aislado y bien protegido en “el monte Atlante”<sup>20</sup>. *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) de Calderón empieza en Sicilia, donde Medusa, “humano monstruo en los valles” (*Fortunas*, Acto

16 La versión del mito de Perseo de Pierre Corneille, *Andròmede*, también fue de gran importancia para el mundo de la ópera. Véase Bolduc (2002) y Powell (2007).

17 A Medusa se la ha ubicado en diferentes linajes, como, por ejemplo, en el de Tifón y Equidna. En todo caso, Medusa siempre ha sido considerada descendiente del inframundo, un ser ctónico, tal y como se apreciaba en las obras de autores como Hesíodo o Esquilo.

18 “sino erizados de rocas nacidas de la mirada de su dueña” (IX, 628).

19 En la mitología griega; Forcis, hijo de Ponto y Gea, es el dios de los peligros del mar; mientras que Ceto, por otro lado, es un monstruo marino cuyo nombre está directamente vinculado con la palabra “ballena”. (Hesíodo, *Teogonía*, 270).

20 Esta idea del castillo custodiado por cuatro caballeros —la encarnación de cuatro pecados, la Envidia, la Lisonja, la Porfía y los Celos— nos confirma que las novelas de caballerías fueron esenciales para la construcción —y exclusión— física Medusa en Lope de Vega. Críticos como M.D. McGaha creen que “el manejo de la alegoría por Lope en *Perseo* es muy torpe. ¿Por qué es necesario que Perseo venza a la Envidia, la Lisonja, la Ingratitud, los Celos y la Porfía antes de entrar en el castillo de Medusa? Es decir, ¿por qué estos vicios y no otros? Parecen escogidos al azar, y no tienen nada que ver con la trama ni con los personajes. Tal vez sea un ejemplo de la literatura de regimine principium, destinado a mostrarle al futuro Felipe IV que estos son los vicios que constituyen los mayores príncipes, y sobre los que hay que triunfar para llegar a la virtud” (1985: 27).

3) vive en el bosque, y poco después, nos aclara su ascendencia y ubicación, Libia, “Medusa, monstruo africano” (*Fortunas*, Jornada II, vv. 820). Sin embargo, *Persée* (1682) de Quinault solo nos informa brevemente de que Medusa vive en Etiopía.

Antes de adentrarnos en la idea de monstruosidad binaria del cuerpo de Medusa, nos gustaría hacer un inciso, pues, en su cabeza y mirada para poder desarrollar nuestro argumento. Medusa, que aparece hacia la mitad o final del mito de Perseo, es –aunque no lo parezca– uno de los personajes más importantes de la trama. El mito empieza presentándonos a Polidectes, rey de de la isla de los Séfiros, que se enamora de Dánae, madre de Perseo, quienes, después de ser lanzados al mar por Acrisio, acaban naufragando en la costa de la isla. Pero para deshacerse de Perseo, Polidectes trama un plan en el que, fingiendo querer casarse con Hipodamía, todos sus habitantes deben entregarle un regalo que él pueda usar para conquistarla, siendo el máspreciado la cabeza de Medusa, asignado a Perseo. Éste, que con un escudo consigue ver el reflejo de Medusa y así no mirarle directamente a los ojos, lo consigue y la decapita brutalmente, convirtiendo además su mirada y cabeza en un símbolo apotropaico y arma de guerra<sup>21</sup>.

La cabeza es el epicentro del cuerpo, donde hallamos cuatro de los cinco sentidos sensoriales: el gusto, el olfato, el oído y, en especial para nuestro caso, la vista. También encontramos en la boca nuestra principal fuente de comunicación y expresión. Según Shusterman, la cabeza es esencial “not only because of its prominent visibility but also because of our ability to move it in so many clear and subtle ways to express our personality and feelings, our desires and moods” (2012: 332). El cuerpo de Medusa se rige por la estética de su cabeza, sus ojos, y su pelo, pero no por lo que ésta pueda sentir o expresar con ella. Su cabeza está cubierta por una melena de serpientes y su rostro está regido por sus letales ojos, que al entrar en contacto con otros petrifican al observador. Tanto en los mitos clásicos como en *La fábula* de Lope, *Fortunas* de Calderón y *Persée* de Quinault encontramos la única y sublime instancia de subjetividad en Medusa, quien parece ser consciente de su desfiguración y/o subordinación social y estética. Por ejemplo, la Medusa de Calderón no solo se muestra afligida y frustrada por su transformación física, sino que también recalca su sufrimiento por haber sido anulada como ser humano:

[...] baste, baste  
el saber que mi veneno  
ya por mis venas se esparce,  
y que cebado en mi mismo  
corazón sin mí late,  
que neutral de fuego, y nieve  
ni bien yela, ni bien arde (*Fortunas*, Acto III h. 41).

21 La versión del mito de Perseo se va alternando. El episodio de la boda de Hipodamía y Polidectes no aparece en la *Biblioteca* de Apolodoro (II, 4, 2). Sin embargo, sí aparece en las *Metamorfosis* de Ovidio, donde no se especifica por qué Perseo va a visitar a la Gorgona (libro IV).

No obstante, esta autopercepción o “propiopercepción” en Medusa le sirve para predecir las reacciones corporales de sus adversarios, con lo que:

someone with an aggressive style of movement who tends to come too close to people with whom he converses will tend to cause those people to react somatically by leaning away, moving back, cringing, or stiffening when that person penetrates their more personal space. (Shusterman: 2012: 231)

De hecho, la Medusa de Quinault afirma con orgullo que “Ma tête est fière encore d’avoir pour ornement / des serpents, dont le sifflement / excite une frayeur mortelle.” (*Persée*, Acte III, esc. I), un siseo sibilino que, al igual que su aspecto, provoca una reacción no solo psicológica sino también corporal en el *otro*. A diferencia de la versión de Quinault, *La fábula* de Lope nos presenta a una Medusa cuya cabeza aún está intacta, humana, y no sufre una metamorfosis hasta que Perseo la decapita; una concepción de “femme fatale” en la que la belleza externa y la corrupción interna juegan a enmascarar la verdadera naturaleza del personaje de la Gorgona. Como desarrollaremos más adelante, la Medusa aún no transformada de Lope sigue siendo un monstruo, no solo por lo que ésta significa metafóricamente — el vicio — sino porque tampoco cumple los estándares de belleza barrocos. La decapitación de la Medusa de Lope simboliza mucho más que un vuelco inesperado de la trama, pues el cuerpo es la representación de nuestra dignidad y derechos más básicos, así que sacrificarlo o dañarlo implican la obliteración de “a basic Lebensraum or kinesphere.” (Shusterman, 2012: 30).

Por otro lado, la Medusa de Calderón sí se nos presenta transformada, ya castigada por Minerva, como un

[...] monstruo africano, cuyo cabello, de sierpes,  
coronado, es duro assombro  
de quantos desde su alvergue,  
basilisco de las vidas,  
en duros troncos convierte. (*Fortunas*, Jornada II, vv. 820-825, h. 30)

¿Qué sucede, pues, cuando el hombre se da cuenta de que la autoridad de Medusa yace en su cabeza? Se genera una ansiedad y necesidad de cazarla, poseerla y mantenerla como una “vital source of own power” (Garber y Vickers, 2003: 30). H. M. Martin firma que Lope sigue “una forma racionalizada del mito” (1931: 458)<sup>22</sup>, donde Medusa se nos presenta como una reina-campeadora que acaba muriendo para que Perseo no solo pueda ganar su propia guerra sino también exponer su cabeza como trofeo y reliquia de su hazaña en Grecia. Calderón también seguirá los pasos de Lope y confirmará que la cabeza de Medusa no solo sirve de reliquia sino también de motín, el cual ensalza su estatus social y, sobre todo, histórico: “porque ella ha de ser blasón / de mis hechos inmortales” (*Fortunas*, Jornada III). Tal y como reflexionábamos antes, los gabinetes de curiosidades —o cuartos de maravillas— fueron una tendencia en la cultura barroca y, según las varias versiones del mito de Perseo barroco, se nos presentan como la representación física, demostrable, de las hazañas de los héroes en

22 Mi traducción de la cita original en inglés.

sus aventuras. Sin duda alguna, la cabeza de Medusa se puede concebir, no solo como una alegoría, sino también como un trofeo a exhibir y, nos atreveríamos a afirmar, como un intento de mostrar una dominación masculina, ya que “Medusa’s parallel powers of attraction and petrification are both threats to the male” (Currie, 2011: 172).

La cabeza de Medusa debería considerarse, pues, como la principal arma intimidatoria en este mito. Su cabeza sirve de partida para poder ejemplificar el estilo somático adquirido y mostrado de forma involuntaria (Shusterman 2012: 324), un ‘estilo’ que, sin duda alguna, define por completo su *persona*<sup>23</sup>. Su nuevo estilo somático comprende la imagen de su cabeza y sus funciones y, por ende, se define por expresiones y movimientos involuntarios, como petrificar a quien la mire, a pesar de que sea consciente de ello. Ya hemos aclarado que su cabeza era un emblema apotropaico y no solo se usaba como trofeo, sino también como escudo y arma. Así pues, “the distinction of style – whether literary or otherwise – from the essence of a person’s character and thought finds expression in other metaphors than picturing or imaging” (Shusterman 2012: 320), como la apropiación de su mirada a través del reflejo del escudo o la revalorización de su cabeza una vez ha sido mutilada.

Toda la humanidad temía a las serpientes que habitaban la cabeza de Medusa, incluidos sus padres Forcis y Ceto e incluso sus hermanas gorgonas, Esteno y Euríate<sup>24</sup>. De hecho, “she had the extraordinary power of paralyzing everything in the sea, in sky, or on earth by turning it to stone” (Garber y Vickers, 2003: 41)<sup>25</sup>, un poder somático involuntario que definía su persona y la apartaba radicalmente de los otros estilos. Medusa se postula como un ser sin subjetividad y, por consiguiente, la debemos concebir sin cara, pues su rostro, modificado por el castigo de Minerva, no es más que una máscara en la que se esconden las frustraciones de Minerva y, en este caso, los miedos y ansias morales de los autores. Así pues, todo lo que percibimos de su cabeza no es solo la expresión de un ser sin cara que emplea su figura para distinguirse del resto de mortales o dioses, sino también la privación de su experiencia somática y emotiva, en la que “any properly realized ethical virtue depends not only on some bodily act (speech acts included) but also on having the right somatic and facial expression” (Shusterman, 2012: 31).

Veremos que, en la Medusa de Lope, aún no transformada, no existe un sujeto que piense por sí mismo, sino más bien un ser cuyo cuerpo piensa por él. No obstante,

---

23 Shusterman propone varios tipos de estilos somáticos: los genéricos y personales –género, edad, ropa, origen, personalidad, profesión, deporte, música–, como la de un soldado o un ‘somelier’; los conscientes e inconscientes/espontáneos –auto estilización, caminar, hablar, peinarse; el natural y el adquirido– tics, ruborizarse, sudar – (2012: 320-325)

24 El nombre de las hermanas cambia en función de la versión. Quinault mantiene los nombres clásicos, “Euryale et Stenone” en *Persée*; Calderón las llama “Libia y Sirene” en *Fortunas*, mientras que Lope opta por omitir su presencia, y simplemente menciona su vínculo con las Grayas, las hermanas que comparten un ojo, el cual, en la mitología clásica, Perseo usa para dormir las.

25 En alguna versión del mito, como el de Dante, varían tanto en medios como en fines. Por ejemplo, la mitología griega tradicional afirmaba que Medusa tenía poder exclusivamente sobre los hombres, una sensualidad y poder erótico que conseguían atraer la mirada de los hombres.

Lope sí le permite dar voz a sus emociones, como el miedo o la tristeza, que configuran su personalidad. J. M. Walker confirmaba que “it is the power of the act that is described – both the act of rape and [...] the act of transubstantiation as this unspeakable face turns the power of the direct gaze back to upon the gazer” (Walker 1998: 48). Medusa tiene un cuerpo con estilo propio, reconocible por “her distinctive style of walking; usually it is a visual recognition of the gait, but if we are close enough [...] we can identify it by hearing” (Shusterman 2012: 327). Sin embargo, su profundidad como personaje es casi inexistente, pues la Gorgona no da voz a los valores que representa alegóricamente –ni siquiera conocemos su versión del mito– sino que los demuestra a través de su corporeidad y estilo somático.

### 3. FILOSOFÍA ENCARNADA

Al igual que su cabeza, el cuerpo de Medusa es tanto un fin como un medio. La denuncia y caza de su persona en estas obras enfatizan “the notion of humanity to urge a person toward moral excellence and rationality that transcend mere animality” (Shusterman, 2012: 30), con lo que es común verla encarnar un cuerpo-herramienta que simboliza todas aquellas nociones irracionales propias de un monstruo, como la muerte –“soy de mi misma cadáver” (*Fortunas*, Jornada III)–, además de otros elementos de índole estético-filosófica, como la fealdad –tanto exterior como interior. Por ejemplo, el Perseo de Lope, apuesto caballero honrado, no rechaza a Medusa por su físico sino porque ésta no personifica los valores que él y su sociedad defienden: “aquí estoy significando / la virtud, y tú, cruel, / el vicio” (*La fábula*, Acto II, vv. 1653-4). La monstruosidad en la figura de Medusa fue evolucionando hasta llegar a convertirse en un modelo rompedor de tristeza bella y melancólica, ese “monstro de la tierra bello” (*La fábula*, Acto II, v. 1643) que, irónicamente, no solo sería satirizado, sino también idolatrado por muchos escritores. Como Gorgona –del griego ‘gorgo’, ‘terrorífico’–, Medusa se concebía como un ser binario formado por una esencia mágico-monstruosa a la par que mortal, una hermosa criatura cuyo magnetismo sexual acabó siendo villanizado, ridiculizado y brutalmente sancionado. La teoría somaestética nos confirma el razonamiento detrás de la perspectiva humana sobre la idea de “monstruosidad”:

[i]f we imagine creatures displaying human language and behavior but having a very different kind of body, we would think of them not as humans but as monsters, mermaids<sup>26</sup>, robots, aliens, angels, or persons whose humanity has been somewhat robbed or diminished, perhaps by some inhuman spell, as in fables such as *Beauty and the Beast*. (Shusterman, 2012: 29)

Lo monstruoso en la Medusa barroca reside, pues, en esta dualidad humano-criatura, en la contradicción de un ser que se villaniza por su estilo somático –su habla, su andar, su movimiento– pero cuya estética corporal es necesaria para que el mito tenga un sentido filosófico. Además, el barroco alteró la noción de belleza femenina en

---

26 En la obra *El animal de Ungría* de Lope (pub. 1776), hay otra representación monstruosa de la mujer, también descrita como “fiera”, “sirena”, “espanto de toda Hungría” (430), por su presunta infidelidad a su marido, el rey. Veremos que, en *Fortunas* de Calderón, una de las hermanas Gorgonas también se llama “Sirene”.

la Europa moderna y, de alguna manera, dio paso a valores alegóricos inculcados en ciertas facciones y rasgos corporales:

En Italia, en Francia, en España, en Alemania, en Inglaterra, la estética básica era la misma: piel blanca, pelo rubio, labios y mejillas rojos, cejas negras. El cuello y las manos debían ser largos y finos; los pies, pequeños; la cintura, graciosa. Los pechos debían ser firmes, redondos y blancos, con pezones rosados. El color de los ojos podía variar —a los franceses les entusiasmaba el verde, los italianos preferían los negros y los castaños—, y eventualmente podían hacerse concesiones al pelo oscuro, pero el canon de apariencia femenina se mantuvo sin alteraciones durante trescientos años (Matthews Grieco, 1992: 80)

Medusa no cumple estos cánones de belleza en ninguno de las tres versiones, a pesar de que Lope nos confirma que su cabello dorado acaba transformándose en un mar de culebras. Inevitablemente, su cuerpo se metamorfosea en una amenaza a la par que una inspiración para los autores, quienes, sin piedad alguna, la asesinan en nombre de la virtud y la degradan por lo que su cuerpo representa. Esta ridiculización del cuerpo de Medusa acaba por parecernos obscena, e introduce un nuevo tema que debemos discutir dentro de la lectura: la narrativa sexual subyacente en los movimientos y expresiones corporales de Medusa al seducir —proteger su vida— y desnudarse ante su oponente. Esta aparente sexualización de Medusa coincide con la alegorización de su persona en el vicio, la cual aparece en las tres obras analizadas.

En *La fábula* de Lope de Vega, Medusa se nos describe como una mujer poderosa y hermosa —una guerrera— que se enamora de los encantos de Perseo, en concreto, su honra y valor. Medusa aparece como una guerrera vencedora que vive en un castillo protegido por su estatus, no por ningún castigo divino. Como afirma Yarbo-Bejarano, “as male property, women must be controlled by codes that dictate a closed mouth, a closed body and a locked house” (1994: 14), la forma en la que concebimos esta idea medieval de “castillo” como forma de exclusión del soma pre —monstruo. Medusa se enamora de Perseo, le pide matrimonio y promete entregarle todas sus valiosas posesiones. No obstante, Perseo, al declinar su oferta, se muestra árido y maltrata verbalmente a Medusa, alegorizada como el vicio, que acaba magullada y humillada. En el segundo acto descubrimos a una Medusa que incluso se disculpa por no cumplir con los cánones de belleza establecidos:

[...] Si mi rostro no es disculpa  
de tu amor, ni mi afición  
te da sangre, no es razón  
dar a la virtud la culpa.  
Cuando no dais en viciosos  
es la virtud alabada;  
que, de lo que no os agrada,  
sois todos muy virtuosos.  
Dame tú que yo naciera  
a tu gusto, que yo sé,  
si el ejemplo que se ve  
de vicio o virtudes fuera. (*La fábula*, Acto II, vv. 1693-1704).

Esta humillación “functions to protect and augment man’s honor in a way that his honor does not function to protect or augment her shame” (Yarbro-Bejarano 1994: 29). Calderón directamente animaliza a Medusa – “basilisco de la selva” (*Fortunas, Jornada I*) –, hecho que la priva de racionalidad y humanidad.

### 3.1. Sobre cómo la belleza castiga

Ya hemos aclarado que el barroco fue la época del exceso y el embellecimiento por excelencia, con lo que la belleza era considerada la seña de identidad de una mujer socialmente aceptada en el siglo XVII, sobre todo en una corte – por lo que no es extraño que Medusa figure luchando por salvaguardarla (Bolduc, 2004: 3.5). No obstante, esta lucha por la belleza podría alegorizarse en la guerra entre el vicio y la virtud, la honra de Perseo y la desfachatez moral de Medusa. Por lo tanto, el poder de su belleza ha sido reemplazado por su desfiguración, tal y como se puede analizar en el *libretto* de Quinault, donde Medusa, melancólica, afirma:

J’ai perdu la beauté qui me rendit si vaine:  
Je n’ai plus ces cheveux si beaux,  
Dont autrefois le dieu des eaux  
Sentit lier son coeur d’une si douce chaîne.  
Pallas, la barbare Pallas,  
Fut jalouse de mes appas,  
Et me rendit affreuse autant que j’étais belle. (*Persée, Acte III, esc. I*).

La primera aparición de Medusa en Calderón resulta irónica ya que la acotación en la que “sale Medusa vestida de pieles y la cabeza llena de culebras” (*Fortunas, Jornada III, acotación*) es, de nuevo, sumamente ornamental, aunque más descriptiva que las de Lope y Quinault. ¿Por qué Medusa, excluida y recluida en un bosque africano decidiría vestir pieles? – al fin y al cabo, nadie puede mirarla. Según Shusterman, “style becomes an artificial dressing that hides the real substance of one’s thoughts or distracts attention from even seeing that those thoughts have no real substance worth communicating” (2012: 320-1).

Ovidio fue el primero en incorporar al mito un elemento que finalmente cambiaría la representación de Medusa por completo: la violación de Neptuno – Poseidón – y su posterior castigo. Se ha asumido y sugerido que el autor inventó la violación en el mito para así presentarnos y justificar el castigo de Minerva (Currie, 2011: 173). En el Libro IV de *Las metamorfosis*, el autor nos explica por qué Medusa es la única hermana con semejante cabellera, y se nos narra, por primera, de forma más o menos explícita, la violación de Neptuno en el templo de Minerva:

Puesto que es digno de relatarse lo que deseas saber, escucha el motivo de lo que preguntas. Era Medusa de espléndida belleza, aspiración codiciada de innumerables pretendientes, y no había en todo su cuerpo parte más admirable que sus cabellos; he conocido a alguien que aseguraba haberla visto. Se dice que la deshonró el soberano de los mares en el templo de Minerva; volviósela la hija de Júpiter y se cubrió el casto semblante con la égida; y para que la cosa no quedase impune, transformó la cabellera de la Gorgona en repugnantes reptiles. Y aun ahora, para aterrar a sus enemigos

paralizándolos de espanto, lleva delante del pecho las serpientes que ella creó. (*Metamorfosis*, 4, 793-803)

Los escritores barrocos no se arriesgaron mucho al adaptar con entusiasmo la escena del abuso en sus obras, hecho que les permitió mostrarnos la yuxtaposición de la monstruosidad y la magia con la brutalidad, el miedo y la rabia. Por ejemplo, Calderón narra la violación de forma extremadamente somaestética con el fin de contextualizar su castigo:

Y así, un día que la vio  
en el templo de Minerva,  
que a las orillas del mar  
sobre sus rizos se asienta,  
desatando de sus ondas  
toda la saña violenta,  
para sus tranquilidades,  
se valió de sus tormentas.  
El templo inundó, y entre  
el susto que a todos cerca,  
el miedo que a todos turba,  
el pavor que a todos ciega,  
reservando de Medusa  
la soberana belleza,  
por fuerza logró su amor. (Jornada I, vv. 991-925)

La vista —“ver” y “cegar” — y la reacción somática de Medusa provocada por la tormenta de Neptuno —“el susto”, “el miedo”, “el pavor” — nos indican que, antes de ser violada y castigada, la Gorgona era un ser con reacciones kinéticas naturales propias de un humano, ese “body schemata” (Shusterman 2012: 333) que permite regularizar las funciones y sensaciones del cuerpo. Quinault, no obstante, no introduce ningún episodio de violación en su obra, aunque permite que el público tome conciencia de la furia de Minerva y las severas consecuencias de su castigo. De hecho, se puede apreciar que la experiencia somática de Minerva en estas tres obras se emplea con el fin de exaltar el valor de las acciones de Perseo: el discurso de Minerva es, de alguna manera, el empujón final que Perseo necesita para llevar a cabo el asesinato. Y es que, a pesar de que el cuerpo de Minerva no tenga aparentemente un forma o estilo somático en la obra, su voz, “clearly a bodily act, involving one’s breath, vocal chords, and mouth” (Shusterman 2012: 315), es la que sentencia oralmente el destino de Medusa por segunda vez. Así narra Calderón la rabia que siente Minerva al descubrir que Medusa ha sido violada en su templo:

Minerva, ofendida al ver  
las dos sacrílegas muestras  
que a su templo y su decoro

hizo la ruina y la ofensa,  
no pudiendo de él [Neptuno] vengarse,  
dispuso a vengarse en ella;  
que un rencor que en el culpado  
no se satisface queda  
siempre rencor hasta que  
en el que puede se venga. (*Fortunas*, Jornada I, vv. 929-938)

Quinault, por otro lado, opta por presentar a Minerva como una diosa escéptica que castigó a Medusa por celos. Aquí, pues, encontramos esta encrucijada, en la que, si queremos ver a las musas como símbolos de poder, “the problem we are faced with is the gap between the symbolic function of the female in the male imaginary and the actual reality of women’s lives” (Murray, 2006: 340), que, por supuesto, se ve en sus descripciones físicas villanizadas y sus sentidos corporales.

El momento culminante para Medusa en *La fábula* de Lope llega, irónicamente, con la inversión de roles – Medusa-Mineva / Medusa-Andrómeda – inspirada en la versión clásica del castigo de Minerva. Medusa – aún no metamorfoseada – descubre que la belleza de Andrómeda ha superado la suya. Fineo, tío de Andrómeda, confiesa no solo su amor por Andrómeda, sino también, entre otras cosas, por su cabello, “ondas del mar” (v. 1321), sus ojos, y su nariz bella “como un compás de cristal” (v. 1331), lo que enfurece a Medusa hasta llegar a expulsarlo de su castillo. El propio Fineo afirma “que el hombre debe saber / que mujer no ha de alabar / delante de otra mujer” (*La fábula*, Acto II, vv. 1367-70). Una vez más, la idea de belleza que provoca dolor se vincula a la concepción barroca de la pérdida de identidad de la mujer fea. Currie cree que

while Medusa’s former ability to incite men to action through her beauty is then countered by an ability to petrify them with her hideousness, the loss of the first of these powers through her transformation is then echoed in the loss of the latter through her decapitation and death (2011: 172).

El final de Lope y Quinault es bastante similar, puesto que ambos nos presentan una yuxtaposición moral alegórica en la que Medusa personifica el vicio y Perseo la honra. Por otro lado, Calderón parece más interesado en el concepto de letargo, tal y como lo hizo en su famosa obra *La vida es sueño* (1635)<sup>27</sup>. Quinault también usa la misma técnica literaria para que su héroe gane la guerra contra la Gorgona: dejar que los dioses ayuden a Perseo invocando el sueño para así distraer y anular a Medusa. Mientras Quinault duerme por completo a Medusa – “Persée, approchez-vous, Méduse est endormie / Avancez sans bruit, surprenez / une si terrible Ennemie” (*Persée*, Acte III, esc. III) – Calderón decide que los dioses solo duermen a sus hermanas protectoras

27 La faceta onírica de la monstruosidad también es destacable en los siglos XVII-XIX. Por ejemplo, el cuadro de Goya “El sueño de la razón produce monstruos” (1797-99) nos invita a reflexionar sobre los monstruos en vez de juzgarlos; unas representaciones de las teorías psicoanalíticas en las que la noche y el sueño comprenden el inicio de las imaginaciones inconscientes de nuestro cerebro, una burla a nuestros vicios y conductas hallados en la irracionalidad del ser.

Libia y Sirene: “(...) No trate / de despertarlas, que no es sueño, / sino letargo el que hace / tan no usado efecto en ellas” (*Fortunas*, Jornada III).

#### 4. SANGRE Y MAGIA: LA GRAN MADRE

Si bien la propia metamorfosis de Medusa puede considerarse el rasgo más destacable de estas versiones, veremos que no es no por la transformación en sí, sino por lo que conlleva moralmente para consigo misma y los otros personajes. En esta transformación encontramos redefinidos otros motivos comunes, como los sueños, la sangre y la transubstanciación o la alquimia. Las “cualidades o propiedades ocultas se consideraban aquellas que, sin ser apreciables por los sentidos, pueden ser observables por sus consecuencias” (Montaner Frutos 2016: 409), es decir, que la percepción somática de la magia no consiste en cómo se percibe sino en lo que ésta desata – como la petrificación a través de la mirada de Medusa o el reflejo del mundo en el espejo. Ideas como la deshonra, por ejemplo, se discuten predominantemente como alegorías vinculadas a la figura Gorgona, y la virtud, la honra, se asocia directamente a Perseo. Por ejemplo, Quinault reflexiona sobre su Medusa monstruosa que, afortunadamente, es ejecutada por un héroe celestial y talentoso: “le monde est délivré d’un monstre si terrible / le Ciel s’est servy de mon bras...” (*Persée*, Acte III, esc. IV). En *La fábula* de Lope de Vega, se hace referencia a Medusa como “hechizera” (Acto II, v. 1545), que, a diferencia de la obra de Quinault, define su papel de bruja y encantadora, características de las ilusiones de la escenografía barroca y de la obsesión masculina de la ‘mujer bruja’ que debe ser asesinada antes de que acabe con el varón.

La sangre y la transubstanciación son elementos clave en estas versiones ya que de la decapitación de Medusa (y su sangre) nace otra criatura mitológica, Pegaso<sup>28</sup>. De hecho, es en la acción somática de la decapitación que se descubre otro rasgo corporal de Medusa que se desconocía hasta el momento – la fecundación de Neptuno que no dejó muestras corporales en la Gorgona – como la de un embarazo. Con respecto a esto, podríamos evaluar el concepto de “Gran Madre” acuñado por el psicólogo Erich Neumann en *Los orígenes e historia de la consciencia* (1949), que ayudó a muchos académicos a releer la descripción de Medusa como un cuerpo creador en lugar de uno destructor – “The Terrible Great Goddess”<sup>29</sup>. Es decir, según Neumann, la implicación de Medusa en el mito llega a su clímax con el parto de Pegaso, una criatura sobrenatural que ha quedado atrapada en su interior y necesita una excarcelación para reencontrarse con su padre, el dios Neptuno. Esa magia “invisible” se ve reflejada en el embarazo de Medusa, no evidenciado por ningún signo corporal, como un vientre.

28 El nacimiento de Pegaso ya aparece en la versión clásica de Hesíodo (*Teogonía*, 274-84), así que estas tres versiones barrocas lo que hacen, de nuevo, es redefinir el significante ‘Pegaso’.

29 Las teorías de E. Neumann se basan en la idea de arquetipo de Carl Jung, doce arquetipos universales – imágenes y temas – vinculados a lo inconsciente. Estos arquetipos son universales, se comparten entre culturas porque, según Jung, todas las ideas provienen de la misma inconsciencia humana y, por ende, de nuestro instinto. Varios arquetipos incluyen el nacimiento, así como las figuras de Gran Madre. Véase Carl Jung (1981).

Sin embargo, el hecho de que “the symbolism points clearly enough the victory of the masculine, conscious spirit over the powers of the matriarchate” (Neumann, 1962: 218) refuerza la idea de que Medusa estaba claramente sumisa y reducida, una vez más, a sus roles de género y sexo, así como reprendida por su ‘encuentro’ con Neptuno. Medusa se convierte en una “Gran Madre Trágica” para dar a luz a un Pegaso destinado a ser eternamente percibido como la alegoría de la liberación. “What the winged horse symbolizes is the freeing of libido from the Great Mother and its soaring flight, in other words its spiritualization” (Neumann, 1962: 218), hecho que aclara por qué Pegaso, a pesar de haber sido engendrado por Neptuno, jamás será aceptado en el mundo mitológico. Será marginado y repudiado por haber nacido de Medusa.

Según Lope, “de la sangre que humedece / la tierra un caballo sale / con alas de mil colores” (*La fábula*, Acto III, vv. 1760-62); para Calderón, “(...) de su sangre concibió la tierra / aquel blanco caballo” (*Fortunas*, Jornada III). Sorprendentemente, Quinault decide que “c’est son sang qui produit tant de Monstres divers.” (*Persée*, Acte III, esc. IV, mi énfasis). La acotación al final de esta escena en *Persée* nos informa de que

Chrysaor, Pégase et plusieurs autres monstres de figure bizarre et terrible, se forment du sang de Méduse. Chrysaor et Pégase volent, quelques-uns des autres monstres s’élèvent aussi dans l’air, quelques autres rampent, les autres courent, et tous cherchent Persée, qui est caché à leurs yeux par la vertu du casque. (*Persée*, Acte III, esc. IV)

Por otro lado, la sangre de Medusa también se nos presenta como un antídoto para su propio veneno. Calderón parece remontarse a la tradición ovidiana, la cual aseguraba que la sangre de Medusa debía usarse como remedio: “De su sangre, respondió / que habían de fabricarse / los remedios de otras ruinas” (*Fortunas*, Jornada III, vv. 109-111). También observamos que Lope muta la sangre que gotea de la cabeza de Medusa y la convierte en solución mágica que fecunda los corales del mar – otra alegoría del embarazo de Medusa después de la violación-fecundación de Neptuno.

Los elementos de la alquimia y la magia son, sin duda, imprescindibles para concebir adaptaciones somáticas de este mito barroco. Para empezar, es crucial analizar cómo estos escritores modificaron el asesinato y el uso que Perseo hizo de sus armas, en especial del escudo-espejo. El mito ovidiano explica que Perseo recibe dos regalos de los dioses para así poder derrotar a Medusa: Mercurio lo obsequia con unas sandalias aladas para así poder volar y Minerva le hace entrega de un escudo de bronce que le permite reflejar el rostro de Medusa (y atacarla) mientras ésta duerme. A pesar de que podemos leer diferentes asaltos, parece haber una predisposición a sustituir el bronce del escudo por un espejo mágico o reflectante. La irradiación solar o los rayos cegadores son “una de las imágenes (...) de la emblemática barroca (...) que participaba en la totalidad lumínica de la monarquía, mientras la honra, a su vez, se comparaba a la luminosidad” (Forastieri Braschi 1976: 76).

La alquimia se consideró un elemento atractivo a la par que magnífico, el cual Perseo terminaría necesitando para derrotar a Medusa, pues

our eyes are fixed forward in the head, so that we cannot see behind it or even see our own face without the aid of reflecting devices; nor can we simultaneously focus our gaze forward and backward, left and right, up and down (Shusterman 2012: 33)

H.M. Martin afirma que todas las representaciones mágicas que implican el uso de espejos se difundieron a través de los romances improbables (1931: 456). Referencias constantes al reflejo de la mirada, como “luciente espejo” (*La fábula*, Acto II, v. 1529), o “un bouclier de diamant” (*Persée*, Acte II, esc. 9,) son elementos que reafirman lo que Neumann llama la “crystallization of the anima from the mother archetype” (1962: 218), la cual está sujeta a ser concebida como el proceso por el cual la feminidad se aleja de la Madre Terrible (1962: 218).

La Medusa de Calderón se ve reflejada en el “cristal de delante / de [sus] ojos” (*Fortunas*, Jornada III), ese escudo cristalino con el que Palas obsequia a Perseo y que enfatiza esa reversión de la imagen del mundo. Las alusiones al espejo son constantes en *La fábula* de Lope, en especial, el “reluciente escudo, / cuyo cristalino espejo, / a la vista de Medusa / será contrario veneno” (*La fábula*, Acto II, vv. 1419-22) que Palas le entrega a Perseo. Al llegar al castillo de Medusa, Perseo ya hace uso de dicho espejo contra los cuatro caballeros que custodian el castillo: “Quitaré, villanos, / la banda al luciente espejo” (*La fábula*, Acto II, vv. 1529-30). La brujería de Medusa en la obra de Lope se ve reforzada cuando ésta refleja mágicamente el rostro de Andrómeda en el espejo y se ofrece a llevarla al castillo después de haber fallado en su intento de seducir a Perseo. Éste usa el mismo espejo para derrotar a Medusa, sentenciando: “así muerte al vicio doy / con la virtud celestial (*La fábula*, Acto II, v. 1748) y, como entiende H. Kallendorf, “ultimately wiping out sin with heavenly power” (2017: 10).

Medusa es una figura mitológica que influyó desmedidamente en la percepción y uso de la moralidad en escritores barrocos. A pesar de que renació como la alegoría que llevaría a conclusiones variopintas sobre cuestiones de estado, estos dramaturgos usaron su personaje para no solo entretener a su público, sino también para abordar interrogantes morales de la época. Sin embargo, las lecturas patriarcales del cuerpo de Medusa han llevado a concebirla como una villana monstruosa. A través de su cuerpo podemos observar que pocos son los rasgos de subjetividad y emoción que se le brindan, pues esta dicotomía Perseo-Medusa en la que el héroe simboliza la virtud y la Gorgona la crueldad y vicio limita por completo la experiencia somática de Medusa. Lope de Vega radicaliza el mito y cambia tanto su estructura como su temática: Medusa no se metamorfosea hasta ser degollada por Perseo y ésta parece estar más humanizada que la clásica; Calderón de la Barca se ciñe a la versión tradicional del mito, pero satiriza su cuerpo, sus sentimientos y todo lo que gira alrededor del estilo somático de Medusa. Al igual que los autores españoles, Philippe Quinault también ahuyenta los sentidos corporales de Medusa a pesar de que le permite reflexionar sobre su fealdad. Las reflexiones breves de Medusa en las tres obras nos dan a entender que, a pesar de estar subyugada a la narrativa de Perseo, su cuerpo-herramienta sigue poseyendo características humanas que le permiten racionalizar ciertas ideas y emociones para así llegar a expresar conclusiones morales.

## BIBLIOGRAFÍA

- Archer, Robert (2011): *La cuestión odiosa: la mujer en la literatura hispánica tardomedieval*, Valencia, *Institució Alfons el Magnànim*.
- Bolduc, Benoît (2002): *Andromède au rocher. Fortune théâtrale d'une image en France et en Italie (1587-1712)*, Florencia, Olschki.
- Bolduc, Benoît (2004): "From Marvel to Camp: Medusa for the Twenty-First Century", *Journal of Seventeenth-Century Music*, 10, <https://sscmjscm.org/v10/no1/bolduc.html> (consultado en junio de 2021)
- Bowers, Susan (1990): "Medusa and the Female Gaze", *NWSA Journal*, 2, 217-235.
- Butterworth, E. A. S. (1996): *Some Traces of the Pre-Olympian World in Greek Literature and Myth*, Berlín, De Gruyter.
- Calderón de la Barca, Pedro (1683): *Sexta parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca que nuevamente corregidas*, publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel, Madrid, Por Francisco Sanz, [<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/44122>]
- Cixous, H. (1975), "Le Rire de la Méduse", *L'Arc*, 61, 39-54.
- Currie, Charlotte (2011): "Transforming Medusa", *Amaltea- Revista de mitocrítica*, 3, 169-181. [https://doi.org/10.5209/rev\\_AMAL.2011.v3.37616](https://doi.org/10.5209/rev_AMAL.2011.v3.37616) (consultado en junio de 2021)
- Daniells, Roy (1946): "English Baroque and Deliberate Obscurity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 5, 115–121, JSTOR: <https://www.jstor.org/stable/425799> (consultado en junio de 2021)
- Forastieri Braschi, Eduardo (1976): *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega*, Madrid, Hispanova de Ediciones.
- Freud, Sigmund (1922): "The Medusa's Head", en J. Strachey et al (eds.) (1955) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Londres, Hogarth Press (vol 18).
- Garber, Marjorie B. y Vickers, Nancy J. (2003): *The Medusa Reader*, Nueva York, Routledge.
- Hesíodo (1983): *Obras y Fragmentos*, A. Pérez y A. Martínez (trad.). Madrid, Gredos.
- Homero (1910): *La Odisea*, Luis Segalá y Estalella (trad.). Barcelona, Montaner y Simón.
- Jung, Carl ([1959] 1981): *The Archetypes and The Collective Unconscious*, collected Works, 9 Princeton, Bollingen (2 ed.).
- Kallendorf, Hilaire (2017): *Ambiguous Antidotes: Virtue as Vaccine for Vice in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press.
- Keeble, T.W. (1948): "Some Mythological Figures in Golden Age Satire and Burlesque" en *BSS*, 25, Liverpool, 238—246.
- Lope de Vega y Nadal, Juan (1776): *El animal de Ungría*, Barcelona, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczg771> (consultado en junio de 2021)
- Lope de Vega, *La fábula de Perseo o La bella Andrómaca*, Ed. crítica, introd. y notas de Michael D. McGaha, Kassel, Reichenberger, 1985 (Teatro del Siglo de Oro. Ediciones Críticas, 6)
- Lucano. *Farsalia*. Ed. Jesús Bartolomé Gómez. Madrid: Cátedra, 2003.

- Martin, Henry M. (1931): "The Perseus Myth in Lope de Vega and Calderón with Some Reference to Their Sources", *PMLA*, 46, 450-460, JSTOR, [www.jstor.org/stable/458043](http://www.jstor.org/stable/458043) (consultado en junio de 2021)
- Matthews Grieco, Sarah F. (1992): "El cuerpo, apariencia y sexualidad", en Natalie Zemon Davis y Arlette Farge (eds.) (2013) *Historia de las mujeres en Occidente (del Renacimiento a la Edad Moderna)*, Taurus: 67-110.
- Méndez, Sigmund (2006): "Del Barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo", *Andamios. Revista de Investigación Social*, 2, 147-180.
- Menéndez Pidal, Ramón (1964): "Del honor en el teatro español", en R. Menéndez Pidal (1964) *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Austral: 145-173.
- Montaner Frutos, Alberto (2016): "La magia y sus formas en la literatura del Siglo de Oro" en M. L. Lobato, J. San José y G. Vega (eds.) (2016) *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: 405-474.
- Murray, Penny (2008): "Reclaiming the Muse", en Zajko and Leonard (eds.) (2008) *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, Nueva York, Oxford University: 327-354, DOI:10.1093/acprof:oso/9780199237944.003.0014 (consultado en junio de 2021)
- Nace, Nicholas D. (2013): "Baroque in England", *The Burlington Magazine*, 155, 230-31, JSTOR: <https://www.jstor.org/stable/23395423> (consultado en junio de 2021)
- Ovidio y Ruiz de Elvira, A. ([8 AC] 2016): *Las metamorfosis vol. I*, Madrid, CSIC, 5ª vol.
- Neumann, Erich (1962): *The Origins of Consciousness I*, Nueva York, Harper.
- Persée*, / Tragedie / Representée par l'Academie / Royale de Musique / l'An 1682. / Les Paroles de M. Quinault, / & / La Musique de M. de Lully. / XIV. Opera. / s.p.i. pp. 299-368. [<https://www.loc.gov/resource/musschatz.21575.0/?sp=39>]
- Powell, John S (2007): "Music and Corneille's *Andromède*", en M. Biget y R. Schmusch (eds) (2007) *L'Esprit français et la musique en Europe: Emergence, influence et limites d'une doctrine esthétique*, Nueva York, Georg Olms Verlag: 191-207.
- Shusterman, Richard (2012): *Thinking through the Body: essays in somaesthetics*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press.
- Thomasset, Claude (1992): "La naturaleza de la mujer", en C. Klapisch-Zuber (ed), G. Duby y M. Perrot (dirs.) *Historia de las mujeres en Occidente (La Edad Media)*, Taurus: 61-92.
- Walker, Julia M. (1998): *Medusa's Mirrors: Spenser, Shakespeare, Milton, and the Metamorphosis of the Female Self*, Associated University Press.
- Weiss, Julian (2002): "¿Qué demandamos de las mugeres?: Forming the Debate on Women in Late Medieval and Early Modern Spain (With A Baroque Response)", en Thelma Fenster and Clare Lees (eds.) (2002) *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance*, Nueva York, Palgrave: 237-274.
- Wölfflin, Heinrich (1952): *Conceptos fundamentales de la historia del arte (tercera edición)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Yarbro-Bejarano, Yvonne (1994): *Feminism and the honor plays of Lope de Vega*, West Lafayette Ind, Purdue University Press.