

Emilio Suárez de la Torre
Maria do Céu Fialho
(Coordinadores)



BAJO EL SIGNO DE MEDEA
SOB O SIGNO DE MEDÉIA

(Página deixada propositadamente em branco)

BAJO EL SIGNO DE MEDEA



SOB O SIGNO DE MEDÉIA

Bajo el signo de Medea = Sob signo de Médeia / autores Maria Do Céu Fialho, Delfim F. Leão, Emilio Suárez de la Torre ... [et al.] - Valladolid [etc.] : Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial [etc.], 2006

222 p. ; 24 cm.- (Lingüística y filología ; 64)

1. Literatura griega. I. Fialho, Maria do Céu, II. Leão, Delfim F., aut. III. Suárez de la Torre, Emilio, aut. IV. Sob signo de Médeia. V. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, ed. VI. Serie

ISBN 84-8448-395-9

ISBN 972-8704-86-5

ISBN Digital: 978-989-26-0472-5

DOI: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0472-5>

821.14'02

EMILIO SUÁREZ DE LA TORRE
MARIA DO CÉU FIALHO

(Coordinadores)

Autores:

MARIA DO CÉU FIALHO	JUAN ANTONIO LÓPEZ FÉREZ
DELFIN F. LEÃO	M.ª DEL HENAR ZAMORA SALAMANCA
EMILIO SUÁREZ DE LA TORRE	JOSÉ PEDRO SERRA
CARMEN BARRIGÓN	CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ
ENRIQUE PÉREZ BENITO	

BAJO EL SIGNO DE MEDEA



SOB O SIGNO DE MEDÉIA



Universidad de Valladolid
Secretariado de Publicaciones
e Intercambio Editorial



No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

© LOS AUTORES, Valladolid, 2006
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES E INTERCAMBIO EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID (España)
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA (Portugal)
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ISBN: 84-8448-395-9 (España)
972-8704-86-5 (Portugal)

Depósito Legal: VA-1213/2006

Preimpresión: Jesús Muñoz. Maquetación profesional. Valladolid

Impresión: Gráficas Andrés Martín, S.L. - Valladolid

Í N D I C E

	<u>Pág.</u>
Presentación	9
A <i>Medeia</i> de Eurípides e o espaço trágico de Corinto MARIA DO CÉU FIALHO <i>Universidade de Coimbra</i>	13
Algunas notas sobre la <i>Medea</i> de Eurípides JUAN ANTONIO LÓPEZ FÉREZ <i>Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid</i>	31
Os desencantos de Medéia: uma <i>xene</i> privada de <i>kyrios</i> , de <i>oikos</i> e de <i>polis</i> DELFIN F. LEÃO <i>Universidade de Coimbra</i>	67
Medea y la reflexión ética de la filosofía griega M.ª DEL HENAR ZAMORA SALAMANCA <i>Universidad de Valladolid</i>	83
Medéia em Ovidio: a magia como metamorfose EMILIO SUÁREZ DE LA TORRE <i>Universidad de Valladolid</i>	117
A sabedoria estoíca: paixão e razão na <i>Medéia</i> de Séneca JOSÉ PEDRO SERRA <i>Universidade de Lisboa</i>	135
Lecturas alegórico-racionalistas de la leyenda de Medea CARMEN BARRIGÓN <i>Universidad de Valladolid</i>	151
Medea en la ópera CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ - ENRIQUE PÉREZ BENITO <i>Universidad de Valladolid</i>	189

(Página deixada propositadamente em branco)

Presentación

Podría comenzar este prólogo con una vieja fórmula: "Las contribuciones que reúne el presente libro son el resultado de la estrecha colaboración entre el Área de Filología Griega de la Universidad de Valladolid y el Instituto de Estudios Clásicos de la Universidade de Coimbra". Sería cierto, por supuesto, pero insuficiente. En primer lugar, para hacer honor a la verdad hay que decir que obedecen a la envidiable capacidad organizativa y emprendedora del Instituto portugués, así como a su impulso a la investigación de todos los ámbitos de la literatura griega, pero muy especialmente del teatro. A ese entusiasmo se suma la calidad en la actividad investigadora del grupo conimbrigense, que sigue, con renovada y fructífera entrega al quehacer filológico, la trayectoria iniciada por esa excepcional filóloga que es Maria Helena da Rocha Pereira.

A su vez, el Área de Filología Griega del Departamento de Filología Clásica de la Universidad de Valladolid ha centrado sus investigaciones desde hace más de quince años en el ámbito de la religión y creencias en el Mundo Antiguo, muy especialmente en la adivinación y la magia. Estas investigaciones se han visto apoyadas ininterrumpidamente por subvenciones ministeriales para Proyectos de Investigación y sus investigadores tienen hoy un reconocimiento internacional.

Por otra parte, hace años que el Departamento vallisoletano y el Instituto conimbrigense iniciaron una fecunda colaboración. Nuestros intereses científicos coincidían, especialmente en lo que se refiere a la relación entre literatura y religión y, muy concretamente, en todo aquello que suponía profundizar en el conocimiento del teatro griego y sus múltiples facetas. La revisión de diversas figuras de la escena griega llevada a cabo por la institución portuguesa nos permitió organizar un encuentro sobre el personaje de Medea, del que es fruto la presente obra.

Medea era una figura del mito griego que reunía rasgos con una potencialidad muy densa, que estaban esperando un gran creador literario para adquirir la categoría de personaje universal. Esta transformación se produce sin duda con Eurípides. Medea formaba parte de una compleja saga corintia que permitía enlazar a varias figuras míticas con la genealogía del Sol. Diversos rasgos apuntan a que bajo los relatos míticos que involucran a Medea se

oculta una figura más antigua (siempre está ahí la tentación de hablar de una antigua divinidad, transformada en esta peculiar heroína por los avatares del mito). No menos decisiva fue la incorporación de Medea a la saga de los Argonautas, antiquísima (conocida ya por el poeta de *Odisea*), de cuyo argumento se convierte en personaje decisivo. Los poetas arcaicos (Eumelo, Píndaro) empezaron a dotar a Medea de rasgos muy particulares, con especial hincapié en sus capacidades mágicas. El teatro ateniense no podía dejar de someter a estudio y reinterpretación un relato mítico tan sumamente rico. La presentación del mito en escena, a diferencia de los relatos épicos o líricos, permitía poner en escena situaciones y reflexiones que abrían posibilidades a lo que hoy llamaríamos inmersión en la psicología de los personajes protagonistas de la acción del relato mítico. Permitía asimismo incorporar el tema mítico a la reflexión sobre cuestiones candentes entre los atenienses y, de esta forma, aprovechar las posibilidades de la distancia mítica, por un lado, y, por otro, proceder a la apropiación de esos personajes en el entorno de la cultura ateniense del siglo V.

Lo que hace Eurípides es un buen ejemplo de aprovechamiento de esas potencialidades que ofrecía el teatro. El poeta centra nuestra atención en el proceso interior de Medea, en los efectos que provoca en esta excepcional mujer venida de Asia, dotada de poderes mágicos, la decisión de Jasón de abandonarla y tomar por esposa a una corintia. Esa "excepcionalidad" (patente en tantos aspectos) está en la base de la decisión tomada por Medea de dar muerte a todas las personas que componen el entorno familiar, afectivo y de intereses de Jasón, empezando por sus propios hijos. Desde una perspectiva que no tenga en cuenta la naturaleza de Medea (tal como el mito y, sobre todo, la versión de Eurípides la presentan) será incomprensible una decisión semejante, al menos en lo que se refiere a sus propios hijos. Sin embargo, un hecho tan monstruoso puede encontrar una explicación (sin entrar en valoraciones morales de ningún tipo) si se tiene en cuenta la situación de Medea, desde el interior de una figura de esta naturaleza. No se trata, desde luego, de volver a la antigua valoración del hecho como decisión de una maga extranjera, que incurre en actos de esta naturaleza porque no se rige por los parámetros helénicos y porque actúa impulsada por fuerzas irracionales y negativas. Se trata de intentar entender qué puede estar detrás de esta decisión *desde* las propias argumentaciones de Medea y *desde* la situación en que se ve inmersa (y que envuelve esas argumentaciones y las completa). Y ello es bien simple. Medea ha traicionado a su familia y a los suyos por ir a Grecia con Jasón. Ha cometido crímenes horribles contra miembros de su familia. En una palabra, se ha *desarraigado* por completo. Es un ser aferrado a la nueva identidad que le da la unión con Jasón, sus hijos, el asentamiento

en una nueva ciudad y la legitimación de su estatus en ella. Todo esto se viene abajo. Carece de estatus, se la exige pasar a un plano inaceptable en la existencia de Jasón. Su decisión, tremenda, es la opción por la *recuperación de una identidad sin condicionamientos externos*, sin dependencias. Medea, de algún modo, se deshumaniza para ser ella misma, para ser algo. Al mismo tiempo, su venganza, ciega y calculada a la vez, implica la *aniquilación* de quien la ha llevado a esa situación. Esa aniquilación no es precisamente la muerte del sujeto en cuestión, sino algo más dañino. Es la reducción a la nada, como persona, de Jasón, mediante otra especie de vengativo *desarraigo*: sin hijos, sin esposa alguna, con la culpabilidad a costas de tanta muerte y destrucción, con la vida como carga para continuar su existencia sin tener nada de lo que había soñado, ni siquiera el estatus de ciudadano respetable.

Desde Eurípides, pues, Medea es más que un simple personaje de teatro. Adquiere, por una parte, la categoría de símbolo, deviene en paradigma (positivo y negativo) y, por otra, se convierte en objeto de valoración y reflexión sobre la conducta humana, la naturaleza femenina (y Jasón de la masculina), la falta y la responsabilidad. Sobre ella volverán los dramaturgos de todos los tiempos, los moralistas, poetas y narradores. Se universaliza y se multiplica en sus facetas y apreciaciones. Será también núcleo de numerosas alegorías (del bien y del mal), objeto de pavor y de fascinación.

Algo de todo esto hemos tratado de recoger en las contribuciones que componen este volumen. Se inicia, como es comprensible, con varios capítulos en torno a la obra de Eurípides y las cuestiones que suscita. Maria do Céu Fialho analiza la distinta valoración de la conducta de Medea vista desde el marco de Corinto o desde la perspectiva ateniense, con acertados juicios acerca de la conducta de Medea y su manifestación verbal. El estudio de la relación entre lenguaje y sentimientos de esta heroína trágica corresponde a Juan Antonio López Férrez, en la línea de rigor filológico que le caracteriza. Por su parte, Delfim Leão nos revela una faceta más del desarraigo de Medea: el que corresponde a su situación en Atenas, visto desde la perspectiva legal de sus contemporáneos. M.^a del Henar Zamora Salamanca estudia, en fin, la valoración que la conducta de Medea podría recibir en el marco de diversas teorías filosóficas, muy especialmente de las socráticas y del pensamiento platónico y aristotélico, entendiéndolas de algún modo como continuación de las creencias que pudieron pesar años atrás en el ánimo de los espectadores.

El viaje de Medea a través del tiempo tiene una parada obligatoria en Roma, para lo que hemos escogido dos aspectos: la adaptación ovidiana de esta fascinante figura y la de Séneca, en una visión dramática en la línea de

pensamiento estoico. En el caso de Ovidio llama la atención la adecuación de su presentación de Medea a la ideología de las *Metamorfosis*, a la estructura narrativa del libro VII y a la propia lógica del relato y de los conceptos fundamentales de esta obra, sobre todo el de *mutatio*, a lo que contribuye la forma en que el poeta hace desplegar la utilización de los recursos mágicos de Medea. Por su parte, José Pedro Serra ejemplifica de manera muy nítida el modo en que un poeta de formación estoica puede servirse de una figura aparentemente poco aleccionadora, para poner en escena un perfecto ejemplo (si acaso negativo) de la relación entre razón y pasión.

Con este bagaje del mundo antiguo, nuestra obra prosigue por los caminos de las interpretaciones y recreaciones de Medea. Carmen Barrigón nos ilustra con una excelente y exhaustiva revisión de las interpretaciones alegóricas y racionalistas de Medea, desde la Antigüedad al siglo XVII, que depara más de una sorpresa en la valoración de este desconcertante personaje. Por último, cerramos el volumen con notas musicales. Se trata de la magnífica revisión de las adaptaciones operísticas de Medea que llevan a cabo Carmen Morán Rodríguez y Enrique Pérez Benito, que nos ofrecen un panorama excepcionalmente rico y variado en el mundo musical. El trabajo tiene el valor de no limitarse al numeroso elenco de títulos y autores, sino de analizar las interpretaciones, juicios y variaciones del mito que esas adaptaciones operísticas presentan, lo que alarga el arco cronológico de las visiones de Medea prácticamente hasta nuestros días.

La publicación de estos trabajos habría sido imposible sin diversas colaboraciones y apoyos que merecen todo nuestro agradecimiento. En primer lugar, la comprensión y facilidades obtenidas de los responsables de los Servicios de Publicaciones de las Universidades colaboradores: por la Imprensa da Universidade de Coimbra tanto el anterior Director, Fernando Regateiro, como el actual, José Francisco de Faria Costa; por el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, su anterior Director, Juan Helguera y el actual, Pedro Pablo Conde Parrado. Asimismo queremos expresar nuestra gratitud a la *Fundação Portuguesa para a Ciência e Tecnologia* por su contribución económica para este fin.

EMILIO SUÁREZ DE LA TORRE

A *Medeia* de Eurípides e o espaço trágico de Corinto

MARIA DO CÉU FIALHO
Universidade de Coimbra

A Primavera de 431 a.C., em que Eurípides apresenta a concurso a sua *Medeia*, nas Dionísias Urbanas, marca o início de uma guerra há muito anunciada entre as duas potências à volta das quais se satelitizaram as cidades-estado da Hélade.

O mito dramatizado por Eurípides pertence a uma tradição narrativa mais vasta e antiquíssima — a da empresa dos Argonautas, até terras longínquas do Nordeste, em busca do Velo de Ouro, guardado por uma serpente inexpugnável, no domínio de um monarca cioso do seu tesouro. Tal tradição inscreve-se no modelo de outras narrativas de perigosas viagens marinhas, encetadas à conquista de um tesouro mágico, inacessível, existentes em antigas culturas do Mediterrâneo Oriental. Com esta, em particular, se cruza o motivo tão típico do conto popular do enamoramento da jovem princesa pelo estrangeiro, que há-de vencer provas, e que da princesa recebe oculta ajuda.

O convívio de tais narrativas e o sinal da anterioridade deste mito em relação ao dos erros de Ulisses atesta-o o poeta da *Odisseia* (12. 69-70):

Por ali só uma nau passou, das que navegam no alto mar:
a nau Argo, por todos cantada, ao regressar da terra de Aetes...

A presença e acção, na narrativa desta aventura, por parte da jovem princesa, tem testemunhos deste bastante cedo. O sucesso da empresa é de carácter praticamente impossível e pode depreender-se do fragmento 11 West de Mimnermo que ele se ficou a dever a factores de origem alheia à força dos heróis envolvidos na demanda. Esse factor de sucesso foi *Medeia*, a princesa filha de Aetes, sobrinha de Circe, que Hesíodo, *Th.* 992-1002, dá como trazida para Iolco por vontade divina.

Nota W. Allan⁽¹⁾ que tanto em Hesíodo como em Píndaro, *P.* 4. 71-251, que alude aos poderes mágicos da princesa, se supõe uma natureza imortal de Medeia —análoga, afinal, à da Circe homérica— enquanto Eurípides põe diante dos espectadores uma figura feminina profundamente humana. Aí reside, pois, a grande originalidade do dramaturgo, que modela, a partir dos dados da tradição —incluindo a tradição dramaturgical mais recente— um carácter complexo e extraordinário e lhe dá vida e urgência em responder à situação trágica que o envolve na terra estrangeira de Corinto⁽²⁾.

Diversas têm sido as leituras da *ethopoia* de Eurípides no que diz respeito à personagem de Medeia, com o objectivo de procurar entender o sentido da peça ou sustentar uma sua leitura. O entendimento da protagonista como a feiticeira bárbara que, cumprida a vingança desmedida, regressa à sua dimensão original, por sobre o rasto de destruição que deixa atrás de si, radica na interpretação defendida por Page⁽³⁾ e condensada na sua já famosa afirmação: "Because she was a foreigner, she could kill her children; because she was a witch she could escape in a chariot". Tal perspectiva, se, porventura, colhe apoio em posteriores leituras da peça, tem vindo, nas últimas décadas, a ser refutada à medida que se impõe a compreensão da peça como documento cultural, no contexto de uma problematização do confronto crítico identidade-alteridade —é o caso, já, em parte, do estudo de Kovacs⁽⁴⁾ e, sobretudo, do livro já citado de W. Allan.

Na mesma medida, também os *Genderstudies* têm prestado nova atenção valorativa à figura da protagonista. Ilustram esta última tendência, entre outros, os trabalhos de Elisabeth Bryson Bongie⁽⁵⁾ ou Shirley

(1) W. Allan, *Euripides: Medea*, London, 2002, pp. 17 sqq.

(2) Outros tragediógrafos, como Sófocles e Néofron, exploraram também dramaticamente este mito. Sobre esta matéria, em especial sobre a questão da intertextualidade Eurípides-Néofron veja-se, entre outros, B. Manuwald, "Der Mord an den Kindern" *WS* 17, 1983, 27-61 e A.M. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison, 1989. Durante muito tempo pensou-se que Néofron tinha vivido e composto tragédia no séc. IV a.C. O trabalho de Manuwald tem o mérito de deitar nova luz sobre o assunto: a relação entre a força do *thymos* de Medeia e o infanticídio é comum aos dois tragediógrafos, consoante conclui da análise do frg. 2 de Néofron; o tratamento euripidiano representa, todavia, segundo aquele autor, um refinamento do dramaturgo em relação a um motivo já tratado anteriormente. De facto, quando Aristóteles, na sua *Poética*, 1453b 19, refere o infanticídio cometido por Medeia, é à peça de Eurípides que se refere, como sendo do dramaturgo o tratamento, por excelência, do tema.

(3) D.L. Page, *Medea*. The Plays of Euripides, Oxford, Oxford Univ. Press p. xxi.

(4) D. Kovacs, "Zeus in Euripides' *Medea*" *AJPh* 114, 1993, 45-70.

(5) "Heroic Elements in the *Medea* of Euripides", *TAPhA* 107, 1977, 27-56.

Barlow⁽⁶⁾. Para tal contribuiu também a própria recepção, de extrema riqueza, aliás, de Medeia no teatro e na narrativa romanesca ou cinematográfica contemporâneas⁽⁷⁾.

Por seu turno, o famoso livro de Knox sobre o temperamento heróico dos protagonistas sofoclianos⁽⁸⁾ e a sua estatura excepcional, que os isola como figuras capazes de decisões extremas, de emoções extremas, marcados por uma *authadia* e uma *autarkeia* que os leva a não saber, jamais, ceder, veio a sugerir novo caminho para um outro olhar sobre Medeia, com resultados apreciáveis. É que esta é, também, uma personagem de emoções e paixões excepcionais, de um *thymos* que lembra o dos protagonistas sofoclianos, incapaz de ceder, no infortúnio e na crise, em nome de uma rasteira sobrevivência. Vêm nesta linha os trabalhos do próprio Knox⁽⁹⁾, ou de Friedrich⁽¹⁰⁾, autor bastante sensível ao tratamento euripídiano da força e manifestações do *thymos* da protagonista.

Eurípides faz eco, na sua dramaturgia, de discussões filosóficas do tempo, nomeadamente daquelas em que a polémica se instalou com novos ensinamentos e perspectivas relativistas dos sofistas. Tal eco é perceptível sobretudo naquelas peças que contêm vivas cenas de *agon* entre personagens em confronto, ou naquelas em que o discurso de persuasão recorre aos instrumentos e técnicas de argumentação ensinados na ágora. *Medeia* não tem sido encarada como um exemplo ilustrativo desse aspecto da criação euripídiana. Constitui, por isso, uma via inovadora de acesso ao texto a que foi tomada por Rickert⁽¹¹⁾, que pondera o peso do possível intertexto, constituído pela posição de Sócrates (de acordo com Platão, *Protágoras*, 352b), quanto às consequências do conflito entre emoção e razão que leva o homem à *akrasia*, decorrente da consciência da decisão

(6) "Stereotype and Reversal in Euripides' *Medea*", *G&R* 36, 1989, 158-171.

(7) Significativo, quanto à riqueza imensa da vitalidade deste mito, é o livro de D. Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris, 1982, bem como a preciosa obra, em dois volumes, editada por A. López e A. Pociña, *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I-II, Granada, 2002.

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

(9) "The *Medea* of Euripides" *YCS* 25, 1977, 193-225. M.H. da Rocha Pereira, *Eurípides. Medeia*, introd. versão do grego e notas, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica 1991, pp. 18-19, refere o citado trabalho e a produtiva comparação, feita pelo autor, entre *Medeia* e *Ajax*, para, apoiado em exemplos de carácter linguístico, salientar alguns traços de carácter entre os protagonistas das duas peças.

(10) R. Friedrich, "Medea *apolis*: on Euripides' Dramatization of the Crisis of the Polis", in A. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann (eds.), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari, 1993.

(11) G.A. Rickert, "Akrasia in Euripides' *Medea*" *HSCPh* 91, 1987, 91-117.

que é justa e da incapacidade de a tomar, por motivos de ordem emocional.

A posição de Rickert é prudente, já que refuta uma adesão, por parte de Eurípidés, ilustrada na figura de Medeia, à perspectiva socrática, pois o *thymos* de Medeia não envolve apenas sentimentos fortes, mas valores⁽¹²⁾ e, segundo o autor, os famosos *bouleumata*, invocados no grande monólogo, de que me não vou ocupar aqui, por não se enquadrar a discussão de tal assunto nos objectivos deste trabalho, não implicam decisões absolutamente marcadas por um “moral inside”. Idêntica direcção toma o excelente trabalho, também publicado neste volume, de Henar Zamora Salamanca.

Na inversa proporção da leitura desvalorizadora ou valorizadora do comportamento de Medeia se valoriza positiva ou negativamente o comportamento de Jasão.

Devemos entender que a questão da construção da acção dramática da peça e do modo como nela o poeta vai delineando o perfil da protagonista, envolvido na situação trágica, é complementar de uma outra —a do porquê da tessitura da acção trágica desta maneira e não de maneira diversa. Ao formularmos esta questão estamos a interrogar-nos sobre o sentido da peça e intencionalidade do autor.

Um mito, para manter a sua identidade, necessita conservar um núcleo fixo que permita o reconhecimento, pelo receptor, de que é esse mesmo mito que está em causa, ficando aberto ao narrador, *lato sensu*, um campo de inovação ou reconfiguração, para além desse núcleo, onde ele põe em jogo a sua particular experiência e percepção de vivência do tempo humano —para o caso, do tempo trágico. No gesto mimético que preside à sua criação há-de articular um jogo de referências que tornem a sua mensagem apreensível ao receptor —já que de um acto comunicacional se trata— e que permitam a este, ao seguir as referências desse jogo, em que põe e investe a sua própria capacidade de compreensão do mundo, tocar a intencionalidade do criador, sabendo, ao mesmo tempo, que esse encontro único se dá num determinado mito —para o caso, no mito de Medeia—naquela representação específica de tempo e acção humanos, como Eurípidés e não outro a propõe.

Da tradição pré-eurípidiana em que Medeia é referida, saliente-se a narrativa de Píndaro, na *Pítica 4*. Aí Medeia surge como a feiticeira

(12) *Op. cit.*, p. 104.

enfeitiçada —os *pharmakoi* que fornece a Jasão para vencer as provas impostas por Aetes são fruto da sedução de uma Persuasão particular. Afrodite ensinou a Jasão as 'súplicas encantatórias' (*litas epaoidas*, 217) que levaram Medeia a perder a sua *aidos* perante os progenitores e favorecer, com a sua magia, o estrangeiro por quem se apaixonara, motivo tão próximo da tradição do conto popular⁽¹³⁾. Ambos trocam promessas de união em doce casamento (*gamon glykyn*, 223-224) e é desejo da jovem seguir Jasão até à Hélade. Quanto ao protagonismo na morte da serpente, ele cabe ao herói, condutor da empresa, como é de esperar pelo próprio contexto da ode e do destinatário para quem foi composta.

Por outro lado, no séc. V a.C. é conhecido um culto, instituído em Corinto, aos filhos de Medeia, no templo de Hera Acraia —culto com carácter reparador pela morte das crianças às mãos dos Coríntios⁽¹⁴⁾. Eurípides combina a tradição do culto atribuindo-lhe, no entanto, outra etiologia, com a versão da tradição que conta com a morte de Creonte e sua filha, e o peso, ponderado por Medeia, da fúria dos habitantes de Corinto sobre os seus filhos. Esta versão, bem como a da morte das crianças por erro da mãe, ao querer conferir-lhes a imortalidade, implicaria, certamente, a ruptura do casal.

Por seu turno, a presença de Medeia em Atenas é já do conhecimento de Heródoto (7. 62). Inovação de Eurípides parece ser, aceitando as conclusões de Manuwald, a modulação dada ao infanticídio às mãos da própria mãe, na sequência do abandono de Jasão —decisão gradualmente tomada e não *ab initio*⁽¹⁵⁾—, bem como o gesto de instituição do culto das crianças mortas, por parte de quem se ergue já para além do humano. Quanto a este ponto, como acabei de referir, Eurípides combinou tradições diversas —aquela que atribui a culpa involuntária da morte das crianças a Medeia, ao ocultá-las no templo de Hera, pensando, com isso, torná-las imortais, e aquela que atribui a sua morte aos Coríntios, por isso castigados com flagelos de origem divina até instituírem um ritual expiatório de compensação pela culpa, no

(13) D.J. Conacher *Euripidean Drama*, Toronto, 1967, chama precisamente a atenção para o facto de ter sido Eurípides quem converteu Medeia de heroína de 'folktale' em protagonista trágica.

(14) Veja-se *RE* s.v. 'Medea'.

(15) H. Erbse entende que o ódio aos filhos é já nítido e determinado no prólogo da peça. Até ao fim deste a decisão do modo como exercer a vingança está tomada. Entre outros, se pronuncia contra esta perspectiva, com razão, Manuwald —o ódio de Medeia não tem, no início da peça, um objecto definido e os filhos virão a ser não objecto mas meio de retaliação.

templo de Hera Acraia ⁽¹⁶⁾. Euripidiano é também o tratamento da presença de Egeu em Corinto ⁽¹⁷⁾, abrindo a pólis ateniense ao acolhimento da suplicante, em contraste com as figuras que representam o poder em Corinto, ou dele estão próximas. É no contexto desta inovação da acção trágica que a *ethopoia* ganha contornos e, com ela, a reflexão sobre as razões que levaram o poeta a construir a acção trágica consoante a construiu e, a partir daí, os caracteres que nela estão envolvidos.

Este prólogo enquadra-se numa das variantes estruturais que encontramos nos prólogos euripidianos, conforme os analisa Erbse ⁽¹⁸⁾: combina um monólogo inicial, com um diálogo que se lhe segue e que ilustra, desenvolve e fundamenta as informações e suspeitas apreendidas no monólogo ⁽¹⁹⁾. O facto de Eurípides ter escolhido, para a proferir parte expositiva do prólogo, uma figura humana, ligada à intimidade de Medeia, permite que a sua *rhexis* esteja marcada por um forte tom emocional de quem acompanha e vive, numa posição de proximidade afectiva e de subordinação, o sofrimento daquela mulher. Essa figura é a Ama. O diálogo que se segue a esse monólogo envolve uma outra figura da constelação do *oikos* nobre e possuidor de descendência: o Pedagogo.

Trata-se, assim, de duas personagens fortemente ligadas a Medeia: a Ama e o Pedagogo. Pela sua proximidade à protagonista e envolvimento na vida familiar conhecem bem esta mulher, a força do seu carácter e dos seus afectos. A figura da Ama pertence, por tradição e estatuto, ao espaço da sua intimidade de protagonistas femininas; o Pedagogo, em contrapartida, por via da sua própria função, funciona como o elo de ligação entre o espaço da casa e do exterior: é ele quem acompanha os filhos da princesa da Cólquida e de Jasão. Um e outro, Ama e Pedagogo, fazem, todavia, parte de um *oikos* que agora se desagrega. E é do interior desse espaço físico do *oikos* que o grito de raiva e abandono de Medeia se faz ouvir. Jasão, o *kyrios*, deixou a casa e todos os seus para se agregar, através de aliança nupcial, à família real de Corinto. Esta constelação de personagens, a que se acrescentará um Coro de Mulheres de Corinto,

(16) Sobre as várias versões da causa e autoria da morte dos filhos de Medeia e Jasão na tradição mitológica grega veja-se F.M. Dunn, "Euripides and the Rites of Hera Akraia" *GRBS* 35, 1994, 101-115.

(17) Também Néofron conta já com a presença de Egeu em Corinto, mas justificada por um motivo concreto — a procura de solução para a privação de descendência.

(18) H. Erbse, *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödien*, Berlin, 1984.

(19) Para uma análise do prólogo veja-se também M.H. Rocha Pereira, *op. cit.*, 12-13.

permite sublinhar que, além do mais, é no contexto do *oikos* destruído que o drama de Medeia tem lugar. Pouco a pouco se verá que esse *oikos* foi destruído por se situar à margem do poder.

Se a proximidade da Ama a Medeia possibilita ler no comportamento da sua senhora sinais que suscitam apreensão pelo que esta possa fazer, essa mesma proximidade permite-lhe compreender que aquele temperamento, capaz de excessos inusitados pela força da paixão, a que tudo sacrificou, é inclusivamente, também, capaz de dominar a sua natureza ferosa e os seus rasgos de autonomia, num esforço por se enquadrar dentro dos parâmetros do estatuto da esposa grega, “procurando agradar aos cidadãos da terra a que chegou, na sua fuga, em perfeita consonância com Jasão” (v. 12-13). Bem aceite pelos habitantes de Corinto, o par estreita laços de amizade com a comunidade que o acolhe, consoante o regista o Coro em 136-138 (“uma casa a que me unem laços de amizade”⁽²⁰⁾). Foi, pois, após todo um passado de excessos e de crimes por paixão (Medeia fora “ferida no seu íntimo pelo amor por Jasão”, v. 8), um *oikos* ‘normal’ que se estabeleceu em Corinto e aí ganhou respeitabilidade por parte dos cidadãos.

É, deste modo, extremamente significativo que Eurípides tenha optado por dar vida a um coro feminino, que pode sentir e sintonizar com o *pathos* da protagonista, de habitantes de Corinto. Enquanto tal, estas mulheres representam o pensar e sentir dos habitantes da cidade, gratos para com Medeia, ligados à sua casa pela amizade e marcados por uma compaixão que os distancia de Jasão e do universo a que Jasão se associou. Deste aspecto me ocuparei mais adiante.

Medeia, no primeiro dos monólogos que profere, ao sair do palácio, no início do episódio I, deixa ver em si uma mulher que, pela força de *eros*, luta por contrariar a sua natureza indómita e o seu *thymos* excepcional. Para poder seguir o seu amado e permanecer com ele, em harmonia, integrada no universo que é o dele, sem dissonância com as normas e costumes aí vigentes, Medeia deu-se a um enorme e verdadeiro esforço de aculturação. Consoante reconhece, “força é que um estrangeiro sintonize com a nação” (v. 222).

Foi, pois, como estrangeira e como mulher que Medeia defrontou a dupla dificuldade de tentar integrar-se, contra a sua própria natureza, no contexto do apertado estatuto que espera a mulher, ainda que grega de

(20) Nota, de resto, P.E. Easterling, “The Infanticide in Euripides’ *Medea*”, *YCS* 25, 179 sqq. que Medeia fala, sente e argumenta como uma grega.

nascimento, na sua nova casa, junto do companheiro, e compreendê-lo, isto é, entrar “em novos costumes e novas leis”; a princesa perita em magia tentou, como as demais mulheres, levar a cabo a difícil tarefa de “ser adivinha, sem ter aprendido em sua casa como lidar devidamente com o companheiro de leito (*syneunetes*)” (238-240).

O que constitui tarefa difícil para a mulher da Hélade, torna-se ainda mais difícil no caso de Medeia, pela disparidade de códigos culturais, de comportamento e de natureza. Ao sujeitar-se ao estreito espaço de acção a que é votada a mulher grega, para o caso a mulher casada, Medeia seguiu o imperativo dos sentimentos que a uniam a Jasão e que levaram o par a selar a sua união com juramentos de fidelidade. É essa a base, sobre a qual entendeu construído o *oikos*, que agora se desmorona —essa casa, consoante a Ama o reconhece, já não existe (v. 139), trocada que foi pela união de um outro leito.

Seja qual for a validade de um casamento entre um grego e uma estrangeira, à data em que a peça foi composta, não é aí que reside o cerne da questão. Por um lado, a acção remonta a um tempo mítico-heróico que, consoante já foi notado, predispõe o público a uma apreensão das relações entre personagens algo liberta de um vínculo rígido à realidade jurídica do tempo histórico da representação. Por outro lado, aquilo que, desde o início da peça, como se depreende das palavras da própria Ama, está em causa, para Medeia, é a questão fundamental, de ordem ética, do compromisso celebrado entre o par, por juramento, e selado pela entrega e pela união conjugal no leito.

Ainda que o motor que levou ao compromisso haja sido a força imbatível de eros e não o acordo entre famílias, é na quebra de compromissos, selados pela confiança mútua, que Medeia insiste, nas inflexões que o seu coração vai conhecendo, do desespero à cólera desmedida. Concorda a sensibilidade da princesa bárbara com o enaltecimento, tecido por Apolo, em *Euménides*, do carácter sagrado do mais forte dos pactos —*pistomata*— baseado na confiança mútua, garantido por Zeus e Hera, movido por Cípris e selado no tálamo (*Eu.* 213 *sqq.*). É este, em Ésquilo, o fundamento que confere solidez ao *oikos*, célula do edifício da pólis. Também nesta a harmonia de convívio e construção da vida em comunidade se pauta por compromissos de fidelidade, assentes na consciência e no sentido da *koinonia*.

O *oikos* fundado por Jasão e Medeia, por muito forte que seja a gratidão dos Coríntios à princesa, não conhece a integração plena em Corinto, como se percebe pelas próprias palavras do Argonauta. Não desempenha, pois, a função da família na construção da cidade ideal de

Euménides. Não deixa, por isso, de ser fulcral, e bem expressiva, de resto, a sensibilidade desta mulher estrangeira à noção de vínculo estabelecido por compromissos solenemente selados com o estreitar mútuo da mão direita. São esses juramentos quebrados que levam Medeia, em raiva e desespero, a clamar no interior da casa, consoante o relata a Ama.

Tanto a Ama, como o Pedagogo, ou o Coro reconhecem, ainda antes que Medeia saia do palácio, que aquela casa foi destruída nos seus fundamentos pelo gesto de Jasão (vv. 136- 143). Do abandono de antigos laços (*palaia kedeumatōn*, 75) por quem já não é amigo (*philos*) daquela casa fala o Pedagogo. É, pois, para além do drama da traição amorosa e do abandono, o da quebra de vínculos mutuamente assumidos que levam Medeia do desespero à revolta e à disposição de vingança que colhe, à partida, o apoio do Coro de Coríntias.

No *kōmmos* que constitui o párodo, e que Eurípides concebeu como um emotivo jogo dialógico entre a orquestra, a cena e aquela que no edifício cénico se oculta —Medeia, no interior do palácio—, ganha particular expressividade a alusão aos juramentos quebrados pelo “esposo maldito” (vv. 62-63), a tudo o que Medeia sacrificou, com crueldade, por esse amor, e ao espaço material em que este particular vínculo se consuma —o leito da união.

As referências ao carácter inviolável do juramento, ao que significa, então, quebrá-lo, ao leito, espaço de amor consumado, de união vinculativa, de solidão e amargura em tempo de abandono, convertem-se num motivo fulcral de referência, não só na boca de Medeia mas também na daqueles que a circundam —o Coro evoca o *anandron lektron*, o ‘leito de onde o homem está ausente’ (436). Por isso o Coro adota a perspectiva de Medeia, amaldiçoando o esposo perjuro, ansiando pela vingança— cuja dimensão não adivinha —e pela queda de quem infringiu valores éticos ideais do universo grego (439-440):

Do juramento se evoluiu a lealdade; na vastidão da Hélade a vergonha (*aidos*) se dissipou nos ares.

O motivo do tálamo desdobra-se no do novo leito, honrado por Jasão (*kaina leche*, 156), no da infidelidade ao leito, por parte de um marido criminoso, consoante o próprio Coro o afirma, em sintonia com a protagonista (*ton en lechei prodotan kakonymphon*, 206), no da dificuldade da mulher, em geral, em reconhecer os costumes e normas do *oikos* em que entra e em falar a linguagem do seu ‘companheiro de leito’ (*syneunetes*, 240).

O mesmo motivo é desvirtuado por Creonte e por Jasão, que acusam Medeia de agir por despeito de um leito vazio, sinónimo de frustração pela necessidade sexual não satisfeita⁽²¹⁾.

Tendo como horizonte o vínculo, pelo juramento, de duas pessoas que celebram um pacto de confiança mútua, compreende-se que já o Coro, no párodo, invoque Zeus, a Terra e a luz (depreende-se do Sol) e manifeste a sua confiança e expectativa de intervenção justiceira de Zeus (v. 158) e que Medeia comece por invocar a intervenção de Témis (v. 160), a par, também, da de Zeus, no que é secundada pela Ama (vv. 168-170)⁽²²⁾. É que a capacidade humana de assumir vínculos contratuais, assentes na disposição de confiança e fidelidade recíproca, é sinal, desde cedo, de competência civilizacional⁽²³⁾. Convocar os deuses a testemunhar tal compromisso, normalmente acompanhado de sacrifícios animais, fala pela própria solenidade dos elos que se tecem e pela sua relação a uma ordem que transcende o homem. Já na *Iliada* Zeus é invocado por Agamémnon como testemunha dos juramentos, a par da Terra e do Sol, e punidor dos perjuros (*Il.* 3. 276-280):

“Zeus pai que reges do Ida, gloriosíssimo, máximo!
E tu, ó Sol, que tudo vês e tudo ouves!
E vós, ó rios, e tu, Terra, e vós que nos infernos
Vos vingais dos homens mortos, que com perjúrio juraram!
Sede vós testemunhas, vigiai os leais sacrifícios!

Se um traço característico do comportamento ideal do Grego, como homem idealmente civilizado, consiste em honrar os compromissos selados, esta Medeia tem a esperar, de um Jasão por quem sacrificou, por quem traiu, como ela mesma diz⁽²⁴⁾, selvaticamente tudo o que constituía

(21) E. Bongie, *op. cit.*, p. 44, chama a atenção para o expressivo desvirtuar da dimensão significativa de *lechos* na boca de Jasão.

(22) Témis, deusa tutelar de uma justiça divina e da ordem das coisas, é encarada já em Homero, como deusa das assembleias, mas também da ordem familiar (*Od.* 2. 66-68), é invocada por Medeia, no v. 160, como guardiã da mais solene das promessas.

(23) Veja-se W. Burkert *Religião grega na época clássica e arcaica*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian 1993 [trad. do orig. alemão (1977) *Griechische Religion in der klassischen und archaischen Epochen*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Verlag W. Kohlhammer GrubH]. pp. 478-485. Nota o insigne helenista que em sociedades em que a escrita não é ainda prática corrente, esta forma de selar verbalmente compromissos solenes mantém uma força poderosíssima. À medida que a escrita e o registo documental tendem a tornar-se prática comum de uma cultura, o contrato selado por juramento tende, também a assumir a forma de registo escrito. Veja-se também Rocha Pereira, *op. cit.*, pp. 20-21 sqq.

(24) Veja-se Friedrich, *op. cit.*

o seu universo anterior —casa, riqueza, *aidos*, possibilidade de regressar à pátria antiga— o respeito pelos laços assumidos, se não pela força de eros, no que a ele toca, pela força da gratidão.

Frente a um Jasão que tenta minimizar o seu gesto e subverter a situação, Medeia fala, de novo, do significado do pacto que no leito é selado e da quebra desse pacto como traição (vv. 488-498). É um perjuro que Medeia sente ter diante de si, com a agravante de ter quebrado, também, o sagrado dever de grata reciprocidade de um suplicante outrora atendido e auxiliado:

E tu, depois de teres recebido esses benefícios da nossa parte, como o mais torpe dos homens nos atraíste e procuraste um novo leito, apesar de teres filhos (...)

(...) Dissipou-se a fé nos juramentos e nem posso saber se crês que os deuses de então já não governam ou que existem agora novas leis para os homens, uma vez que tens consciência do teu perjúrio em relação a mim. Ai, minha mão direita, quantas vezes a apertaste, e estes joelhos, como em vão se agarrrou a eles, como suplicante, um homem pérfido!

A traição que Medeia reconhece ter cometido para o seu pai e a sua casa, por Jasão, por *prothymia* mais que por *sophia*, recebe agora, como recompensa, a quebra do próprio vínculo de súplica. É que ao contrário do que ocorre com a figura de um Jasão heróico, exterminador de monstros, consoante o apresenta Píndaro, este Jasão euripídiano logrou conquistar o Velo de Ouro através da acção de Medeia, a verdadeira autora da morte do dragão (vv. 480-482).

No confronto entre as duas figuras, a argumentação de Jasão antecipa a perícia de uma retórica deformadora dos factos, típica do Grego, no seu retrato negativo, perante a vítima bárbara, como, por exemplo, a de Ulisses frente a Hécuba, na peça homónima, ou a de Helena, também frente a Hécuba, em *Troianas*⁽²⁵⁾. Foi Cípris, foi Eros o motor dos gestos de Medeia —nenhuma gratidão há, pois, a vincular o Argonauta; é antes Medeia quem deveria estar grata pela sua vinda para a terra da justiça e das normas reguladoras.

O motivo do leito é subvertido por Jasão, como já foi notado⁽²⁶⁾, apontando este, na revolta de Medeia, o despeito pela privação erótica e o

(25) Sobre a perspectiva crítica do binómio Grego-Bárbaro em Eurípidés, e em particular nesta peça, veja-se para além do citado trabalho de Friedrich, S. Saïd, "Grecs et barbares dans les tragédies d'Euripide. La fin des différences?" *Ktema* 9, 1984, 27-53.

(26) Vide supra n. 21.

ciúme pela troca de companheira para os prazeres do amor. Assim havia Creonte lido também a razão para a dor e raiva de Medeia (“tu és astuta e perita em muitos artifícios, e sofres por te ver privada de um homem no teu leito” vv. 285-286). Todavia, nem o Coro acredita nos argumentos de Jasão (vv. 576-578):

Jasão, enfeitaste bem as tuas palavras; a mim, no entanto, parece-me, ainda que me exprima contra a tua opinião, que traindo a tua esposa não agiste com justiça.

O confronto entre ambas as figuras e a densidade ou ligeireza com que encaram o espaço em que se sela a intimidade dos esposos evidencia o abismo que as separa. Para Medeia, tanto a união como o que a ela levou e dela decorreu implicam essa ética de dedicação, assente na reciprocidade —*philia*— com todo o excesso que marca o seu carácter, a sua natureza⁽²⁷⁾. Constitui princípio fundamental da ética grega honrar e favorecer os *philoí*, perseguir os inimigos —não apenas os inimigos próprios, mas também aqueles que prejudicam os *philoí*.

De um modo extremo, como a própria reconhece, aplicando o termo ‘trair’, Medeia sacrifica os vínculos com a sua comunidade de origem, com a sua família e a sua pátria, por Jasão. É ainda por Jasão que aniquila impiedosamente os rivais políticos deste, já em solo grego, como é o caso de Pélias. Assim, é a quebra de todo um código ético, não de cariz ‘bárbaro’ mas de expressão grega, que Medeia denuncia frente a Jasão, frente àquele que, invocando a sua superioridade civilizacional (vv. 536-544), é capaz da *anaideia* (v. 472) de olhar na face os amigos (*philous*) a quem traiu e maltratou (v. 470).

Que Jasão tente subverter o argumento da *philia* traída e demonstrar que o novo casamento —o novo leito (vv. 555.556)— representa, apenas, uma aliança por interesse para prover às necessidades da antiga família, pois “todo o amigo (*pas philos*, v. 561) foge de que é pobre”, só atesta a hipocrisia da personagem, o esvaziamento do seu código ético, e denuncia os interesses que tenta ocultar no seu discurso.

O recurso argumentativo a valores gregos, por parte daquele que os desrespeita por completo, frente à estrangeira agora abandonada, que denuncia tais contradições, constitui um motivo que se virá a perceber,

(27) Este assunto foi por mim desenvolvido num outro contexto: “O motivo da *philia* na Medeia de Eurípides” a publicar em *A Antiguidade Clássica e nós: herança e identidade cultural*. Actas do colóquio de Estudos Clássicos, Braga, Universidade do Minho.

cada vez mais, típico da dramaturgia euripídica. O Argonauta enquadra-se, afinal, dentro desse padrão esvaziado de *philia*, ao transferir a sua aliança de quem é, no momento, menos favorecido, para quem lhe promete acesso ao poder. Ao tentar compor e impor o seu *ethos* de orador, como *sophos* (v. 548) e *sophron* (v. 549), sustentando uma bizarra forma de ser *meas philos* (v. 549) em relação àqueles que abandona, Jasão subestima e acicuta o discernimento e a *sophia* de Medeia, posta ao serviço da mais terrível das vinganças sobre a mais afrontosa das ofensas⁽²⁸⁾. Passou o tempo em que era oportuna a aliança com a princesa bárbara e agora, como ela mesma o denuncia, em palavras de amargo desencanto, já não há glória que advenha de um *barbaron lechos* (v. 591). O Coro antevê terríveis consequências da “discórdia lançada de amigos contra amigos” (*philoí philoísi* v. 520).

Por outro lado, também o compromisso selado pelo gesto de súplica do Argonauta, como Medeia o evoca (496-498), outrora atendido e salvo pela princesa, foi quebrado, sem respeito às leis sagradas de que também Zeus é guardião, como *Xenios* e *Hikesios*. É esse o verdadeiro sentido da amarga invocação de Medeia à sua mão direita, outrora unida à direita de Jasão em sinal de compromisso e de súplica atendida⁽²⁹⁾.

Jasão sabe o quanto o seu comportamento infringe os padrões éticos e procura disfarçá-lo com o cinismo da justificação da sua vinda (459-462):

Venho, no entanto, depois disto, sem me subtrair aos amigos (*philois*), olhando por ti, mulher, para que tu não saias daqui com os filhos⁽³⁰⁾, na miséria e na privação.

Medeia pode estimar a dimensão de hipocrisia deste cuidado anunciado quanto a ela e quanto à salvaguarda do destino dos filhos por parte de Jasão. As cenas antecedentes do drama bastam para a elucidar. Medeia representou outrora o acesso ao Velo de Ouro; Glauce representa agora o acesso ao poder em Corinto, pela aliança com o *oikos* governante.

Percebe-se, assim, que o espaço de Corinto se cinde em duas realidades — a dos seus habitantes, destituídos de poder mas sensíveis aos

(28) Para uma esclarecedora leitura de *sophia*, na peça, veja-se J.A. López Férez, “Nueva lectura de sophia -sophós en la *Medea* de Eurípides” in: A. López-A. Pociña (eds.) *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I, pp. 211-232.

(29) A simbologia expressiva da mão direita e dos seus gestos, evocados na peça, é estudada por S. Flory, “Medea’s Right Hand: Promises and Revenge” *TAPhA* 108, 1978, 69-74.

(30) Também o original grego regista a significativa ausência de um possessivo para ‘filhos’.

valores éticos, representado pelo Coro feminino, e a dos poderosos ou daqueles que tentam, calcando fidelidades, associar-se ao poder. Perante a quebra do código ético que liga Jasão a Medeia, a princesa da Cólquida reconhece nele, agora, um inimigo, exacerbada a sua sede de vingança pelo abandono amoroso, pela gratuidade dos seus gestos de dedicação apaixonada, e pelo seu próprio *thymos*, antes domado por vontade própria e agora reavivado —um *thymos* desmedido, incontível, que não conhece limite na retaliação.

Medeia há-de atingir, na sua vingança, o amigo de outrora, agora inimigo, naquele cerne, mesmo, onde ela foi ferida —na possibilidade de construção de um projecto de vida com o homem, objecto da sua paixão, mediante a formalização solene de compromissos, a formação da casa e a perpetuação de descendência (“ninguém me suponha fraca, débil ou passiva: outro é o meu carácter —dura para com os inimigos, benévola para com os amigos” vv. 807-809). A vingança implicará a destruição do inimigo através da destruição da sua nova e da sua antiga casa. Isto é, uma parte de Medeia será também sacrificada. Consoante a protagonista o reconhece, a sua *hamartia* consistiu em ter abandonado “a casa paterna, confiada nas palavras de um grego” (vv. 800 *sqq.*).

Será, todavia, um grego —não de Corinto, mas de Atenas— quem atenderá a sua súplica e cumprirá o juramento selado de a receber na fuga: Egeu.

A cena de Egeu, que alguns críticos eurípidianos depreciaram, pela presença gratuita do soberano ateniense, parece-me, pelo contrário, revestir-se de uma particular importância no que toca a dimensão política da peça —e não devemos esquecer que, na pólis do séc. V, não há representação dramática isenta de significado político.

Não é por acaso que, na sua saudação, Egeu se dirige a Medeia tratando-a por *philos*, após as últimas palavras entoadas pelo Coro, no estásimo II, de censura a Jasão (658-662):

Pereça como ingrato aquele que não sabe honrar os amigos, depois de lhes franquear entrada num coração puro —esse, para mim, jamais será um amigo.

Retomado o motivo da *philia*, um profundo contraste se irá estabelecer entre o comportamento de Egeu e o de Creonte e Jasão. Néofron terá feito Egeu vir em busca de Medeia à procura de solução para a sua casa sem descendência; Eurípides fez sair Egeu de Atenas pelo mesmo motivo, mas a consulta foi feita em Delfos e a procura de um conselho junto do soberano de Trezena.

É, pois, fortuito o encontro entre Egeu e Medeia, no regresso daquele a Atenas. Egeu pensa, à partida, nada ter a esperar de Medeia. Em contrapartida, é o aspecto da própria Medeia que desperta a atenção de Egeu sobre uma possível perturbação na sua vida. O relato do seu abandono, as perguntas e comentários de Egeu, num diálogo em que se entrelaçam os temas da *philia*, do leito e da casa abandonados, conduzem o soberano de Atenas à conclusão indignada de que o Argonauta é um *kakos* (699) e Medeia à conclusão de que Egeu, ao contrário de Jasão, é homem disposto a zelar por juramentos selados assim como, ao contrário de Creonte, Egeu é homem disposto a dar guarida à estrangeira abandonada.

O espectáculo de uma Medeia, postada em atitude de súplica, contrasta com a memória recente, no espectador, do vínculo de súplica quebrado por Jasão. O acolhimento prometido por Egeu, grato pela promessa de auxílio de Medeia para os seus males, lembraria, certamente, aos espectadores que Creonte expulsa implacavelmente aquela mulher que, pelas suas artes, fora útil a Corinto, num primeiro momento, conforme o sugere a Ama no monólogo inicial, em referência à fome que grassava naquela terra e a que os sortilégios da princesa bárbara puseram fim.

Só a segurança deste acolhimento permite a Medeia executar a sua vingança até ao fim e fazer perecer a casa de Corinto e a de Jasão, ainda que o preço seja, para si mesma, demasiado alto.

A este episódio se segue o estásimo III, uma das mais belas odes de enaltecimento de Atenas.

O regresso de Medeia à sua antiga natureza e o distanciamento dos seus traços de humanidade, consumado após o infanticídio, para assumir a dureza da sua face não humana de neta do Sol⁽³¹⁾, sublinham o efeito que o comportamento pervertido de um Grego pode ter sobre o Outro, o culturalmente diferente, a quem aquele se apresenta como padrão civilizacional. Não se trata de todo o Grego, mas das figuras que representam o poder ou a apetência pelo poder em Corinto, por contraste com aqueles que não têm, de modo algum, intervenção deliberativa na vida política desta cidade e que são representados pelo Coro.

Este tratamento das figuras da constelação do poder em Corinto, por oposição ao do tratamento do soberano de Atenas, ganha particular significado à luz do contexto histórico da representação. *Medeia*, como comecei por referir, foi apresentada na Primavera do início da Guerra do

(31) Cunningham (*apud* Rocha Pereira, p. 18) afirma, sobre o carro, que ele é “uma metáfora visual da (...) transformação” interior da protagonista.

Peloponeso, cujo deflagrar há muito era esperado, após o agravar contínuo de conflitos e confronto de interesses económicos que nas mais variadas partes da Hélade se jogavam entre os potentados. Mas se o grande confronto foi liderado, de um e outro lado, por Atenas e Esparta, os Atenienses não deixavam de manter a consciência de que um dos grandes motores que accionou as hostilidades foi Corinto, a verdadeira rival de Atenas nas rotas comerciais marítimas.

Consoante o sublinham Blásquez-López Melero-Sayas, era esta a cidade que mais desejava o início das hostilidades e que com mais empenho havia participado, já, nas hostilidades de 460-446, na chamada Primeira Guerra do Peloponeso⁽³²⁾. Já Tucídides, na sua apreciação dos sinais da 'doença' que se anuncia, (1.103) diagnostica, como causas da guerra, o ódio coríntio contra Atenas, cuja expansão da hegemonia marítima encontrara um pilar importante na aliança com Mégara, em 461. O choque de interesses que se jogavam na colónia panelénica de Túrios, a epimaquia com Córcira e o apoio naval de última hora àquela ilha que representava um ponto estratégico importante para a rota comercial no Mediterrâneo a ocidente da Grécia, por fim os incidentes em Potideia, ainda e sempre envolvendo à distância Atenas e Corinto, levam a cidade do istmo a pressionar Esparta para a declaração de guerra de 431.

Para aquém de todas as leituras possíveis da tragédia euripídiana, não podemos deixar de ter em consideração este contexto, no qual o espaço de Corinto se esboça como um espaço trágico de dissonância entre quem detém o poder e quem habita a cidade. Para aqueles não são válidos os princípios éticos que marcam a identidade grega e configuram os códigos de comportamento do homem civilizado. Tal infracção gera desarmonia, contribui para a exarcebação do *thymos* da protagonista, para além da sua boa-vontade de aculturação por afecto, e para uma vingança que abala a cidade.

O ritual instituído por uma Medeia *ex machina*, no final da peça, no templo de Hera Acraia, retoma parcialmente aquela versão da tradição de rituais de compensação instituídos para os Coríntios, de modo a permitir-lhes serem expurgados da morte das crianças⁽³³⁾. Aqui, não há expurgação,

(32) Veja-se J.M. Blásquez, R. López Melero, J.J. Sayas, *Historia de Grecia Antigua*, Madrid, 1992², p. 503.

(33) Sobre o ritual e o sacrifício anual de uma cabra negra, junto ao pretense túmulo dos filhos de Medeia, no *temenos* do templo de Hera Acraia, em que, cada ano, eram levados a viver sete rapazes e sete raparigas coríntios (o sacrifício da cabra constituía um sacrifício transferencial do dos jovens trajados de negro), veja-se, para além do citado estudo de

pelo simples facto de que não houve infanticídio por parte da pólis: é a pólis, contudo, sem os seus governantes destruídos e sem Jasão, ainda mais castigado ao ser-lhe negado providenciar o gesto preceituado do funeral dos filhos ⁽³⁴⁾, que contribuirá para uma rearmunização de um universo que foi, de qualquer modo, abalado. E deverá fazê-lo sozinha, já que à neta do Sol, outrora benfeitora da cidade, aguarda-a Atenas, pelo juramento selado e cumprido por Egeu, na sequência do qual se acende a luz da esperança para a descendência e continuidade dentro da casa real —continuidade essa destruída na casa real de Corinto.

F.M. Dunn, o excelente artigo de W. Burkert, que inaugurou uma nova perspectiva sobre as próprias possíveis origens da tragédia, "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual" *GRBS* 7, 1966, 119 sqq.

(34) Competia ao *kyrios* providenciar e dirigir o funeral dos seus familiares. Veja-se R. Seaford, *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford, 1994, pp. 74-78.

(Página deixada propositadamente em branco)

Algunas notas sobre la *Medea* de Eurípides ⁽¹⁾

JUAN ANTONIO LÓPEZ FÉREZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid

La obra fue representada en el 431 a.C. El tema de Medea había sido tratado ya por nuestro autor dos veces: primero, en las *Peliades*, llevada a la escena en el 455 a.C., de la que nos han llegado dieciséis fragmentos, y donde la heroína logra engañar a las hijas de Pelias (usurpador del trono de Yolco, contra los legítimos derechos de Jasón), que descuartizan a su padre de modo infame, cuando pretendían rejuvenecerlo ⁽²⁾; y, en segundo lugar, en *Egeo* ⁽³⁾.

Los otros trágicos abordaron la leyenda de los Argonautas, pero no, en concreto, los hechos referentes a Medea. Por otro lado, los versos de la *Me-*

(1) Trabajo realizado dentro del Proyecto HUM2006-08548 de la Dirección General de Investigación. Ministerio de Educación y Ciencia.

(Aparecerá también, con algunas modificaciones, en *Mélanges offerts à François Jouan*. Textes réunis par Danièle Auger et Jocelyne Peigney. Escribo estas líneas con amistad y agradecimiento hacia el Prof. Jouan. Conocía, desde hacía tiempo, su acribia filológica gracias a sus escritos, pero mi admiración aumentó desde el primer momento en que nos encontramos (Montpellier y Chantilly, 1986). Daré unas cuantas razones, entre muchas: su claridad de exposición; sus intervenciones, siempre pertinentes, llenas de tacto y agudeza, en los sucesivos coloquios y congresos en que hemos coincidido, varios de ellos en mi Universidad, a la que siempre acudió con mucho gusto; su trato fácil y amable; su interés y gusto por presentarme a amigos suyos, algunos de ellos figuras consagradas del helenismo europeo (Siracusa, 1987, donde se cimentó nuestra amistad con largas conversaciones sobre nuestra vida familiar y académica); el tuteo que me pidió casi desde los primeros momentos; en una palabra, su gran calidad intelectual y humana).

(2) Píndaro (*P.* 4. 251) y Ferecides (*Fr.* 105 *FGH*) indican que se trata de un relato antiguo. Pueden encontrarse más noticias en Apolodoro (1.9.27), Diodoro de Sicilia (4.50-53), Pausanias (8.11.2), Ovidio (*Met.* 7. 297-349), Higino (*Fab.* 24), etc.

(3) Conservamos una docena de fragmentos: del *Egeo* eurípideo (*Fr.* 1-13), escrito en la década de 440, puede establecerse el argumento: Teseo llega a Atenas y tiene que luchar contra el toro de Maratón; aparece Medea. Había quizá una escena en que la maga proyecta el envenenamiento de Teseo. Al final, Egeo reconoce a su hijo y ordena que Medea marche al exilio.

dea de Neofrón ⁽⁴⁾ hay que considerarlos más bien imitación que precedente literario de nuestro autor.

El asunto mítico era conocido. Medea, hija de Eetes ⁽⁵⁾ rey de la Cólquide, enamorada de Jasón, le presta ayuda valiosísima cuando éste llega al remoto país, en compañía de los Argonautas, para apoderarse del vello-cino de oro. Tras un regreso lleno de peripecias y después de una estancia en Yolco, Jasón y Medea se refugiaron en Corinto.

Homero no habla de Medea, pero alude a Pelias, Eetes y los Argonautas ⁽⁶⁾. Por su parte, Hesíodo, dentro de los descendientes de Helio, menciona a Medea y su unión con Jasón ⁽⁷⁾. De otro lado, la relación de Medea con Corinto se remonta al siglo VIII, cuando Eumelo escribe las *Corintiacas*. En tal obra, Medea, mientras intentaba hacer inmortales a sus hijos, les dio muerte sin quererlo ⁽⁸⁾. Sabemos por otras fuentes que Helio le regaló Corinto a Eetes ⁽⁹⁾. Píndaro, en su *Pítica* cuarta, recoge la expedición de los Argonautas en busca del vellocino de oro ⁽¹⁰⁾.

Eurípides selecciona un aspecto clave de la saga mítica. A saber, el momento en que Jasón viola el juramento dado a Medea en su día y se casa con Glauce, hija de Creonte, rey de Corinto. El héroe de otrora promete seguridad a los hijos habidos con Medea, pero a ella le niega amor y fidelidad.

Poco a poco dentro de la protagonista crece un odio terrible hacia el hombre que la ha traicionado. Valiéndose de sus hijos, logra, mediante engaños, acabar con Glauce y Creonte; y, para colmo de su venganza, para herir aún más a Jasón, da muerte a sus hijos con su propia mano. Finalmente, en un carro aéreo, tirado por serpientes aladas, huye hacia Atenas.

Desde el comienzo de la obra, Medea, herida en su orgullo, duda, medita, planea cuidadosamente la venganza; siente un odio cada vez mayor

(4) *Euripides. Medea*, ed. D.L. Page, pp. XXX-XXXVI; ed. Mastronarde, pp. 57-64.

(5) Eetes, Pasífae y Circe eran hijos de Helio.

(6) De la nave Argo se habla en *Od.* 12. 69-72.

(7) *Th.* 961, 992 -1002. Se hace referencia a Yolco. Asimismo, se nos cuenta que la pareja tuvo un hijo (Medeo) que fue educado por el Centauro Quirón (Cf. *Hecat.*, *Fr.* 286.2). En los fragmentos hesiódicos encontramos algunas noticias más o menos relacionadas con el mito de los Argonautas: cf. *Fr.* 40, 68, 151, 157, 241, 255 M.-W.

(8) Cf. *Fr.* 1-10 Bernabé. El mito se transforma para glorificar a Corinto.

(9) Paus. 2.3.10.

(10) *P.* 4. 9.57.218.250. Además, *O.* 13.53 y *Fr.* 172.7. Si en Píndaro, Jasón se muestra vigoroso y hábil, Eurípides nos presenta un personaje dependiente, en buena medida, de Medea, que le ayuda en momentos definitivos: por ejemplo, matando al dragón.

contra Jasón; se manifiesta plena de dolor físico y moral; cuando se deja arrastrar por la cólera, se nos muestra como un ser bárbaro, asiático, salvaje, una fuerza de la naturaleza por encima del bien y del mal.

Mi propósito en esta ocasión es insistir en el léxico de algunos pasajes en que, a mi entender, el poeta nos da indicios sobre el modo de ser y pensar de la protagonista. Nuestro trágico, verdadero maestro en el uso de la lengua griega, selecciona cuidadosamente el vocabulario cuando, especialmente por boca de otros, nos habla del comportamiento y pensamientos de un personaje tan singular como la heroína de la pieza que examinamos.

1. En el prólogo la nodriza manifiesta un deseo imposible referido al pasado: habría querido, entre otras cosas, que su señora no hubiera navegado hacia las torres del país de Yolco:

...herida en su corazón por amor a Jasón,
ni, tras convencer a las muchachas peliadas de que mataran
a su padre, habitaría esta tierra corintia
con su esposo e hijos...⁽¹¹⁾

La idea esencial de la frase es el amor sentido por Medea hacia Jasón. Debemos entender el genitivo (Ἰάσονος) como objetivo. Es la primera vez en la literatura griega en que, dependiendo de ἔρωσ, tenemos una construcción tal, con la mención expresa de un nombre propio. Por lo demás, Eros (aquí *dativus auctoris*, es decir, el que realiza la acción) y el verbo pertinente (ἔραμαι) se nos muestran con cierta frecuencia en la tragedia que revisamos⁽¹²⁾. El participio predicativo (ἐκπλαγεῖσ) nos transmite, además, una noción de indudable importancia: Eros “hiere”, “da un golpe” a la persona que resulta presa de él. Como indica el trágico en otros pasajes, el impulso amoroso no se ve como algo personal, voluntario y placentero, sino que, procedente de una divinidad, llega al mortal, y, luego, perfora y traspasa a su víctima⁽¹³⁾.

(11) *Med.* 8-11: ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος·
οὐδ' ἂν κτανεῖν πείσασα Πελοπιδᾶς κόρας
πατέρα κατώκει τήνδε γῆν Κορινθίαν
ξὺν ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν...

(Damos, con algunas variantes, el texto ofrecido por el *TIG*, que corresponde a la edición de J. Diggle).

(12) Respectivamente, *Med.* 330, 530, 627, 698, 714, 843; y 491, 688, 697, 974. En fecha anterior, o contemporánea, hallamos el genitivo objetivo (Thgn. 1350; S., *Tr.* 433; Hdt. 6.62.1), pero sin decir el nombre propio de la persona amada.

(13) Cf., por ejemplo, *Hipp.* 39 (“herida por los agujijones de Eros”), 392: “una vez que Eros me hirió...”; etc.

Conviene subrayar la parte que ha resultado afectada por Eros, expresada mediante un acusativo de relación (también puede entenderse como objeto directo de la parte afectada): el θυμός, que, a la manera homérica, es tanto el deseo, el ánimo, como el asiento de los sentimientos, el corazón; la pieza que recorremos abunda en la presencia de tal elemento humano, físico y psíquico, a la vez ⁽¹⁴⁾.

La nodriza apunta, de paso, a un hecho bien conocido en la tradición literaria: Medea persuadió a las hijas de Pelias a dar muerte a su padre, cuando pretendían devolverle la juventud, motivo que ocuparía buena parte del drama euripideo perdido *Peliades* ⁽¹⁵⁾. Asimismo sitúa la leyenda de la heroína en un punto concreto: su estancia en Corinto. El poeta, pues, limita de forma deliberada el espacio de la acción.

2. Otro detalle suministrado por la nodriza es el sufrimiento emocional de Medea:

Ahora hostil es todo, y lo más querido padece enfermedad ⁽¹⁶⁾.

En la oración nominal pura con que comienza el verso debemos referir la calidad de enemigo, hostil u odioso, al juicio y criterio de la protagonista: "le resulta odioso, le es odioso", aunque la expresión lingüística es deliberadamente ambigua. No obstante, el adjetivo ἐχθρός, muy empleado en la pieza ⁽¹⁷⁾, hasta tal punto que puede tomarse como uno de los hi-

(14) *Med.* 8, 108, 310, 640, 865, 879, 1056, 1079, 1152. Los números en cursiva indican secuencias en que se alude a la protagonista; los subrayados los pronuncia ella, refiriéndose a sí misma.

(15) Cf. *Fr.* 601-616. En *Med.* 486, 504 hay referencias a esa saga mítica.

(16) *Med.* 16: νῦν δ' ἐχθρὰ πάντα καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα.

El neutro plural (τὰ φίλτατα) para mencionar a una persona lo tenemos en *S.*, *Ph.* 434. (Para la construcción sintáctica en nuestro trágico véase *Tr.* 27). No obstante, la última frase podría entenderse de otro modo, si aceptamos que el sujeto es Medea: "está enferma en lo más querido", entendiéndose entonces el neutro plural como acusativo de relación.

Relevante, sin duda, es la enantiosis de los adjetivos que indican respectivamente la condición de enemigo y la de muy amigo, en la que insistiremos después.

(17) Lo encontramos en diecinueve secuencias: *Med.* 16, 95, 278, 374, 383, 507, 734, 744, 750, 765, 767, 782, 797, 809, 875, 921, 1050, 1060, 1341. Salvo las dos que ponemos en cursiva, ambas pronunciadas por Jasón, todos los demás ejemplos apuntan a enemigos de la heroína; las subrayadas aparecen en boca de la misma: es de señalar la sucesión 765-767-782-797-809 todos en la misma resis, precisamente cuando Medea decide vengarse de todos los que, de un modo u otro, han herido su corazón.

Sólo otra tragedia, *Heraclidas*, con veintitrés apariciones, registra un número superior. A larga distancia quedan *Fenicias* e *Hipólito*, con once y nueve ejemplos, respectivamente.

(El adjetivo está bien registrado desde Homero (7), Esquilo (51) y Sófocles (47); es usado frecuentemente por nuestro poeta (118). Para el recuento de los ejemplos de éste último, tan-

los conductores de la misma, nos hace ver que se está hablando concretamente de la protagonista.

Conviene entender τὰ φίλτατα como sujeto, “lo más querido”, plural por singular: “el ser más querido”. Jasón, pues, padece una enfermedad⁽¹⁸⁾ especial: haber abandonado a la esposa y haber contraído nuevas nupcias.

3. Dentro asimismo del prólogo, la nodriza nos dice:

Medea, la desdichada que ha sufrido deshonra,
menciona a gritos los juramentos, invoca la grandísima
garantía de la mano derecha, y a los dioses pone por testigos
de qué pago obtiene de Jasón.⁽¹⁹⁾

En estos versos se nos muestran varios conceptos esenciales: ἀτιμάζω, “no darle a alguien la honra debida”, es decir, “deshonrar”, “ultrajar”⁽²⁰⁾; la mención de los juramentos (ὄρκου) ⁽²¹⁾ que en su día le diera Jasón a la

to en este caso como en el de los demás términos de que hablaré, sigo los datos obtenidos del TLG, pero descontando los textos repetidos (procedentes de ediciones diversas) y los correspondientes al espurio *Reso*.

[El TLG, con todas sus limitaciones, una vez analizadas y comprobadas las cifras que ofrece en cada búsqueda, es un instrumento de primera importancia para examinar la evolución léxica y semántica desde Homero hasta los trágicos, y, asimismo, para sacar algunas conclusiones sobre cada uno de los tres grandes tragediógrafos. Mi intención, al manejarlo y presentar aquí los datos, es la de ayudar a entender mejor la *Medea* eurípidea, y, posiblemente, la de impulsar ulteriores estudios].

(18) *Med.* sólo aquí registra el verbo νοσεῖν. De las dos apariciones del sustantivo correspondiente, destaca el v. 1364: “¡Oh hijos míos! ¡Cómo perecisteis por una enfermedad paterna!” (ὦ παῖδες, ὡς ὤλεσθε πατρῶιαι νόσῳ). Entiéndase la enfermedad en sentido psíquico: el desvarío o locura que lleva al varón a abandonar a esposa e hijos y contraer nuevo matrimonio. Para la pasión amorosa (concebida también al margen del matrimonio en el ejemplo que ponemos a continuación), véase *Hipp.* 765, donde el Coro, refiriéndose a Fedra, afirma: “Por ello, con espantosa enfermedad (δεινᾶ... νόσῳ), / amores no piadosos obra de Afrodita, / vio roto su corazón”.

Si νόσος la encontramos en los poemas homéricos, νοσέω no está registrado hasta el siglo V. Los trágicos lo usan de modo creciente: A. (4), S. (27), E. (72).

(19) *Med.* 20-23: Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη
βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς
πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται
οἴας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ.

(20) Lo volvemos a encontrar en 33 y 1354; por su lado, el adjetivo ἀτιμος aparece en 438, 696.

(21) *Med.* 161, 169, 439, 492, 735, 754. Las cursivas corresponden a la protagonista; los dos últimos citados se dan en su diálogo con Egeo. Además, se nos habla de Temis ὄρκια (209), es decir, protectora del juramento. *Hipólito*, con nueve apariciones del sustantivo, es la obra eurípidea que más lo registra.

heroína, a saber, la firme promesa de hacerla su esposa; la garantía⁽²²⁾ dada con la mano derecha (δεξιᾶς)⁽²³⁾; poner a los dioses por testigos (μαρτύρεται)⁽²⁴⁾ del pago recibido. La heroína, pues, se siente ultrajada tanto en el terreno humano (falta de honra), como en el plano divino (Jasón le había jurado, por los dioses, casarse con ella).

4. Siguiendo con el prólogo, leemos lo siguiente:

Yace sin comer, entregando su cuerpo a los dolores,
consume todo su tiempo con lágrimas,
una vez que notó sufrir injusticia por obra de su esposo,
y ni alza los ojos ni aparta de tierra
su rostro.⁽²⁵⁾

Desde la *Odisea* permanecer sin comer es indicio de problema profundo, de trastorno psíquico⁽²⁶⁾. Tras saber que su marido cometía injusticia⁽²⁷⁾ contra ella, la heroína muestra varios rasgos evidentes de profundo

(22) En el giro δεξιᾶς πίστιν el genitivo puede entenderse bien como posesivo, "garantía propia de la mano derecha" bien como subjetivo, "garantía que la mano derecha da".

(23) Como Mastronarde recoge en nota oportuna, en una boda normal unen la mano derecha, en señal de garantía, tanto el novio como el padre de la novia o el representante legal de la misma (pero no la propia novia). Medea, en cambio, le dio la mano derecha a su prometido.

Véanse, además, 496, 899 (donde la heroína les pide a sus hijos que tomen la de Jasón), 1070 (se la pide a sus hijos), 1365 (en boca de Jasón). Fuera de nuestra pieza, es *IA* la que más veces emplea el término que examinamos: ocho veces; conviene destacar 831, donde Clitemnestra le pide a Aquiles que le ponga la mano derecha en la suya (pues, según pensaba ella, era el prometido de su hija).

(24) Es revelador que las otras dos veces en que el verbo está registrado en esta pieza, 619 y 1410, aparezca en boca de Jasón, cuando, respectivamente, quiere poner a las divinidades por testigos de su deseo de socorrer a Medea y a sus hijos, y de que ésta, tras dar muerte a sus retoños, no le consiente tocarlos ni sepultar sus cadáveres.

(25) *Med.* 24-8: κείται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφέϊσ' ἀλγηδῶσιν,
τὸν πάντα συντήκουσα δακρῶσις χρόνον
ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἤμισθετ' ἠδίκημένη,
οὔτ' ὄμμ' ἐπαίρουσ' οὔτ' ἀπαλλάσσουσα γῆς
πρόσωπον·

(26) Penélope, *Od.* 4.789, permanece sin comer, sin probar comida ni bebida, pensando si Telémaco escaparía de la muerte o moriría a manos de los pretendientes. El sofocleo *Áyax*, *Ai.* 324, no toma comida ni bebida cuando se da cuenta de lo que ha hecho. Los escritos hipocráticos nos ofrecen algunos ejemplos de sumo interés: así, cuando leemos que, en Tásos, "una mujer de carácter triste, a consecuencia de una preocupación con motivo, sin acostarse se quedó sin sueño y sin comida, y estaba con sed y con náuseas". (Ἐν Θάσῳ γυνὴ δυσήμιος, ἐκ λύπης μετὰ προφάσιος ὀρθοστάδην ἐγένετο ἀγρυπνίως τε καὶ ἄσιτος, καὶ διψώδης ἦν καὶ ἀνώδης) (*Epid.* 3. 3, 3.134.1 Littré).

(27) El verbo ἀδικέω aparece por primera vez en el Himno homérico *A Deméter* (367) y en Teognis (1283). En los trágicos, si partimos de los empleos del tema ἀδικ-, Esquilo pre-

malestar psíquico: la entrega corporal al dolor ⁽²⁸⁾, el llanto ⁽²⁹⁾ incesante, la cabeza baja y la mirada fija hacia el suelo ⁽³⁰⁾.

5. Casi al final del prólogo la nodriza ofrece más señales sobre su señora:

Horror tiene de sus hijos y no disfruta al contemplarlos.
 Temo que urda algo raro.
 Violento es su corazón y no tolerará pasarlo
 mal. A ésta yo la conozco, y temo que
 afilado puñal se atraviese por el hígado,
 tras entrar en silencio a su morada, donde está extendido el lecho,
 o que al rey y al que se ha casado los mate,
 y luego consiga desgracia mayor.
 Terrible es. Si uno provoca su odio,
 hermosa victoria no obtendrá. ⁽³¹⁾

senta en cinco ocasiones el verbo, de doce usos de dicho tema; Sófocles, dos de ocho; Eurípides, veintisiete de ciento tres. Concretamente en *Medea*, leemos el verbo en 165 y 692 (más tres veces el adjetivo ἄδικος). Aún más destaca Eurípides en el uso del tema provisto de aumento: ἡδικ-, pues Sófocles lo registra sólo en un ejemplo, mientras que nuestro trágico lo tiene en veintiséis ocasiones. *Medea* recoge el perfecto medio-pasivo en 26, 221, 265 y 314. Tal forma la hallamos otras seis veces en nuestro tragediógrafo, que resulta ser el único de los tres grandes trágicos que la recoge.

(28) El sustantivo ἀλγηδών-όνος, "dolor, sufrimiento físico o moral", aparece por primera vez en nuestro trágico: seis veces; tres de ellas en *Medea*, tanto con valor físico (v. 1031, referido a los partos), como moral (aquí y en v. 56, donde lo encontramos en boca de la nodriza). Posteriormente lo ofrece, por ejemplo, Sófocles, sólo una vez: *OC* 514. Señalemos, asimismo, las trece secuencias recogidas en el *Corpus Hippocraticum* y las treinta de las obras platónicas.

(29) La importancia de las lágrimas en Eurípides puede deducirse del uso de términos relacionado con el tema δακρυ-: 197 ejemplos, frente a 46 en Esquilo y 37 en Sófocles. *Medea* (10) ocupa un lugar intermedio entre las piezas eurípideas, en las que destacan *Hel.* (26), *IA* y *Or.* (21 en cada una de ellas).

(30) Los dos últimos indicios muestran que la heroína no quiere verse en el compromiso de hablar con los demás; por eso mantiene la mirada fija en el suelo.

(31) *Med.* 36-45: στυγεῖ δὲ παῖδας οὐδ' ὀρώσ' εὐφραίνεται.
 δέδοικα δ' αὐτὴν μὴ τι βουλεύσῃ νέον·
 [βαρεῖα γὰρ φρήν, οὐδ' ἀνέξεται κακῶς
 πάσχουσ' ἐγώϊδα τήνδε, δειμαίνω τέ νιν
 μὴ θηκτὸν ὥσῃ φάσγανον δι' ἥπατος,
 σιγῆι δόμους ἐσβάσ' ἴν' ἔστρωται λέχος,
 ἧ καὶ τύραννον τόν τε γήμαντα κτάνη
 κᾶπειτα μείζω συμφορὰν λάβῃ τινά.]
 δεινὴ γάρ· οὗτοι ραιδίως γε συμβαλῶν
 ἔχθραν τίς αὐτῆι καλλίνικον οἴσεται.

Lo peor que se puede decir de una madre es que odia a sus retoños y que no goza al verlos: Eurípides es un innovador en la expresión de tal idea. El verbo *στυγέω* se nos presenta ya en Homero con el valor de “horrorizarse” ante algo o alguien, “sentir repulsión” por alguien, con un sentido físico más fuerte que el sinónimo *μισέω*. También es homérico el nombre raíz *Στύξ*, -γός, “Estige”, o río infernal, y el adjetivo *στυγερός*. Los trágicos emplean tanto esos términos como otros nuevos del tema *στυγ*:- Esquilo (50), Sófocles (38), Eurípides (70) ⁽³²⁾.

El verbo *εὐφραίνω* (procedente de la misma raíz que *φρήν*), “regocijar, alegrar”, presente desde Homero (3), es utilizado asimismo por los tres trágicos: Esquilo y Sófocles, con un empleo en cada uno, y Eurípides (5). La voz media, también homérica ⁽³³⁾, no vuelve a encontrarse hasta nuestro poeta ⁽³⁴⁾.

En los versos que hemos seleccionado leemos tres formas derivadas etimológicamente de la raíz que indica “temor, miedo”: *δέδοικα*, *δελμαίνω* y *δελινή* ⁽³⁵⁾.

(32) *Medea*, con nueve apariciones, es la pieza eurípidea más rica en el uso de tal tema: cinco veces el verbo (36, 221, 463, 1374), cuatro, el adjetivo ya visto (193, 113, 147, 994), y una, el adjetivo *στυγίος*, derivado de *Στύξ* (195).

(33) *Od.* 2.311.

(34) En dos ocasiones: aquí y en *Alc.* 323.

(35) No puedo detenerme todo lo necesario en el comentario de estos tres términos, cuya acumulación en tan pocos versos ha hecho sospechar a algunos críticos en añadidos e interpolaciones. Muy útil es la aportación de F. Jouan, “Qui a peur de Médée”, en *Médée et la violence...*, 87-97.

Los vv. 40-1 aparecen repetidos en 379-80. Diggle, siguiendo a Dindorf y a otros editores, secluye los vv. 38-43. Se solucionan, con ello, algunas dificultades, pero, al mismo tiempo, se crean otras. Son puntos importantes en que no voy a entrar.

Me centraré en el adjetivo *δελνός*, que debe entenderse en el sentido etimológico: “temible, que da miedo”. En la *Iliada*, por ejemplo, es el calificativo de Apolo (4.514), Atenea (6.380) y la Estige (2.755); en la *Odisea*, de Circe (10.136; 11.8; 12.150); etc. Recordemos que era tía de Medea, Caribdis (12.430; 23.327), etc. En Sófocles, de Palas (*Ai.* 952), Ares (*OC* 1065), Eris (*Ph.* 798), el Deseo sexual (*Tr.* 476: *Himeros*), etc. En la propia *Medea*, que estamos revisando, sirve para adjetivar a Cipris (*Med.* 642).

El término es bastante utilizado en nuestro poeta: por número de apariciones, sobresalen *Or.* (19), y *Med.-IT* (18 cada una). Nuestra tragedia lo presenta, concretamente, en vv. 44, 119, 198, 356, 403, 520, 585, 642, 658, 859, 1121, 1167, 1184, 1202, 1214, 1243, 1290, 1294; se refiere directamente al modo de ser o a las acciones y actitudes relacionadas con la protagonista, en 44, 356 (en boca de Creonte), 403 (la propia heroína se da ánimos para encaminarse al momento horrible), 658 (el Coro alude a las muy terribles desdichas del personaje central), 859 (el Coro habla de la espantosa audacia que Medea se dispone a cometer), 1121 (el Mensajero califica el espantoso crimen cometido contra la ley: la muerte de la recién casada y de su padre, Creonte), 1243 (Medea apunta al mal terrible, pero necesario, que se dispone a realizar: la muerte de sus hijos), 1294 (Jasón lo atribuye al asesinato de sus hijos).

Siguiendo los datos del *TLG*, respecto a la presencia de *δελν*- en los trágicos, tenemos: A. (43), S. (128), E. (262).

La nodriza teme que Medea “maquine algo nuevo”, expresión sintáctica en que el adjetivo *νέον*, que constituye el acusativo interno, está cargado de tintes negativos. Es un giro que tenemos en los otros trágicos⁽³⁶⁾. La acción de deliberar y tomar decisiones tiene especial importancia en la obra que revisamos⁽³⁷⁾.

El modo de ser y actuar de la heroína recibe una pincelada ilustradora con la frase “violento es su ánimo”. El sustantivo *φρήν- φρενός*⁽³⁸⁾ ocupa un lugar importante en la pieza que nos ocupa⁽³⁹⁾. Desde Homero en ese órgano anímico, no siempre bien localizado⁽⁴⁰⁾, se sitúan varios elementos intelectuales, por oposición a los impulsos irracionales propios del *θυμός*.

La nodriza advierte del peligro que corre quien suscite el odio⁽⁴¹⁾ de su señora: pues no cantará victoria⁽⁴²⁾ sobre ella.

(36) Cf., A., *Supp.* 1016; S., *Ph.* 1229; etc.

(37) Quince formas con el tema *βουλεῦ-* están registradas en *Medea*, más que en ninguna otra tragedia eurípidea: seis secuencias del verbo y nueve del sustantivo abstracto (éste siempre en plural y al final del verso). Pensemos en *Med.* 402, donde la heroína, dirigiéndose a sí misma, se exhorta a no omitir nada “al decidirlo y tramarlo” (*βουλευούσα καὶ τεχνωμένη*). Cf. nota 133.

(38) Hom. (341), A. (132), S. (76), E. (168).

(39) Con trece usos, es la segunda obra eurípidea en número de apariciones (la primera es *Hipólito*: 34). El término se refiere concretamente a la protagonista en vv. 38, 104, 143, 177, 316, 599, 856, 1052, 1373. Recibe algunos calificativos: “violento, impetuoso, grave” (38: *βαρύς*. Piénsese en el v. 809: *βαρείαν ἔχθοῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῆ*), “orgullosa” (104: *αὐθαδῆς*). Medea alude directamente a él: 599 y 1052 (en éste último caso, no está dispuesta a “consentir blandas razones” a su corazón: *προσέσθαι μαλθακοὺς λόγους φρενί*).

(40) “Diafragma”, “entrañas”, “corazón”. En general, como órgano anatómico, se le sitúa en la parte superior del cuerpo. Pero, junto a eso, es también el asiento de las pasiones: “espíritu”. El plural, sobre todo, suele traducirse en español por “mientes”, en la medida que resulta ser el asiento del pensamiento y la voluntad. En el pasaje que revisamos hemos traducido por “corazón”, pero también podría ser “espíritu”, “ánimo”. En cada ocasión hay que conjeturar si prevalece lo físico o lo psíquico, según las connotaciones recibidas y el contexto.

(41) El sustantivo *ἔχθρα*, “hostilidad, odio, aversión”, lo tenemos a partir de Esquilo y Píndaro (Para *ἔχθρός* cf. nota 48). En Eurípides está registrado en doce ocasiones. Cf. *Med.* 897, cuando la heroína les habla de este modo a sus hijos:

“...y apartaos a la vez
del odio anterior hacia los amigos, en unión de vuestra madre”

... καὶ διαλλάχθηθ' ἅμα
τῆς πρόσθεν ἔχθρας ἐς φίλους μητρὸς μετὰ

(42) *Καλλίνικον* puede funcionar como sustantivo, sin artículo, uso raro, pero no imposible (así lo interpreto, siguiendo a varios estudiosos), o ser un adjetivo que acompañaría al objeto interno, elíptico, del verbo “cantar”: “hermosa melodía de victoria”. El término aparece en Píndaro, tanto en su función adjetival (7) como en la de sustantivo (1); entre los trágicos el único que lo registra con seguridad es nuestro autor que muestra especial predilección por el vocablo (31): destacan *HF* (8) y *Ph.* (7).

6. La nodriza dialoga con el anciano pedagogo, encargado de acompañar a los hijos de Jasón y Medea:

Y tú, lo más posible, a éstos manténlos aislados,
y no los acerques a su madre abatida.
Ya la he visto dirigiendo mirada de toro
contra éstos, como si intentara algo. No cesará
en su cólera, ¡bien lo sé!, hasta que ataque a alguien.
¡Así les haga algo a sus enemigos, que no a los amigos!⁽⁴³⁾

La heroína, pues, con la cabeza baja, en silencio, sin ganas de mirar a nadie, sin levantar los ojos para no verse en la necesidad de entablar conversación con nadie, se encuentra en una situación de profundo desánimo; en una palabra, está dominada por la *δυσθυμία*⁽⁴⁴⁾: “tristeza, abatimiento, falta de ánimo”.

El abatimiento no impide, con todo, que la protagonista, en otros momentos, mire a sus hijos con ojos fieros. La imagen de la mirada propia de un toro la tenemos en otros autores algo posteriores⁽⁴⁵⁾.

(43) *Med.* 90-5: σὺ δ' ὡς μάλιστα τοῦσδ' ἐρημώσας ἔχε
καὶ μὴ πέλαζε μητρὶ δυσθυμουμένῃ.
ἦδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην
τοῖσδ', ὡς τι δρασείουσαν· οὐδὲ παύσεται
χόλου, σάφ' οἶδα, πρὶν κατασκῆψαί τινα.
ἔχθρους γε μέντοι, μὴ φίλους, δράσειέ τι.

(44) Cf. *Med.* 691, donde Egeo le pregunta: “¿Qué afirmas? Cuéntame claramente tu tristeza” (τί φῆς; σαφῶς μοι σὰς φράσον δυσθυμίας).

El sustantivo *δυσθυμία* lo registra la tragedia en un fragmento sofocleo y en cuatro pasajes euripideos. También lo tenemos en siete textos hipocráticos, en cuatro de los cuales se nos presenta en compañía del “miedo” (φόβος); el adjetivo correspondiente, *δύσθυμος*, está presente en dos secuencias de Sófocles; por su lado, el verbo *δυσθυμέω* aparece quizá más temprano, pues, aparte de Heródoto (8.100.3), lo ofrece Demócrito (B 286.2): éste recoge, precisamente, la voz media, como sucede en el pasaje que estamos revisando; a su vez, los escritos hipocráticos contienen asimismo una aparición del mismo; Eurípides lo utiliza en dos ocasiones.

En los *Aforismos* hipocráticos (6.23) leemos: “Si el miedo o la tristeza duran mucho tiempo, tal estado es melancólico” (“Ἦν φόβος ἢ δυσθυμίη πούλυν χρόνον διατελέη, μελαγχολικὸν τὸ τοιοῦτον).

Conviene, quizá, recordar el *θυμός* homérico, que alude tanto a la fuerza vital del hombre como al lugar del mismo en que tiene su asiento. Como afirman los estudiosos, no está clara la relación etimológica con el latín *fumus*.

(45) Cf. *ταυρηδόν*, “con mirada de toro”: Ar., *R.* 804; Pl., *Phd.* 117 b. Puede ser de interés el *Fr.* 689.3-4, de nuestro autor: “Los ojos, de fuego los llenas, / cual toro que mira el ataque de un león”.

...ὄμμα γὰρ πυρὸς γέμεις,
ταῦρος λέοντος ὡς βλέπων πρὸς ἐμβολήν.

La mención de la cólera⁽⁴⁶⁾ de Medea le permite a la nodriza referirse a su carácter inflexible, pues sabe bien⁽⁴⁷⁾ que no cesará hasta que su rabia descargue⁽⁴⁸⁾ sobre alguien.

Una vez más se nos presenta la oposición “enemigo/amigo” de la que algo hemos de decir⁽⁴⁹⁾.

El giro sintáctico del texto ofrecido tiene sus dificultades; conviene entender el participio como predicativo del complemento directo (νιν); no está claro si el sentido del participio es medio (“convirtiéndose en toro”, en donde cabría hablar de la intervención del sujeto (Medea) en la acción) o pasivo (“convertida en toro”. Piénsese en *Ba.* 922: τεταύρωσαι γὰρ οὖν, “pues quedas convertido en toro”); añadamos que ὄμμα es un acusativo de relación: “en cuanto a la mirada” y el deíctico τοῖσδ’ (referido a los hijos, presentes en escena) un *dativus incommodi*: “en perjuicio de éstos”.

Sobre la “mirada maléfica” de Medea, nota esencial para entenderla como “chivo expiatorio”, véase A. Moreau, *Médée et la violence*, ...p.104.

(46) Desde Homero contamos con χόλος, “bilis, cólera, resentimiento”; a partir de Arquíloco aparece χολή, que terminará por imponerse en los médicos hipocráticos para aludir a la bilis.

En los trágicos prevalece el primer sustantivo: A. (6-0), S. (5-1), E. (14-2). Concretamente, en *Medea* lo encontramos en vv. 94, 99, 172, 590, 898, 1150, 1266. Es decir, la mitad de ejemplos euripideos del sustantivo indicado se nos presenta en la obra que estamos revisando. Además, salvo en 1150, donde apunta al enfado de la recién casada por la llegada de los hijos de Jasón, los demás se refieren a la protagonista: su estado de ánimo es subrayado varias veces en la pieza. Así, Jasón alude a la “gran cólera de tu corazón”(590: καρδίας μέγαν χόλον) y el Coro a “la violenta cólera de tus mientes” (1266: φρενῶν βαρὺς / χόλος. El texto transmitido ha sido enmendado por Diggle, que acepta una conjetura de Seidler: el adjetivo φρενοβαρής, no recogido en los diccionarios; fuera de esa conjetura, tampoco lo ofrece el *TLG*). Por otra parte, en v. 898, si nos atenemos al término σπονδαί (“tregua”, propiamente, “libación” que se hace a los dioses como garantía del cese de hostilidades) que sale de labios de Medea, su cólera contra Jasón habría sido como una batalla, una guerra interior, pues, cuando, aparentando reconciliarse con él, llama a sus hijos para que abracen al padre, afirma: “Treguas hay entre nosotros y ha desaparecido mi rencor” (σπονδαί γὰρ ἡμῖν καὶ μεθέστηκεν χόλος).

(47) El giro σαφ’ οἶδα no es muy usado: Homero (4), Esquilo (4), Sófocles (1), Eurípides (5), etc. Contiene el adverbio arcaico σάφα (que es más antiguo que el adjetivo correspondiente σαφής); puede traducirse por “conozco de modo evidente”, “sé con seguridad”. La construcción subraya lo que es evidente, conocido por todos; en este caso, el modo de ser de Medea. Puede entenderse, pues, que la heroína había dado cumplidas muestras de su carácter colérico, inflexible y vengativo a lo largo de su existencia.

(48) El verbo κατασκήπτω ha planteado varios problemas, pues el texto transmitido lo presenta con complemento directo en esta ocasión, cuando su régimen normal es acusativo con preposición (εἰς) o un dativo que recibe las consecuencias de la acción verbal. El sujeto del infinitivo sería la cólera que atacaría a alguien, o descargaría su fuerza contra el mismo.

El escoliasta interpreta tal verbo como sinónimo de “herir”, y lo explica a partir de golpear con el rayo, fulminar.

(49) Con respecto a *Medea*, recordemos lo dicho sobre el adjetivo ἐχθρός en nota 17. A propósito del mismo, los estudiosos apoyan una etimología interesante, a saber, lo ponen en relación con el hombre extranjero, el que viene de fuera del país.

Lo de hacer algo (en sentido eufemístico, desde luego, entiéndase algo así como “perjudicar, dañar”) a los enemigos, no a los amigos, es una idea recurrente en toda la literatura griega.

7. En una escena anapéstica la nodriza advierte a los niños el modo de ser de su madre, pidiéndoles que no se le acerquen y eviten su cólera. Así dice tras los lamentos de la protagonista que desea la muerte:

Esto es aquello que decía, queridos niños. Vuestra madre
mueve su corazón, mueve su cólera.
Marchad más de prisa dentro de la morada;
no os acerquéis al alcance de su mirada
ni os aproximéis; mas precaveos
de su carácter salvaje y la odiosa naturaleza
de su corazón orgulloso.
¡Idos pues! ¡Marchaos, a toda prisa, adentro!
Claro resulta; en sus comienzos se alza
nube de sollozos: la prenderá pronto
con mayor furor. ¿Qué hará
un ser de grandes entrañas, difícil de refrenar,
al ser mordido por las desdichas? ⁽⁵⁰⁾

ga. En nuestro poeta tenemos algunos ejemplos, de los que recojo dos: *Fr.* 1091: "de norma es hacer mal al enemigo, cuando lo alcances" (νόμου τὸν ἔχθρὸν δρᾶν, ὅπου λάβῃ, κακῶς); 1092: "hacer mal a los enemigos téngolo por cometido de varón" (ἔχθρους κακῶς δρᾶν ἀνδρὸς ἡγοῦμαι μέρος).

Respecto a la oposición antitética amigo/enemigo en nuestra pieza, es significativo cómo se autodefine la heroína: 809, "terrible para mis enemigos, benévola con mis amigos" (βαρεῖαν ἔχθροῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῇ).

Medea no está dispuesta a que sus enemigos (Jasón, la joven esposa y Creonte) se rían de ella (383, 797); confía en que los tales paguen la pena debida (767); no acepta la idea de dejarlos sin castigo (1050); no acepta dejar en Corinto a sus hijos para que los enemigos cometan ultrajes contra ellos (782, 1060).

Por su lado, no puedo extenderme en este lugar sobre el adjetivo φίλος, que requiere un examen detenido. Si contamos los datos totales proporcionados por el *TLG* del tema φιλ- tenemos: Hom. (884), A. (310), S. (298), E. (1023); descontado ya el *Reso*, pero habría que sustraer varios ejemplos repetidos). Destaca, pues, nuestro trágico sobre los otros dos, aunque tengamos en cuenta el mayor número de obras que nos ha legado.

Si nos ceñimos a *Medea*, resulta ser la tercera en número de usos (63), sólo por detrás de *Or.* (76) y *HF* (65). De esos sesenta y tres ejemplos, cincuenta y siete corresponden estrictamente al adjetivo que revisamos.

(50) *Med.* 97-110: τὸδ' ἐκεῖνο, φίλοι παῖδες· μήτηρ
κινεῖ κραδίαν, κινεῖ δὲ χόλον.
σπεύδετε θᾶσσον δώματος εἰσω
καὶ μὴ πελάσῃτ' ὄμματος ἐγγύς
μηδὲ προσέλθῃτ', ἀλλὰ φυλάσσεσθ'
ἄγριον ἦθος στυγεράν τε φύσιν
φρενὸς αὐθαδοῦς.
ἔτε ἰνι, χωρεῖθ' ὡς τάχος εἰσω.
δῆλον ἀπ' ἀρχῆς ἐξαιρόμενον
νέφος αἰμωγῆς ὡς τάχ' ἀνάψει
μείζουσι θυμῶν· τί ποτ' ἐργάσεται
μεγαλόσπλαγχος δυσκατάπαυστος

Es una de las primeras secuencias en que un ser humano actúa directamente sobre su corazón⁽⁵¹⁾. No deja de tener relevancia la anáfora: “mueve... mueve”.

Un estudio especial merecería la orden que la nodriza les da a los niños: no acercarse a su madre, no ponerse, ni siquiera, al alcance de su vista; teme, en realidad, por la integridad física de los menores. No conozco precedentes de admonición tal en la literatura griega anterior a nuestra pieza.

La nodriza les pide otra cosa a los niños: “que se pongan en guardia”, a la defensiva, del carácter salvaje de su madre. El sustantivo ἤθος⁽⁵²⁾, ya homérico, adquiere desde Hesíodo⁽⁵³⁾ una connotación especial al pasar al campo del comportamiento y modo de ser, del carácter, en suma. Es un aspecto bien estudiado por los especialistas. Llama la atención el adjetivo “salvaje”⁽⁵⁴⁾ aplicado al modo de ser⁽⁵⁵⁾.

ψυχὴ δὲ χθελίσα κακοῖσιν;

(51) Κραδία(-η) es un arcaísmo épico en los trágicos. Hom. (56: es importante destacar la secuencia bastante usada κραδίη καὶ θυμός), A. (3), E. (4. Dos, en *Med.*: 99, 443). Por su lado, καρδία(-η) apenas presente en los poemas homéricos (3), es más frecuente en tragedia: A. (28), E. (33. En *Med.* seis apariciones: 245, 590, 858, 1042, 1242, 1360). (Obsérvese que ninguno de los dos términos aparece en Sófocles).

De los pasajes homéricos en que κραδία funciona como complemento directo destacamos *Od.* 20.17, donde el héroe fecundo en recursos le habla a su propio corazón.

En el texto euripideo que comentamos la heroína “mueve, remueve, agita” (es una innovación el empleo de κινέω en contextos semejantes) su corazón y su cólera, como si fueran dos realidades físicas separadas o dos objetos directos, referidos, respectivamente, al todo y la parte. La duda nos entra cuando leemos el v. 590, en boca de Jasón: “tú...que, ni aún ahora, / osas dejar la gran cólera de tu corazón” (ἤτις οὐδὲ νῦν / τολμᾷς μεθεῖναι καρδίας μέγαν χόλον), es decir, el corazón es entendido como asiento de la cólera.

(52) Para su etimología se admite el radical *swēdh, de la misma raíz que el pronombre reflexivo. Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique*, p. 408.

De acuerdo con los datos ofrecidos por el *TLG*, tenemos el sustantivo indicado en Hom. (3), Hes. (9: véase qué diferencia con respecto a los poemas homéricos. Acúdase, por ejemplo, a *Op.* 67 y 167, para ver cómo entra en el campo propio del modo de ser), A. (4: siempre en plural. Es relevante *Pr.* 184 donde el Coro se refiere a las “costumbres inaccesibles y corazón inflexible” de Zeus), S. (3: en singular. Sobresale *Ai.* 595, donde Áyax le replica a Tecmesa que piensa locuras “si mi carácter crees educar al momento”), E. (11. Cf. , en singular, *Supp.* 869 y 907, donde se alude al modo de ser de Capaneo y Tideo, respectivamente).

(53) Cf. *Op.* 67, 167.

(54) De los usos (33) homéricos de ἄγριος destacamos unos cuantos: cuando se atribuye a la cólera (χόλος, *Il.* 4.23), al ánimo (θυμός, *Il.* 9.629), a un guerrero (*Il.* 8.96), al Ciclope (*Od.* 2.19), a la estirpe de los Gigantes (*Od.* 7.206). Los trágicos conocen bien el adjetivo: A. (9), S. (21: destaca *Ant.* 973, donde califica a la madrastra (Idea, esposa de Fineo) que mató a los hijos habidos por su marido en un matrimonio anterior), y E. (28. Dos en la obra que estudiamos. En el otro pasaje, *Med.* 1343, Jasón le llama a Medea, “leona, no mujer, que tienes / naturaleza más salvaje que la tirrénica Escila” (λέαιναν, οὐ γυναικα, τῆς Τυρσηίδος / Σκύλλης ἔχουσιν ἀγριωτέρων φύσιν).

(55) No abunda en nuestro poeta la atribución de ese adjetivo a personas. Sólo hemos localizado dos ejemplos más: referido a Egisto, por boca de Electra (*El.* 1116) y calificando a Penteo, en labios de Tiresias (*Ba.* 361).

Comentemos ahora la expresión “odiosa naturaleza de un corazón orgulloso”. El adjetivo *στυγερός* lo leemos desde Homero (42) ⁽⁵⁶⁾; posteriormente, lo emplean, entre otros, los tres trágicos ⁽⁵⁷⁾. Por su lado, *φύσις* es un término de contenido riquísimo en toda la literatura griega: aunque presente desde Homero ⁽⁵⁸⁾, es en los presocráticos donde, desde el siglo VI a.C., adquiere matices y sentidos como “génesis” y “desarrollo”-“crecimiento” que serán básicos para la institución y conformación, por ejemplo, de una medicina racional ⁽⁵⁹⁾ a partir de los últimos decenios del siglo V. Los trágicos registran en buena medida el sustantivo ⁽⁶⁰⁾. Nuestro autor, por su lado, conoce varios matices del vocablo ⁽⁶¹⁾.

El genitivo *φρενὸς αὐθαδοῦς* puede entenderse como explicativo o epexegetico, es decir, a modo de aposición o paréntesis: “odiosa naturaleza, un corazón orgulloso”. El adjetivo *αὐθαδής* (formado a partir de *αὐτός* y de un tema relacionado con *ἀνδάνω*, “agradar, complacer”) “arrogante, que hace sólo lo que quiere”, lo tenemos a partir de Esquilo ⁽⁶²⁾. En Eurípides es significativo el uso del mismo y del sustantivo correspondiente ⁽⁶³⁾. Ambos subrayan, en cierto modo, el modo de ser de la

(56) Cifñéndonos a seres divinos y humanos, el calificativo lo merecen Hades (*Il.* 8.368), Ares (*Il.* 2.385; 18.209), Erinis (*Il.* 9.454; *Od.* 20.78), Erifile (*Od.* 11.326), una madre especial (Clitemnestra) (*Od.* 3.310: *μητρός τε στυγερῆς*).

(57) A. (7), S. (9). En *Ai.* 1214 se atribuye a un demon, E. (10, de ellas 4 en nuestra obra, en la que se recogen las dos únicas ocasiones —*Med.* 103, 113— en que nuestro poeta lo atribuye a personas).

También referido a personas, lo hallamos, precisamente, en boca de la protagonista, unos versos más abajo de los que ahora examinamos (*Med.* 112-4):

... ¡Oh malditos
hijos de odiosa madre! ¡Así muráis
con vuestro padre y toda la mansión desaparezca!
ὦ κατάρτοι
παῖδες ὀλοισθε στυγερᾶς μητρός
σὺν πατρί, καὶ πᾶς δόμος ἔρροι.

(Recordemos *Od.* 3.310, citado en nota anterior). En realidad, Medea se merece el adjetivo por la maldición fulminante pronunciada contra sus hijos.

(58) Sólo en una secuencia: *Od.* 10.303, con el sentido de “forma, apariencia externa”.

(59) El *Corpus hippocraticum* recoge el sustantivo en 621 ocasiones.

(60) A. (9), S. (37), E. (60).

(61) Algunos ejemplos: 1) “aspecto físico, figura”: *Ba.* 1358; 2) “naturaleza, orden natural”: *Ph.* 395; *Fr.* 170.2: “naturaleza del ser humano”; 3) “modo de ser natural, índole, carácter”: *Med.* 103; *Fr.* 139.2: “carácter bárbaro”; etc.

(62) A. (4; más 6 el sustantivo correspondiente, *αὐθαδία*), E. (3 y 5); S., sólo el sustantivo (2).

(63) El adjetivo: 104, 223 (Medea afirma que no elogia al ciudadano orgulloso que resulta odioso para sus conciudadanos); el sustantivo en 621 (Jasón hiere a la heroína afirmando que por su soberbia rechaza a los amigos (*ἀλλ' αὐθαδίαι / φίλους ἀπωθῆι*), donde la

protagonista. Muy significativo resulta que la mitad de empleos euripideos de ambos términos estén concentrados en la pieza que examinamos.

Es relevante la mención de la “nube de sollozos”, sinestesia en que intervienen los sentidos de la vista y del oído; a esa nube que está en sus comienzos —es decir, si hasta este momento se nos había hablado sólo de lágrimas⁽⁶⁴⁾, ahora se mencionan los sollozos—, Medea le va a prender fuego con su θυμός. En una palabra, la rabia de la heroína logrará que la nube produzca un rayo.

Explicación adicional merecen, sin duda, los dos adjetivos que vienen a continuación: μεγαλόσπλαγχνος y δυσκατάπαυστος. Estamos ante dos términos especiales, rebuscados, de cinco sílabas cada uno, que vienen a describir aspectos poco conocidos de una persona excepcional.

El primero, “de grandes entrañas”, innovación euripidea, llamó la atención de Galeno, que, tras referirse al hombre “sin entrañas” (*ásplanchnos*)⁽⁶⁵⁾, o lo que es igual, sin valor, pasa a hablar de la heroína: “El contrario se llama de ‘grandes entrañas’⁽⁶⁶⁾, como Eurípides presenta a Medea dotada, sin duda, de grandes entrañas, en posesión de todas las facultades de las tres vísceras y de fuertes impulsos. Pues propone una mujer deseosísima, muy irascible y, al mismo tiempo, terrible por su razonar... De lo

ironía fundamental consiste en el uso de φίλος que funciona como sustantivo. Jasón, con su nueva boda ha roto los juramentos prestados y no puede ser considerado φίλος de Medea desde ningún punto de vista, por mucho que se esfuerce en demostrar que quiere ayudar social y económicamente a los hijos de su primer matrimonio) y 1028, momento en que la protagonista reconoce su forma de ser: “Oh desdichada por mi arrogancia” (ὦ δυστάλαινα τῆς ἐμῆς αὐθαδείας), verso en que hay que interpretar τῆς ἐμῆς αὐθαδείας como un genitivo de causa; es decir, Medea, según sus propias palabras, es desdichada precisamente por haber sido orgullosa.

(64) Cf. *Med.* 25.

(65) Propiamente, “sin entrañas”. El sustantivo σπλάγχμος lo hallamos ya en Homero (9). Los tres trágicos lo conocen bien: Esquilo (8), Sófocles (2), Eurípides (12), Aristófanes (19). El *Corpus hippocraticum* (64) aporta algunos detalles sobre esas entrañas: *Prorrh.* 2. 42 habla, concretamente, de “entrañas grandes”, (τὰ τε σπλάγχμα μεγάλα), pero, dado que se refiere al aspecto externo de una persona, mejor sería entenderlo como “abdomen prominente”. Mucho más tarde, en Galeno, normalmente en plural, no tiene un significado unívoco: es distinto de los intestinos (4.277.2); son tres (cerebro, hígado, corazón: 5.363.18; o hígado, bazo y riñones: 19.115.1 *TLG*); son cuatro (superiores: corazón y pulmón; e inferiores: hígado y bazo. Cf. 4.196.17).

(66) Μεγαλόσπλαγχνος, después de Eurípides, lo tenemos en el *Corpus hippocraticum* (4), Galeno (14), Pseudo-Galeno (1), Erotiano (1) y Oribasio (3).

En el siglo V se crean otros derivados en poesía: ἄσπλαγχμος (S., *Ai.* 472), ἀφοβόσπλαγχμος (Ar., *R.* 496), θρασύσπλαγχμος (E., *Hipp.* 424. Cf. A., *Pr.* 730 el adverbio correspondiente), κακόσπλαγχμος (A., *Tb.* 730), ὀμόσπλαγχμος (S., *Ant.* 511): sólo con una aparición cada uno.

irascible de su vehemencia —qué resentimientos tuvo contra sus hijos— no son pequeños los indicios. Y sobre la racionalidad de su inteligencia (pues también en estos aspectos la presenta Eurípides no como a una más) no son pequeñas las pruebas; lo maquinado para vengarse de los enemigos y todo lo que discurre respecto a sí misma, conteniendo y persuadiendo a su ánimo a fin de apartarse de actos impíos. De manera que, con razón, dice Eurípides de ella: ‘¿Qué hará/ un alma de grandes entrañas, altiva,/ mordida por las desgracias?’⁽⁶⁷⁾. Así pues, esa es de grandes entrañas; en cambio, carece de entrañas y las tiene pequeñas aquel cuyas tres partes del alma son insignificantes, pequeñas y de movimientos lentos y difíciles”⁽⁶⁸⁾.

El segundo lo encontramos por vez primera en Esquilo (1)⁽⁶⁹⁾; luego, en nuestro poeta, tan sólo en este pasaje⁽⁷⁰⁾. Es uno más de los muy numerosos compuestos con $\delta\upsilon\sigma$ - empleados por el trágico⁽⁷¹⁾.

8. En la citada escena anapéstica la nodriza alude a otros hechos significativos: el aislamiento y silencio de su señora:

Y ella, en la alcoba, consume su vida,
mi señora, sin aliviar nada su corazón
con palabras de ninguno de sus amigos.⁽⁷²⁾

Conviene indicar que $\theta\acute{\alpha}\lambda\alpha\mu\omicron\varsigma$ es la habitación interior donde descansan los dueños de la mansión: de ahí, “cámara nupcial”, “alcoba”⁽⁷³⁾.

En los poemas homéricos aparecen los sustantivos $\beta\acute{\iota}\omicron\tau\omicron\varsigma$ y $\beta\iota\omicron\tau\etá$,

(67) *Med.* 108-110.

(68) *Gal.*, 5.317.7.

(69) *Ch.* 470, a propósito del dolor.

(70) Es muy poco utilizado en la literatura posterior. En el siglo IV, por ejemplo, tan sólo lo recogen Demóstenes y Teofrasto, sólo una vez cada uno.

(71) Examinados en conjunto los datos del *TLG* sobre el uso del elemento $\delta\upsilon\sigma$ -, tenemos: Hom. (107), A. (221), S. (252), E. (482). (La comedia, en cambio, lo usa poco: Ar. sólo 54). En nuestro trágico, *Med.* (37) y, a continuación, *Hipp.* (36) son las piezas que cuentan con más ejemplos.

No entro en el examen de $\psi\upsilon\chi\etá$, término polisémico en nuestro autor (“alma, vida, ser, persona, carácter”, etc.), que requeriría un estudio especial. De la importancia ocupada en las obras eurípideas puede darnos noticia la evolución de su uso desde los poemas homéricos: Hom. (80), A. (34), S. (37), E. (126).

(72) *Med.* 141-3: ἡ δ' ἐν θαλάμοις τήκει βιοτήν
δέσποινά, φίλων οὐδενὸς οὐδέν
παραβαλπομένη φρένα μύθοις.

(73) Bien conocido por Hom. (71); recogido por los tres trágicos: A. (3), S. (5) y E. (44). Advértase el elevado número de secuencias en nuestro poeta.

“medios de vida”, “vida”, utilizados luego por los trágicos⁽⁷⁴⁾. Ya desde Homero contamos con un precedente para la imagen de “fundir”, “consumir” la vida⁽⁷⁵⁾. También es homérico θάλλω, “calentar, reconfortar, aliviar”, pero es una innovación eurípidea el compuesto. Sin duda tiene relevancia el hecho de aliviar a una persona enfadada, retraída y silenciosa, mediante la conversación, la palabra⁽⁷⁶⁾.

9. Medea se presenta ante las mujeres corintias (el Coro, en realidad) para evitar la censura⁽⁷⁷⁾. Entre sus afirmaciones, expuestas con meridiana claridad, destacamos sólo algunas que contribuyen, según creo, a definir su personalidad: las mujeres son el ser⁽⁷⁸⁾ más desdichado entre todos los animados⁽⁷⁹⁾ y dotados de razón⁽⁸⁰⁾; han de comprar un esposo con excesivo gasto de dinero⁽⁸¹⁾ y conseguir un dueño de su cuer-

(74) Hom. (40-1), A. (13-4), S. (10-5), E. (51-17). Nótese la progresión en el empleo del segundo término. *Med.* ofrece cuatro ejemplos de cada uno: respectivamente, 1037, 1102, 1107, 1355, es decir, hacia el final de la obra, y 141, 147, 415, 993.

(75) *Od.* 19.264: Penélope consumía su ánimo llorando por su esposo.

(76) En la misma línea de pensamiento, piénsese en el sentido de παραμυθέω, “consolar, aliviar” mediante las palabras. El verbo, presente desde Homero, es utilizado también por nuestro trágico (Cf. *IA* 1617, donde Clitemnestra duda de que intenten consolarla (παραμυθεῖσθαι) con falsas palabras para hacerle olvidar la amarga pena que siente por la desaparecida Ifigenia). También los médicos hipocráticos supieron comprender el poder curador, o al menos aliviador, de la palabra; así, en *Decent.* 16, se recomienda “consolar” (παραμυθεῖσθαι) al enfermo con atención y buena voluntad.

(77) *Med.* 214-66. Aunque Medea intenta identificarse con las mujeres del Coro, su situación es distinta (las condiciones de su alianza con Jasón; su pasado mítico; la muerte infame que dio a su hermano Apsirto (vv. 166-7); lo sucedido en Yolco con las hijas de Pelias; etc.). Ahora bien, la heroína logra su propósito: atraerse la simpatía del Coro y conseguir su silencio (v. 263: σιγᾶν), cuando llegue el momento decisivo.

(78) *Med.* 230-1: πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμων ἔχει
γυναικῆς ἔσμεν ἀθλιώτατον φυτόν.

Ya en Homero leemos que el hombre es el ser más desgraciado de cuantos respiran y se mueven por el suelo (*Il.* 17.446-7). Aparte de ese topos literario, referirse a las mujeres como “el ser más desdichado” (231: ἀθλιώτατον φυτόν) podría entenderse como algo peyorativo, pues el neutro φυτόν, “planta, árbol, criatura de la naturaleza” (un derivado de φύω), rara vez se atribuye a personas; sí, en cambio, a árboles y vegetales, productos del suelo. Cf. A., *Supp.* 281, atribuido a las hijas de Dánao, como algo engendrado por el Nilo. Sófocles no lo emplea, pero, en nuestro poeta, contamos con un pasaje en que Hipólito, sintiéndose engañado por la nodriza que le ha hecho jurar no contar nada, habla con gran dureza de “quien recibe en casa el pernicioso ser” (*Hipp.* 630: ὁ δ' αὖ λαβὼν ἀτηρόν ἐς δόμους φυτόν).

(79) El adjetivo ἔμψυχος, “dotado de alma, de vida”, es bastante raro: Simon. (1), S. (3), E. (5). Más frecuente en prosa: Hdt. (6), por ejemplo. Es interesante este ejemplo hipocrático (*Vict.* 1.28): “Y porque el alma es la misma cosa en todos los animados; el cuerpo de cada uno, en cambio, es diferente” (καὶ διότι ἡ μὲν ψυχὴ τωὐτὸ πᾶσι τοῖσιν ἔμψυχοις, τὸ δὲ σῶμα διαφέρει ἐκάστου).

(80) Es, sin duda, relevante la afirmación de que las mujeres tienen “pensamiento, buen sentido, criterio, razón” (230: γνώμων ἔχει), es decir, la facultad de razonar y decidir. El

po⁽⁸²⁾; la separación no les reporta buena fama y no es posible rehusar al esposo⁽⁸³⁾; si éste convive con ella y no le impone el yugo por la fuerza,

término γιῶμη surge en Teognis, siglo VI, y es recogido en numerosos autores del V (los historiadores y médicos lo emplean mucho): los trágicos también lo usan con largueza (A., 18; S., 38; E., 54). En nuestro autor leemos, a propósito de Fedra, que "intentó, con la razón, vencer a Ciprís" (*Hipp.* 1304: γιῶμη δὲ νικᾶν τὴν Κύπριν πειρωμένη); Teoclímeneo (*Hel.* 1687) les dice a los Dioscuros "alegraos por Helena, a causa de su nobilísimo / criterio, el cual no en muchas mujeres se da" (καὶ χαίρεθ' Ἑλένης οὐνεκ' εὐγενεστάτης / γιῶμης, ὁ πολλαῖς ἐν γυναιξίν οὐκ ἐν).

(81) *Med.* 232-4: ἄς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῆ
πόσιν πρίασθαι δεσπότην τε σώματος
λαβεῖν· κακοῦ γὰρ τοῦτ' ἐτ' ἄλιον κακόν.

En Atenas, por los años en que se representó la obra, era normal que la novia aportara una dote (consistente ya en bienes, propiedades o riquezas —φερνή—, ya en dinero —προξ—) al matrimonio, entregándosela, en depósito, a su esposo. En los poemas homéricos, en cambio, solía suceder que el pretendiente (o su familia) diera unos regalos (ἔδνα) a los padres de la novia.

En *Med.* 956 la heroína entrega a sus hijos unos presentes para que se los den a la recién casada como parte de la dote (φερναί) que ha de aportar al matrimonio.

No obstante nuestro trágico parece no preocuparse mucho por lo que hoy entenderíamos como anacronismos, es decir, presentar ante los atenienses costumbres de la época heroica como si fueran contemporáneas o adjudicar al mundo de los héroes homéricos normas propias del siglo V.

(82) Medea cree que mal (κακόν) más doloroso todavía que "comprar un esposo" es "conseguir un dueño de su cuerpo". El sustantivo δεσπότης es explicado etimológicamente a partir de **dems* y **potis*, es decir, "señor de la casa". Lo hallamos en griego desde el siglo VII: Arquíloco y Safo son los primeros en registrarlo. Los trágicos hicieron abundante uso del mismo: A. (25), S. (17), E. (130). Nuestro autor, pues, sintió especial predilección por el término: sobresalen, *Alc.* (12), *Hel.* (10), *Hipp.* (9), etc. *Med.* cuenta con 5 ejemplos. Del uso sintáctico, con genitivo partitivo, destacamos algunos ejemplos relevantes en que se trata de mujeres dependientes de un señor: *Hel.* 572, cuando Helena (aún no reconocida) le pregunta a Menelao de qué otros lechos (esposas) es señor (ποίων δὲ λέκτρων δεσπότης ἄλλων ἔφν); *Tr.* 699, donde Hécuba le recomienda a Andrómaca que honre a su dueño de entonces (τίμα δὲ τὸν παρόντα δεσπότην σέθειν). Otro punto digno de señalar es el significado peyorativo, a veces, de tal sustantivo, como vemos en *HF* 141, cuando el sanguinario Lico se presenta ante Anfitrión y los suyos con un ofensivo: "ya que me he convertido en dueño de vosotros" (ἐπεὶ γὰρ δεσπότης / ὑμῶν καθέστηχ').

También merece un comentario el sustantivo σώμα. Presente en Hom. (8), recogido por A. (29), S. (25) y E. (118) indica tanto "cuerpo" ("cadáver" en Homero), como "persona", "vida". En nuestro autor, sobresalen *Supp.* (13), *HF* (11), etc. *Med.* sólo cuenta 5.

Desde los poemas homéricos contamos con el neutro κακόν —veamos unos pocos ejemplos de la *Odisea*: como sujeto (*Od.* 2.166), predicado nominal (*Od.* 4.697), complemento directo (*Od.* 9.255), acusativo neutro interno (*Od.* 4.237), etc.—. Presentaré los datos obtenidos del *TLG*, sin distinguir los usos del adjetivo y los sustantivados, limitándome, además, a esa forma del neutro singular: Hom. (141), A. (37), S. (56), E. (94). Entre los numerosos empleos de nuestro poeta, destacan dos piezas: *Hipp.* (21) y *Med.* (18): la nuestra, pues, es la segunda en número de usos.

La forma ἄλιον, "más doloroso", comparativo de ἄλγεινός, es homérica (6), donde funciona sustantivada y sin segundo término de la comparación; desde A. (1), S. (1) y E. (2) la hallamos con la construcción propia del comparativo.

su vida es envidiable, pero, de lo contrario, menester es morir⁽⁸⁴⁾; el varón, cuando se cansa de convivir con los de dentro, se marcha afuera y li-

(83) *Med.* 236-7: ... οὐ γὰρ εὐκλεεῖς ἀπαλλαγῆι
γυναῖξιν οὐδ' οἷόν τ' ἀνήνασθαι πόσιν.

La separación (ἀπαλλαγῆ) era teóricamente posible en la época, pero resultaba mal vista en general, y, de modo especial, por la familia de la mujer. Así cabe deducirlo de algún testimonio literario (Cf. Anaxandr., *Fr.* 56. Este cómico de la primera mitad del IV escribe así: "difícil, te lo digo yo, y cuesta arriba, hija, / es el camino para volver hacia su padre, a su casa, / desde su marido, cualquiera que es mujer honrada. / Pues el camino de ida y vuelta es acreedor de vergüenza" (χαλεπή, λέγω σοι, καὶ προσάντης, ὃ τέκνον, / ὁδός ἐστιν, ὡς τὸν πατέρ' ἀπελθεῖν οἰκαδὲ / παρὰ τάνδρως, ἥτις ἐστὶ κοσμία γυνή. / ὁ γὰρ διαυλός ἐστιν αἰσχύνην ἔχων).

"Rehusar" (ἀναίνομαι) al esposo era casi imposible en los años de la representación de nuestra pieza: sólo se conseguía en ciertos casos de crueldad o infidelidad. La expresión eurípidea puede indicar, según Mastronarde, rehusar al esposo "sus derechos a la relación sexual". En *Hipp.* 14 leemos acerca del protagonista: "rechaza el lecho y no prueba el matrimonio" (ἀναίνεται δὲ λέκτρα κού ψαύει γάμων). En un texto hipocrático (*Mul.* 2.179) se nos habla de lo que sucede cuando se produce viento (ἄνεμος) en la matriz de una mujer: "rechaza a su marido, y siente mucho dolor en la unión sexual" (καὶ τὸν ἄνδρα ἀπαναίνεται, καὶ ἄσθεται σφόδρα τῇ συνουσίῃ).

(84) *Med.* 242-3: ...πόσις ξυνοικῆι μὴ βίαι φέρων ζυγόν,
ζηλωτὸς αἰών· εἰ δὲ μὴ, θανεῖν χρεών.

El verbo συνοικέω, "cohabitar, compartir el hogar", lo leemos desde Safo. Heródoto lo presenta con frecuencia en sentido sexual. Entre los trágicos, ni A. (1), ni S. (5) lo utilizan con tal connotación, pero sí nuestro autor, que es el que con más frecuencia lo emplea (18); en *Med.* 1001, aludiendo a Jasón: "su esposo cohabita con otra compañera de lecho" (ἄλλαι ξυνοικεῖ πόσις συνεύου), deja pocas dudas sobre el sentido; algo semejante tenemos en *IA* 524, referido a Helena: "co-habita en Esparta con su anterior compañero de lecho" (Σπάρτῃ ξυνοικεῖ τῷ πάρος ξυνευέντῃ). Los autores hipocráticos recogen asimismo tal verbo (6); de las mujeres escitas llamadas saurómatas que habitan junto a la laguna Meótide leemos (*Aér.* 17): "no pierden la virginidad hasta que han matado a tres enemigos y no cohabitan antes de haber celebrado los sacrificios impuestos por la costumbre" (Οὐκ ἀποπαρθευέονται δὲ μέχρις ἂν τῶν πολεμίων τρεῖς ἀποκτείνωσι, καὶ οὐ πρότερον ξυνοικέουσιν ἢ περ τὰ ἱερά θύουσαι τὰ ἐν νόμῳ); otro médico, en el caso de cierta afección, aconseja a las vírgenes que cohabiten lo antes posible con varones (*Virg.* 1); en dos ocasiones se recomienda al médico: "convencer a la virgen de que cohabite con un varón" (*Mul.* 127; *Nat. mul.* 3: Τὴν δὲ παρθένον πείθειν ξυνοικέειν ἀνδρὶ).

Bien conocido por los poemas homéricos es el sustantivo ζυγόν, "yugo". En los trágicos adquiere otros sentidos metafóricos, pues no se trata ya de lo que une a dos seres, sino de lo que se impone sobre muchos: se habla del yugo δούλιον, "propio de la esclavitud, esclavizador" (A., *Pers.* 50, *Th.* 471, A. 953, 1226), o "de la esclavitud", δουλείας (S., *Ai.* 944), o "de la necesidad", ἀνάγκης (S., *Fr.* 591.6; E., *Or.* 1330; *Fr.* 475.1): en ambos casos, el genitivo es explicativo, equivalente a una aposición.

Por su lado, βία, sustantivo que aparece ya en los poemas homéricos, tiene aquí el sentido de "violencia", "fuerza bruta". Precisamente, en dativo, equivale a realizar algo "por la fuerza", por oposición a lo que se obtiene de modo natural o legal; así, *Od.* 15.231; A., *Pr.* 24; etc.

El adjetivo ζηλωτός surge en Teognis (1). Los trágicos lo recogen en seguida: A. (1), S. (1), E. (8): nuestro autor lo utiliza bastante, como vemos. La idea es la de ser "envidiable" para los demás, a ojos de la gente: Cf. *Med.* 1035: ζηλωτὸν ἀνθρώποισι.

bera de náusea su corazón, dirigiéndose a casa de un amigo o de alguien de su edad⁽⁸⁵⁾; las mujeres, en cambio, han de mirar a un solo hombre⁽⁸⁶⁾; los varones afirman que las mujeres pasan una vida carente de peligros en el hogar, mientras ellos combaten con la lanza, pero es preferible, tres veces más, permanecer junto al escudo que tener un solo parto⁽⁸⁷⁾.

La oposición vida/muerte (αἰών/θανεῖν), bien establecida en muchos autores de la literatura griega, es aludida por Medea a propósito de la única salida que queda cuando el esposo se impone por la fuerza en el matrimonio.

- (85) *Med.* 244-6: ἀνὴρ δ', ὅταν τοῖς ἔνδον ἄχθηται ξυνών,
ἔξω μολῶν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης·
[ἢ πρὸς φίλον τιν' ἢ πρὸς ἥλικα τραπεῖς.]

En la frase ἔπαυσε καρδίαν ἄσης "libra al corazón de náusea", con un aoristo gnómico, tenemos el término ἄση, "disgusto, saciedad, náusea", muy raro en poesía (Cf. *Sapph.*, 1.3; *Anacr.*, 2.1), pero frecuente en los escritos hipocráticos, como término técnico (23). Cf. *Epid.* 7.1.10: "náusea en el cardias" ("Ἀση δὲ περὶ τὴν καρδίην). Si en nuestro trágico se habla del "corazón", en el autor hipocrático se hace referencia al cardias, orificio de entrada desde el esófago al estómago. Es el único lugar euripideo en que encontramos el vocablo, ausente en los otros trágicos.

El verso señalado con corchetes es una interpolación según los especialistas. Podría ser un añadido para mitigar la expresión ἔξω μολῶν, que, según Wilamowitz, significa irse fuera de casa para unirse sexualmente con una prostituta. Véase, Mastronarde.

- (86) *Med.* 247: ἡμῖν δ' ἀνάγκη πρὸς μίαν ψυχὴν βλέπειν.

Desde Homero es frecuente el uso de ἀνάγκη, "necesidad", especialmente como sujeto de oraciones nominales puras cuyo predicado nominal es un infinitivo, como vemos en el texto indicado. La evolución de su empleo es indicativa: Hom. (40), A. (17), S. (21), E. (58). En nuestro poeta, *Med.*, con cinco apariciones, es la segunda en importancia numérica, tras *Hec.*(8); resulta significativo que sea la protagonista quien pronuncie siempre el término.

Entiéndase la expresión πρὸς μίαν ψυχὴν βλέπειν como "dirigir la vista a un solo ser" o "una sola persona", donde resulta incierto de qué sexo se trata, si bien, por el contexto, hemos de pensar en el varón. El uso de ψυχή, polisémico, se incrementa mucho desde Homero. Limitándonos a la grafía y forma ψυχή tenemos: Hom. (63), A. (19), S. (31), E. (94). Si tenemos en cuenta las demás formas de ese sustantivo, en sus distintas grafías, pueden contarse más de 130 secuencias. En *Med.*, por ejemplo, lo tenemos en 110, 226, 247, 474, 968, 1219.

- (87) *Med.* 248-51: λέγουσι δ' ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον βίον
ζῶμεν κατ' οἴκους, οἱ δὲ μάρνανται δορί,
κακῶς φρονοῦντες· ὡς τρεῖς ἄν παρ' ἀσπίδα
στῆναι θέλομ' ἄν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ.

Es significativa, nos parece, la presencia de λέγουσι en este pasaje. Nuestro poeta utiliza con frecuencia la expresión (27); *Med.* (3: 248, 684, 833) figura entre las piezas que más la contienen (el mismo número de secuencias tenemos en *Supp.* y *El.*). El trágico usa la fórmula cuando quien habla quiere descargarse de la responsabilidad de lo que afirma (por ejemplo, en cuestiones míticas. Véase *Med.* 833: "donde dicen que las Musas Piérides engendraron a la rubia Harmonía").

Resulta evidente desde el mundo homérico la diferenciación establecida entre actividades propias del hombre y las pertinentes a la mujer. En el canto sexto de la *Ilíada*, Andrómaca le

10. Medea desea y necesita ganarse la simpatía del Coro, para lo que recurre a expedientes varios, especialmente a la oposición varón/mujer, subrayando la situación desfavorable del sexo femenino frente a la libertad de los varones para ausentarse de casa cuando las cosas no andan bien. Es más, en propio provecho, no duda en recurrir a alguna falsedad, como decir que había sido “tomada como botín desde un país bárbaro” (88), cuando no hay ninguna variante de la saga mítica que nos auto-

pide amorosamente a Héctor que se quede a salvo en la torre donde está y ni deje huérfano a su hijito ni viuda a ella, y, además, que ponga tropas donde el muro troyano es más accesible. El defensor de Troya, amablemente, pero con firmeza, la manda a las tareas del hogar, al telar y la rueca, (*Il* 6.490-1: ἀλλ' εἰς οἶκον ἰούσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε / ἰστόν τ' ἡλακάτην τε) pues “la guerra preocupará a los varones todos” (*Il* 6.493: πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει / πᾶσι). Tal panorama se mantiene en la tragedia, en general. Medea parte de esa tradición, de lo que “dicen” sobre ella, pero, al mismo tiempo, provoca a las mujeres del Coro, haciéndoles ver que es muchísimo más importante un solo parto que luchar con la lanza, con lo cual se tambalea la oposición mujer-casa/varón-ejército.

De ἀκίνδυνος βίος ya nos habla Simon. (*Fr.* 18.3) en el siglo VI a.C., precisamente en la primera aparición del adjetivo. E. (2) es el único trágico que lo recoge; está presente también en Th. (6), X. (9), y en el *Corpus hippocraticum* (26), por ejemplo; entre los médicos se aplica a fiebres y otras afecciones que no suponen un “peligro” para la vida del enfermo.

Las palabras de la heroína van referidas al βίος, la vida, el tipo de vida, que las mujeres hacen dentro de su hogar. Dos veces seguidas se opone el hogar al ejercicio de las armas; en la segunda se contraponen el mantenerse firme junto al escudo a parir un hijo. Esa contraposición nos permite pensar que, para Medea, parir era un acto difícil, peligroso, a consecuencias del cual la madre moría en muchas ocasiones, como diversos estudios especializados nos enseñan.

El verbo μάριναμαι, típicamente homérico (56) (cf. *Il.* 16.195, “esforzarse con la lanza”: ἔγχεϊ μάρινασθαι), conocido por los líricos, no halla reflejo en tragedia más que en E. (5).

Destaquemos el adverbio κακῶς: Hom. (21), A. (21), S. (42), E. (149); puede verse la preferencia de nuestro autor por tal vocablo. *Med.* (20) es la pieza que más ejemplos ofrece, seguida a larga distancia por *HF* (10). Merecería la pena examinar con detalle cada uno de los ejemplos que encontramos en nuestra tragedia, pero nos llevaría más espacio del razonable. Destaquemos, subrayados, los pasajes en que aparece en boca de la heroína: 38,55, 250, 280, 364, 458, 464, 470, 474, 507, 533, 567, 788, 805, 815, 892, 1014, 1302, 1386. En el pasaje que estamos revisando, la expresión κακῶς φρονούντες insiste en que no tienen razón quienes así hablan: “piensan de mal modo, de forma errónea”. En otras ocasiones el sentido apunta a la intención hostil, la animadversión hacia otro. Véase la construcción, con distintas formas del mismo verbo, en esta misma obra: *Med.* 464, 892, 1014.

A su vez, el adverbio τρίς —Hom. (48), A. (4), S. (5), E. (3)—, aparte de su valor usual, “tres veces”, adquiere otro hiperbólico, “muchas, innumerables veces”; pudiera estar dotado de ese sentido en el lugar que examinamos, pues la posición enfática del adverbio, y, además, la repetición de la partícula ἄν, quieren subrayar la vehemencia con que están dichas estas palabras.

Por su lado, la fórmula homérica παρ' ἀσπίδα (2: *Il.* 16.312, 400), “junto al escudo”, “en línea de batalla”, es decir, con el escudo colocado delante como protección, sólo es heredada por nuestro poeta (5).

(88) *Med.* 256: ἐκ γῆς βαρβάρου λελησιμένη.

rice a aceptar tal aserto. Esta primera intervención de la heroína acaba con estas palabras:

...Una mujer, en lo demás, resulta llena de miedo
y cobarde ante la pelea y para mirar el hierro.
Mas, si respecto al lecho injuriada se ve,
no existe otro corazón más sanguinario. ⁽⁸⁹⁾

De estos últimos versos el espectador avisado podría obtener algunos indicios de por dónde iban a transcurrir los hechos. La expresiva fórmula "estar llena de miedo" la encontramos en Esquilo por primera vez ⁽⁹⁰⁾; luego, en Eurípides, la hallamos dos veces en femenino ⁽⁹¹⁾ y otras tantas en masculino ⁽⁹²⁾. El verso siguiente supone, en cierto modo, una alteración de la división de funciones propias de varones y mujeres: Medea, sin duda, de forma provocadora, alude al mundo varonil, el enfrentamiento bélico y el uso de las armas; de modo aparente, para mostrar la inferioridad femenina en tal campo, pero, en realidad, para poner al Coro de su lado en los sucesos que se avecinan.

Nuestro autor emplea aquí *κακή*, con el sentido de "cobarde" ⁽⁹³⁾, es decir, con el adjetivo que, en masculino ⁽⁹⁴⁾, resultaba el peor calificativo que se podía decir de un guerrero homérico ⁽⁹⁵⁾. Sobresale, asimismo, el sustantivo *ἀλκή*, "fuerza que permite defenderse", viejo término homérico, conocido por los trágicos ⁽⁹⁶⁾; hasta entonces patrimonio de los varones, pero ahora referido, con no poca provocación, al comportamiento femenino.

(89) *Med.* 263-6: γυνὴ γὰρ τᾶλλα μὲν φόβου πλέα
κακὴ τ' ἐς ἀλκὴν καὶ σίδηρον εἰσορᾶν
ὅταν δ' ἐς εὐνήν ἡδικημένη κυρῆι,
οὐκ ἔστιν ἄλλη φρήν μαιφονωτέρα.

(90) *Pr.* 696: Prometo lo dice del Coro, como singular colectivo. En *Pers.* 603 se trata de un plural neutro.

(91) *Med.* 263, 903 (Medea de sí misma).

(92) *Heracl.* 473: Demofonte alude a sí mismo; *El.* 25, el campesino habla de Egisto.

(93) Cf. *Hec.* 348, también en femenino.

(94) Cf. *Il.* 2.365; 6.489; 8.153; 13.279; *Od.* 3.375; 10.301; etc.

(95) El adjetivo lleva dos precisiones: un giro en acusativo con *ἐς*, que funciona como acusativo de extensión o relación, "en cuanto", "por lo que refiere a", y un infinitivo de limitación.

Partiendo de los datos totales ofrecidos por el *TLG* a propósito del tema *κακ-*, tenemos: *Hom.* (500), *A.* (324), *S.* (507), *E.* (1318). En nuestro poeta, por número de apariciones, sobresalen: *Hipp.* (108), *Med.* (86), *Or.* (85), *Hec.* (74), *Andr.* (68); la tragedia que menos contiene es *Bac.* (22).

(96) *Hom.* (69: 58 *Il.*, 11 *Od.*), *A.* (5), *S.* (5), *E.* (23).

Sin duda relevantes son las alusiones al “hierro”⁽⁹⁷⁾, al lecho⁽⁹⁸⁾, y a la condición sanguinaria⁽⁹⁹⁾ del sexo femenino.

(97) Homero conoce el hierro (σίδηρος lo hallamos citado en treinta y una secuencias; además, tenemos derivados de tal sustantivo en otros diecisiete textos), que, según los estudiosos, comenzó a ser usado después de la guerra de Troya: los héroes épicos, en cambio, utilizan normalmente armas de bronce (el hierro lo tenemos, con frecuencia, en comparaciones o excursos; pero, incluso referido al mundo de los héroes, se habla de la punta de hierro de una lanza (*Il.* 4. 23); un cuchillo (*Il.* 18. 34); Penélope, aparte del arco, les trae el “grisáceo hierro” a los pretendientes en *Od.* 21. 81; véanse, además, *Od.* 21. 97; 114; 127; 24. 168; etc.

Los trágicos emplean el sustantivo en distinta medida: A. (4), S. (6), E. (34). En casos como el presente debe tomarse como una metonimia en virtud de la cual un instrumento (espada u otra arma por el estilo) recibe el nombre del material de que está formado.

Un punto de verdadero interés es la afirmación de que las mujeres sienten rechazo al “mirar” el hierro, es decir, se muestran cobardes sólo con verlo. En cambio, la protagonista, en el momento sublime, no tendrá reparos en usar la espada (v. 1244) contra sus propios hijos.

(98) Si εὐνή es un sustantivo homérico, donde adquiere claro sentido sexual, especialmente con la fórmula (ἐ)μίγη(ν) φιλότῃτι καὶ εὐνῇ (“se unió en amor y lecho”), es nuestro trágico el que más lo utiliza en sus obras, destacando con mucho sobre los otros dos tragediógrafos.

Eurípides, como en tantas otras ocasiones, se muestra experto en el empleo de términos que hacen referencia al lecho o a lo que en tal lugar sucede. Así ocurre con ξυνευνέτης, “compañero de lecho”, que no aparece hasta él; lo emplea en cinco ocasiones. También es el primero en utilizar el femenino correspondiente (ξυνευνέτις).

Conviene señalar que *Med.* es la tragedia eurípidea donde más veces está registrado el citado sustantivo (7): 88, 265, 570, 642, 673, 1027, 1338. De los varios contextos en que aparece junto a λέχος, citamos dos —ambos pronunciados por Jasón—, en donde, según los estudiosos, no está clara la diferencia entre ambos términos (aunque el segundo de ellos, normalmente, hace referencia a la madera de que suele estar formado el cuerpo esencial de la cama):

a) *Med.* 568-573: Tampoco lo afirmarías tú, si no te molestara tu lecho.

Mas a tal punto habéis llegado las mujeres que,
yendo derecha vuestra unión, pensáis tenerlo todo;
y si algún infortunio, respecto al lecho, sobreviene,
lo más conveniente y más hermoso por muy hostil
lo tenéis...

οὐδ' ἂν σὺ φαίης, εἰ σε μὴ κνίζοι λέχος.
ἀλλ' ἐς τοσοῦτον ἤκεθ' ὥστ' ὀρθομένης
εὐνής γυναῖκες πάντ' ἔχειν νομίζετε,
ἦν δ' αὖ γένηται ξυμφορὰ τις ἐς λέχος,
τὰ λῶιστα καὶ κάλλιστα πολεμιώτατα
τίθεισθε...

Abundan los dobles sentidos en estos versos. El primer λέχος podría referirse al reciente matrimonio de Jasón, o a la joven casada con el héroe. A su vez, en εὐνή puede verse algo más que el lugar material donde se descansa, pues, por metonimia, puede aludir a quienes lo usan, es decir, a la pareja casada o unida, a la unión marital.

b) *Med.* 1338: εὐνής ἕκατι καὶ λέχους σφ' ἀπώλεσας. Me inclino por traducirlo como “te destruíste por causa de un lecho y de una esposa”, es decir, tomo λέχος en un sentido metonímico: “la que está en el lecho”, referencia velada a la joven y nueva esposa de Jasón (Cf. otros ejemplos semejantes en 570 y 642).

(99) μαιφόνος, “manchado con un crimen, con sangre”, lo tenemos en Homero cuatro veces, aplicado siempre a Ares, el dios sanguinario. Lo recogen los trágicos: A. (2), S. (1)

11. Creonte, rey de Corinto, le dirige la palabra a la heroína de modo harto singular:

"A ti, la de rostro sombrío e irritada con su esposo,
Medea..."⁽¹⁰⁰⁾

Nos fijaremos con cierto detenimiento en σκυθρωπός⁽¹⁰¹⁾, un adjetivo singular, algo difícil de explicar, si sólo se refiere al aspecto visible del "rostro", pues la máscara permanente no permitiría, sin duda, demasiadas libertades a la hora de hacer gestos o muecas. Es cierto que el buen actor sabría mostrar su tristeza y malhumor mediante la postura de su cuerpo y los movimientos de cabeza. Por lo demás, desde las palabras de presentación de la nodriza⁽¹⁰²⁾, sabemos que la protagonista estaba con la cabeza baja, sin alzar la mirada y sin apartar del suelo su rostro⁽¹⁰³⁾.

12. Creonte, en su diálogo con la heroína, muestra su miedo⁽¹⁰⁴⁾ en repetidas ocasiones. Medea, es cierto, venía precedida de una terrible le-

y E. (13). En el primero, el Coro se lo atribuye a Orestes por haber matado a su madre (*Eu.* 607); más significativo para nosotros es *Pr.* 868, donde el protagonista afirma que una de las hijas de Dánao (Hipermnestra), ablandada por el deseo, no le daría muerte a su compañero de lecho, prefiriendo ser llamada "cobarde" antes que "asesina" (ἀναλκις μᾶλλον ἢ μαιφόνος). ¡Nótese la referencia a la ἀλκίη, como sucede en el texto eurípideo que examinamos!

Eurípides acude con frecuencia a tal adjetivo, empleándolo incluso en comparativo, en el pasaje analizado, y superlativo (*Tr.* 881). (Hdt. (2) usa sólo el grado comparativo del término). Nuestro trágico aporta una innovación: el verbo correspondiente, μαιφονέω (1).

(100) *Med.* 271-2: σὲ τὴν σκυθρωπὸν καὶ πόσει θυμουμένην,
Μήδει'...

(101) Lo tenemos por primera vez en *A., Ch.* 738, aludiendo a Clitemnestra, que muestra un rostro sombrío ante los criados, mientras se ríe por dentro, cuando recibe la noticia de la muerte de Orestes. Este pasaje de la *Orestía* puede haber sido un precedente singular para nuestro poeta, buen conocedor e imitador de Esquilo en varias ocasiones. Lo relevante es presentarse con rostro sombrío mientras se piensa otra cosa por lo bajo.

Eurípides lo emplea ocho veces, y, además, aporta el verbo correspondiente en una ocasión. El adjetivo es usado cuatro veces por los médicos hipocráticos.

(102) *Med.* 24-8.

(103) En mi opinión, el pasaje podría entenderse mejor si aceptamos para tal adjetivo el sentido de "gruñón", "que maldice o murmura por lo bajo", basándonos en alguna glosa de Hesiquio: (σ 1147: σκύζεσθαι· χολοῦσθαι, θυμοῦσθαι, σκυθρωπάζειν); y, más abajo, leemos así: "gruñen: murmuran levemente por lo bajo, como perros" (σ 1150: σκύζουσιν· ἡσυχῇ ὑποφθέγγονται, ὡσπερ κύνες). De admitir esta posibilidad, Medea emitiría algunos sonidos confusos, algún murmullo muestra de su aflicción. Estaríamos, pues, ante una sinestesia, pues el adjetivo empleado por Creonte habría que entenderlo aplicado a dos sentidos diferentes: la vista y el oído; lo que el espectador ve y, al mismo tiempo, oye.

(104) *Med.* 282 (δέδοικα), 284 (δείματος), 317 (ὄρωδία), 356 (φόβος).

No puedo extenderme todo lo necesario en el examen de cada uno de estos términos. No obstante, diré lo esencial.

yenda, y el rey de Corinto, reconociendo que es sabia⁽¹⁰⁵⁾ por naturaleza y conoedora de muchas perfidias, no oculta sus temores por los actos que pudiera realizar.

13. La protagonista, recurriendo al llanto⁽¹⁰⁶⁾ y a la adulación⁽¹⁰⁷⁾, porque desea obtener ventaja⁽¹⁰⁸⁾ o maquinarse algo⁽¹⁰⁹⁾, consigue que Creonte le dé un día más de estancia en Corinto:

Empezando por el tema δεδοικ-, (presente en literatura griega desde Íbico, Anacreonte [1 aparición en cada uno] y Teognis [5]), lo conocen bien los tragediógrafos: A. (13), S. (14), E. (31): dos secuencias en *Med.*

Por su parte, en 284 no es necesaria la corrección del texto (δείγματα) aceptada por Diggle. El genitivo (δείματος), ofrecido por los manuscritos, y que mantengo con numerosos editores, puede entenderse, sin grandes dificultades, como partitivo. El sustantivo δείμα aparece en Homero (1. *Il.* 5.682); lo recogen, entre otros, los trágicos: A. (11), S. (10), E. (17): dos ejemplos en la tragedia que revisamos).

Mayor interés para nuestro objetivo supone el sustantivo ὄρωδία, ciertamente raro. Los etimólogos no se ponen de acuerdo acerca de su origen. Hesiquio (o 1320) lo explica como un sinónimo de φόβος, y acude, precisamente, a *Med.* 317. En todo caso, no lo encontramos hasta Th. (2) y E. (4). El verbo correspondiente, ὄρωδέω, está registrado desde S. (1), Th. (2), E. (3), Ar. (5) y los escritos hipocráticos (5).

A su vez, el sustantivo φόβος, bien usado en los poemas homéricos (41), lo utilizan con cierta frecuencia los trágicos: A. (44), S. (32), E. (98). *Med.*, con 6 secuencias (184, 263, 356, 903, 1202, 1257), ocupa un lugar discreto, pues sobresalen *Or.* (14), *Supp.* (8), y *Herac.*, *HF* y *Tr.* (7 en cada una).

(105) Véase mi trabajo "Nueva lectura de *sophía-sophós* en la *Medea* de Eurípides", *Eikasmos*, 13, 2002, 41-61. No entraré, pues, en el muy interesante tema de la "sabiduría" y el "sabio" en esta obra.

(106) *Med.* 347: κλαίω. Limitándonos al verbo simple, lo vemos ya en Homero, y es recogido, entre otros, por A. (12), S. (21) y E. (45). Sólo en dos ocasiones lo encontramos en *Med.* En primer lugar, en la secuencia que ahora vemos, donde la heroína no se emociona por lo que a ella se refiere, sino que llora por sus hijos al ver que estaban probando la desgracia (Todo es una argucia para despertar la compasión de Creonte). La segunda vez es Jasón quien emplea el verbo (v. 1377), cuando le pide a la infanticida que le permita llorar a sus hijos ya muertos. El lector puede darse cuenta de la moderación del trágico en el uso de tal verbo en una tragedia como la presente si establece una comparación con las secuencias que hallamos, por ejemplo, en *Alc.* (9). Eurípides es bastante parco en el empleo de dicho verbo.

(107) *Med.* 368: θωπεύσαι. Según Chantraine, es un verbo denominativo formado a partir de θῶψ-θωπός, "adulador": lo leemos, por primera vez, a partir de S. (3) y E. (2). Nuestro autor mostró singular agrado por tal familia de palabras, pues aportó innovaciones: los sustantivos θῶπευμα (1) y θωπειά (2), y los adjetivos θῶψ (1. Heródoto ya lo emplea como sustantivo en una secuencia) y ἀθῶπευτος (1).

Es chocante que Medea, con un modo de ser tan duro y firme, se rebaje a elogiar a un enemigo: naturalmente, con una finalidad concreta, a saber, contar con las horas suficientes para llevar a cabo su venganza. Para que nadie dude de su carácter inflexible le cuenta al Coro por qué ha obrado de tal modo.

(108) El verbo κερδαίνω, "obtener ventaja", "sacar provecho", lo encontramos en griego a partir de Hes. (1. *Op.* 352); los trágicos lo emplean algunas veces: A. (2), S. (11), E. (13).

(109) Ya desde Hom. (*Od.* 11.613) contamos con τεχνάομαι, no con el sentido de "practicar un saber, oficio o arte" (cf. *Od.* 7.110), sino con el de "maquinar", "emplear astucias"

...durante este día permitió
que me quedara, en el cual a tres de mis enemigos en cadáveres
convertiré: al padre, a la hija y a mi esposo. ⁽¹¹⁰⁾

14. Medea, una vez decidida a acabar con sus tres enemigos, no sabe bien de qué modo llevarlo a cabo, dudando entre el fuego o la espada ⁽¹¹¹⁾; finalmente, se resuelve a acudir a la vía directa en la que es sabia por naturaleza: aniquilarlos con venenos ⁽¹¹²⁾. El contexto ofrece ciertas di-

en provecho propio. Entre los trágicos sólo lo usan S. (5) y nuestro autor (5); en éste el uso tiene algo de formulario, pues siempre aparece al final de verso y en participio: *Med.* 369, 382, 402; *Herac.* 1003 (Euristeo lo afirma refiriéndose a su propia persona); *Hel.* 1091 (Helena lo dice de sí misma).

(110) *Med.* 373-5: ...τήνδ' ἔφηκεν ἡμέραν
μεῖναι μ', ἐν ἧι τρεῖς τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν νεκροῦς
θήσω, πατέρα τε καὶ κόρην πόσιν τ' ἐμόν.

En esta secuencia (importante, entre otros motivos, porque es la primera vez que Medea considera "enemigos" tanto a su marido como a su nueva esposa y al padre de ésta) sólo me detendré en el sustantivo νεκρούς, predicativo de los tres complementos directos citados en el verso siguiente. Para el público que oía esas palabras la intención de la heroína resultaba evidente; los tres morirán a manos de Medea. Hasta el final no se sabrá con certeza qué le sucederá a Jasón.

El sustantivo νεκρός está bien registrado desde Homero (66); los trágicos lo emplean con frecuencia: A. (28), S. (35), E. (176). Nótese bien la predilección de nuestro autor por tal término. *Med.* (7) ocupa un lugar discreto, frente a *Supp.* (35), *Ph.* (27), *Tr.* (23), *HF* (14), etc.

Por lo que hace al giro τιθεῖναι νεκρὸν τινα, "dejar cadáver a alguien", "convertir en cadáver a alguien" (construcción con dos acusativos: uno, objeto externo, y otro, que funciona como predicativo) contamos con un claro precedente en Esquilo: *Ch.* 575, donde Orestes le cuenta al Corifeo lo que piensa hacer en cuanto se encuentre con Egisto: "lo dejaré cadáver, envolviéndolo con mi bronce de pie ligero...".

Las intenciones de la protagonista resultan claras: acabar con sus tres enemigos. Si se secluye el v. 262 como una interpolación, sería la primera vez que su deseo queda expuesto de modo firme y decidido; de aceptar ese verso, tendríamos aquí la ratificación de lo que allí era sólo una aspiración, una posibilidad lejana. Ahora, tras la conversación con Creonte, Medea se resuelve a quitar la vida a los tres enemigos a que hace referencia: después vendrán las dudas sobre el modo y las consecuencias de lo que se dispone a hacer.

(111) En *Andr.* 841 ss., Hermíone habla de cuatro posibilidades de acabar con la vida: atravesarse el hígado con la espada, ahorcarse, arrojarse desde un precipicio y prenderse fuego. En *HF* 1148 ss., Heracles expone una triple posibilidad (la estructura triádica la leemos también en otros autores), que coincide con la anterior, salvo en ahorcarse.

(112) *Med.* 385: φαρμάκοις αὐτοῦς ἐλεῖν.

La importancia del sustantivo φάρμακον queda subrayada por su reiteración en la pieza: 385, 718, 789, 806, 1126, 1201.

Además, también en esta obra, famosa por los efectos letales de las drogas de Medea, tenemos un pasaje en que se apunta a los efectos beneficiosos de las mismas. Se trata del v. 718, cuando la protagonista le promete a Egeo que logrará que deje estar sin hijos y conseguirá que siembre semilla de hijos. Es decir, sabría qué drogas solucionaban la esterilidad masculina. (Recordemos, *Andr.* 32, donde la protagonista habla de Hermíone, que piensa que permanece estéril por causa de las drogas de Andrómaca). En los demás casos, las drogas tienen

ficultades, porque algunos entienden que la heroína está hablando de las mujeres en general, mientras que la opinión común es que se refiriere sólo a sí misma. En realidad, a la protagonista le venía de familia⁽¹¹³⁾ el conocimiento de las drogas, y, asimismo, el de su elaboración y propiedades.

15. Medea invoca a Hécate:

¡No, por la señora a quien venero
 más que a todas y por colaboradora la elegí,
 por Hécate, que habita en el interior de mi hogar:
 ninguno de ellos, contento, atormentará mi corazón!⁽¹¹⁴⁾

En este pasaje hay varios puntos que nos llaman la atención: a) “Venerar” a una divinidad; b) Elegirla como “colaboradora”; c) En tercer lugar, único aspecto en que me detendré, la mención de Hécate⁽¹¹⁵⁾, diosa de la he-

efectos letales al impregnar la diadema y el velo que envía como regalo a la recién casada, con efectos mortales sobre cualquiera que tocara a la víctima del veneno.

Dicho término es bien conocido desde Hom. (24), y lo recogen, entre otros, los trágicos: A. (12), S. (5), E. (35); es muy importante en los tratados hipocráticos (si contamos los pasajes en que aparece el tema *φαρμακ-* hay 644 secuencias), que contienen abundante material sobre fármacos empleados para remediar la esterilidad femenina; se piensa que, en muchos casos, se trata de remedios empíricos y mágicos procedentes de prácticas arcaicas, especialmente los ligados con la purificación (*kátharsis*) de la paciente.

(113) Era nieta de Helio (“el que todo lo ve y todo lo sabe”, desde los poemas homéricos) y sobrina de Circe —la que transformó con sus drogas en cerdos a los compañeros de Odiseo— y de Pasífae, la que logró ayuntamiento bestial con el Toro de Creta. Es muy importante el trabajo de A. Moreau, “*Médée bouc émissaire?*”, *Médée et la violence...*, en el que ha señalado los rasgos que definen a la heroína como “chivo expiatorio”: ser extranjera, bárbara, maga y mujer.

(114) *Med.* 395-8: οὐ γὰρ μὰ τὴν δέσποιναν ἦν ἐγὼ σέβω
 μάλιστα πάντων καὶ ξυνεργὸν εἰλόμην,
 Ἐκάτην, μυχοῖς ναίουσαν ἐστίας ἐμῆς,
 χαίρων τις αὐτῶν τοῦμὸν ἀλγυνεῖ κέαρ.

(115) Hesíodo es el primero en mencionarla, como hija de Perses y Asteria: *Th.* 411, 418, 441. Se nos dice en el poeta que Zeus la honró de modo singular, proporcionándole espléndidos regalos; es especialmente respetada por los dioses inmortales; incluso, en los días del autor épico-didáctico, algunos hombres la invocaban al celebrar magníficos sacrificios. La diosa puede ayudar y asistir a quien quiera; tiene muchos poderes sobre el juicio, el ágora, la guerra, e, incluso, aumenta, o disminuye, la pesca y el ganado. Como Ártemis-Hécate, protectora de los partos, la tenemos ya en A., *Ch.* 676; S. la ofrece en un fragmento (*Fr.* 535.2); E. la presenta como hija de Leto (*Ph.* 110) y dos veces como “portadora de luz” (*Hel.* 569; *Fr.* 968.1). Un escolio a *Med.* 1172 nos indica que los antiguos atribuían a los dioses, especialmente a Pan y Hécate, los ataques momentáneos, síntomas de diversas enfermedades (Cf. *Hipp.* 141 ss., donde también se menciona a Hécate junto a Pan, los Coribantes y la diosa madre, es decir, Cíbele).

La presencia de Hécate en las obras de Eurípides es discreta y limitada (seis apariciones); concretamente, en *Medea* sólo la encontramos en la secuencia que examinamos. Será a partir de Apolonio de Rodas (14) cuando la divinidad comience a ser muy relacionada con Medea y el mito de los Argonautas. Así sucederá, después, en los autores latinos.

chicería y adivinación, cuyas estatuas —según sabemos por varias fuentes—, dotadas de triple cuerpo, o cabeza, eran colocadas en las encrucijadas de los caminos. Para algunos es la madre de Medea⁽¹¹⁶⁾. En todo caso, es una divinidad ctónica, ligada a cultos relacionados con la muerte y el más allá.

16. Medea le ha contado sus propósitos al Corifeo: arruinar a Jasón de tal modo que ni pueda ver en el futuro a los hijos habidos con ella ni engendre descendiente alguno en la recién casada. Luego, añade:

¡Nadie floja ni débil me crea,
ni indolente, mas de temperamento dispar!
Terrible para mis enemigos y con los amigos benévola.
Famosísima es la vida de tales seres.⁽¹¹⁷⁾

El léxico, una vez más, nos proporciona nuevos indicios sobre la personalidad de Medea. a) Ella misma afirma que no es “floja”, recurriendo al adjetivo φαῦλος, ausente de los textos épicos, y que comienza a aparecer en los líricos del VI⁽¹¹⁸⁾, así como en la prosa del V⁽¹¹⁹⁾. Eurípides muestra indudable gusto por el término⁽¹²⁰⁾. Aplicado a personas, tal adjetivo se utiliza de modo singular en la esfera del comportamiento (“incapaz, ineficaz, inhábil”) o del carácter (“malo, malvado, vil”); b) Tampoco es “débil”⁽¹²¹⁾, ni indolente⁽¹²²⁾; c) La presencia de τρόπος⁽¹²³⁾ nos indica que la heroína se está refiriendo a su modo de ser, a su comporta-

(116) Cf. Epimenid., *Fr.* 11.3. Por su lado, Diodoro de Sicilia (4.45.1-3), siguiendo ideas de Dionisio Escitobraquión, la tiene, en cambio, por esposa de Eetes y madre de Circe y Medea.

(117) *Med.* 807-10: μηδεις με φαυλην κασθενη νομιζετω
μηδ' ησυχαιαν αλλα θατερου τροπου,
βαρειαν εχθροις και φιλοισιν ευμενη·
των γαρ τοιουτων ευκλεεστατος βιος.

(118) *Mimn.* (1).

(119) *Hdt.* (1), *Th.* (8), etc. Luego, lo emplean con cierta frecuencia los escritos médicos y Platón.

(120) *E.* (22). De los otros trágicos sólo lo utiliza *S.* (2).

(121) El adjetivo ἀσθενής surge en el siglo V. Lo conocen los trágicos: *A.* (3), *S.* (1), *E.* (39), y, sobre todo, los prosistas; si buscamos el tema ἀσθεν- encontramos los siguientes datos: *Hdt.* (47), *Th.* (77), *Hp.* (332), *Pl.* (147), *X.* (90), etc.

(122) Aplicado al comportamiento, ἡσυχαιός es bastante raro. Lo leemos en *A.*, *Eu.* 223, atribuido al modo de ser de las Erinis.; *S.* sólo lo registra en un fragmento (*Fr.* 941.6); *E.* lo emplea tres veces.

(123) El sustantivo no lo tenemos en Homero (sí el adjetivo πολύτροπος, por ejemplo). Lo leemos, en cambio, en Arquíloco, Safo, Semónides, Teognis, Píndaro; etc.; también en los trágicos: *A.* (42), *S.* (19), *E.* (60). En general, puede afirmarse que, cuando se refiere a personas, tal vocablo tiene el valor de “modo de ser, conducta, hábito”. Con tal sentido, Jenofonte ofrece numerosos textos de notable interés.

miento; d) No me detendré en el v. 809 donde se establece con toda claridad la oposición enemigo/amigo⁽¹²⁴⁾, así como la diferente actitud de la protagonista frente a cada uno de ellos; e) Finalmente cabe señalar el adjetivo “muy famosa”⁽¹²⁵⁾ atribuido a “la vida”, “tipo de vida”.

17. En la segunda escena en que, frente a frente, intervienen Jasón y Medea, ésta le pide perdón e incluso elogia sus intenciones al contraer nuevo matrimonio; afirma que se encuentra propensa al llanto, llena de terror y con sus tiernos ojos repletos de lágrimas. En ese contexto se expresa con estas palabras:

Una mujer, femenil es, por natura, y propensa a lágrimas⁽¹²⁶⁾.

(124) Véanse otros ejemplos paralelos de la norma moral griega, en el periodo arcaico y clásico, de odiar al enemigo y amar al amigo: Archil., 23.14-15; Sol., 13.5-6; Thgn., 869-72; E., *Io.* 1046; *HF* 585; etc.

(125) El adjetivo εὐκλείης lo leemos desde Homero (1); luego, entre otros, lo recogen los trágicos: A. (4), S. (4), E. (27). Algo semejante hallamos en el sustantivo correspondiente εὐκλεία: Hom. (4), A. (7), S. (6), E. (18). Nuestro poeta sigue la línea iniciada por Esquilo, según la cual ser “famoso” pasa también al campo femenino. Así lo vemos en A., *Supp.* 975, referido a las Danaides. Algo semejante tenemos en S., *El.* 973, donde la protagonista apunta a la condición de famosa de su hermana Crisótemis en caso de que obrara como ella le aconseja.

Eurípides da un paso adelante en la atribución de la condición de “famosa” a la vida, “forma de vida”, de quienes obran de cierto modo; en este caso, a pesar de la indiferencia de género de τοιούτων, todo apunta al campo femenino, y las palabras están pronunciadas por una mujer. Ya en *Alc.* 623 tenemos el adjetivo referido a βίος, cuando se nos dice respecto a la protagonista: “A todas les otorgó vida ciertamente famosa, / a las mujeres...” (πάσαις δ' ἔθηκεν εὐκλεέστερον βίον / γυναιξίν...).

(126) *Med.* 928: γυνὴ δὲ θῆλυ κατὰ δακρύους ἔφου.

Si hacemos un rastreo del tema γυν- tenemos: Hom. (268), A. (138), S. (129), E. (627). Dentro de nuestro autor, el uso de dicho tema, contando sólo las tres primeras piezas ordenadas de mayor a menor: *Alc.* (63), *Andr.* (58), *Med.* (52); si nos limitamos al empleo del nominativo γυνή, vemos lo siguiente: *Alc.* (18), *Med.* e *Hipp.* (9 cada una), etc. Nuestra pieza, pues, destaca por la presencia de tal sustantivo.

Según los datos del *TLG*, el tema θηλ- lo registran, entre otros, Hom. (24), A. (22), S. (7), E. (50). Importante es S., *Tr.* 1062-3, donde Heracles, el gran héroe de los griegos, exclama: “Una mujer, siendo femenil, no con naturaleza propia de varón, / ella sola me derrotó sin espada”:

γυνὴ δέ, θῆλυς οὔσα κοῦκ ἀνδρὸς φύσιν,
μόνη με δὴ καθεῖλε φασγάνου δίχα.

Concretamente, dentro de Eurípides, las dos tragedias que ofrecen más usos de θῆλυς son *Ba.* (6) y *Med.* (3). En nuestra pieza el adjetivo sirve para referirse a todo el sexo femenino, por oposición al masculino, en boca de Jasón (574, donde manifiesta su deseo de que los hombres engendren hijos de algún modo distinto y que no exista el linaje femenino; y 909, con la idea de que es natural que el sexo femenino se encolerice contra el esposo si éste contrae nuevo matrimonio), y como algo “débil”, “flojo”, “blando” (en otros contextos tiene el matiz de “afeminado”) en el ejemplo que nos ocupa ahora, pronunciado por la heroína. Sintácticamente, en el pasaje que revisamos, θῆλυ es neutro y, por el contexto, debe entenderse con un cierto matiz despectivo, peyorativo, según notan los estudiosos. (Tanto ese adjetivo como el sustantivo θηλή proceden de la raíz indoeuropea que significa “mamar”, “chupar”).

18. Las lágrimas han causado el efecto deseado sobre Jasón: a saber, que, tras perdonar a Medea por sus terribles palabras —entre otras cosas le había dicho que se marchara de prisa al palacio pues, al demorarse, era presa de deseo hacia la muchacha recién casada⁽¹²⁷⁾—; además, le había criticado por su nuevo matrimonio, diciéndole que se arrepentiría de él—mantenga lo que en un momento anterior propusiera: que sus hijos se queden seguros en Corinto.

Ahora bien, Jasón carece de capacidad para tomar decisiones de ese tipo; hay que convencer a la joven esposa para que, a través de su padre, se les otorgue a los niños, en la ciudad, la seguridad y protección debidas. Es un punto

Además, la protagonista recurre a un giro sintáctico repetido varias veces en nuestro poeta, a saber, ἐπί con dativo, con un matiz temporal-local indefinido, de duración permanente. Se insiste con ello en la propensión de la mujer a las lágrimas. Con respecto al tema δακρυ- véase nota 29.

Medea dice de sí misma (v. 903) que es ἀρτίδακρυς, innovación eurípidea de escaso uso posterior en la literatura griega. Hesiquio nos dice del término (α 7503): ἀρτίδακρυς· εὐ- χερῆς πρὸς δάκρυον. El primer elemento del compuesto, ἀρτι- (relacionado etimológicamente con el verbo ἀραρίσκω) sirve, en primer lugar, para formar términos épicos y poéticos en que prevalece el sentido de "adaptado, ajustado, propenso, proclive" (piénsese en ἀρτιεπίης, "propenso a la palabra"); pero, ya desde el siglo V, contamos con otros derivados en que aparece una precisión temporal como valor usual, "recientemente", "inmediatamente", "en seguida". Chantraine explica el compuesto que estamos revisando como "el que acaba de llorar o que va a llorar", es decir, con una connotación temporal.

Las lágrimas son esenciales en el comportamiento de Medea, pues, gracias a ellas, engañará a Jasón convenciéndolo de que acepte que sus hijos le lleven regalos a su nueva esposa; de ese modo, la protagonista conseguirá llevar a cabo su venganza. Esas lágrimas, pues, no son las de un ser normal, sino las de una maga, sabia y astuta, conocedora de todas las claves de la psicología humana, y sabedora, por tanto, de las emociones que las lágrimas pueden despertar; por ello, Medea merece el epíteto especial, rebuscado, que le atribuye nuestro trágico.

En *Medea*, no obstante, no abundan las lágrimas, circunscritas a la protagonista (nos lo dice la nodriza: 25; el Corifeo: 905; Jasón: 922; el pedagogo: 1012; el Coro se pregunta, por su parte, cómo podrá realizar sin lágrimas el destino mortal de sus hijos —861: τέκνοις ἄδακρυον μοῖραν...φόνου— lo que añade especial énfasis a la resolución despiadada de la heroína, que no llorará en el momento supremo, ni le temblará la mano al levantar la espada contra sus hijos. Por cierto, ἄδακρυς, en el periodo clásico, sólo lo registramos una vez en Píndaro y dos en nuestro autor; luego lo tenemos en Teócrito, Plutarco, etc.), o al mensajero (1221). Jasón no llora en ningún momento, aunque algunos pasajes indican que está dispuesto a llorar a sus hijos muertos (1337: κλαῦσαι) o nos informan de su dolorosa situación (1347: αἰάζαι. 1396, 1409: θρημεῖν). Lo mismo cabe decir de Creonte (291: στένειν. 1206: οἰμῶζειν. 1211: θρήνος, γόος).

(En cambio, el lector interesado podrá saber de las abundantes lágrimas de Agamenón en *IA*: 40, 398, 477, 496, 541, 650, 1550).

(127) *Med.* 623-6. Tales palabras tienen un indudable sentido sexual: la pasión desbordada propia de los recién casados. Por otra parte varios términos del campo semántico del matrimonio y la relación sexual subrayan el pasaje. Además, late en esos versos una verdadera provocación de la heroína —está sola, pero, con todo, puede exponer sus argumentos— a Jasón, que tiene el tiempo contado, escaso, y se ve atado por su nuevo enlace.

esencial para la muy astuta Medea, sabedora como nadie de los resortes últimos de la voluntad humana. Si hasta ahora ha actuado por la vía de la piedad y lástima, ahora lo hará por el camino de los magníficos regalos, que despiertan la vanidad y el amor a las riquezas; pero para que sus hijos lleven a palacio los letales dones es necesaria la aprobación de Jasón. Éste, no obstante, picado en su amor propio piensa que no es necesario regalarle nada a su joven esposa, pues está seguro de que ella lo preferirá a él antes que a las riquezas.

En ese momento, la heroína se expresa de este modo:

¡No me lo hagas! Que regalos convencen incluso a dioses es fama.
El oro más fuerte que infinitas palabras resulta para los mortales. ⁽¹²⁸⁾

El proverbio del primer verso remonta a Hesíodo ⁽¹²⁹⁾. Por lo demás, la importancia del oro en las obras eurípideas es conspicua, si la comparamos con los precedentes literarios más sobresalientes ⁽¹³⁰⁾. Nuestro trágico, excelente conocedor de los poderes de la palabra, subraya, la extraordinaria fuerza del oro para los mortales ⁽¹³¹⁾. Así consigue un paralelo con respecto al verso precedente: los regalos son para los dioses ⁽¹³²⁾ lo que el oro para los hombres ⁽¹³³⁾.

(128) *Med.* 964-5: μή μοι σύ· πείθειν δῶρα καὶ θεοὺς λόγος·
χρυσὸς δὲ κρείσσω μυρίων λόγων βροτοῖς.

(129) Hes., *Fr.* 361: δῶρα θεοὺς πείθει, δῶρ' αἰδοίους βασιλῆας. Recogido en Pl., *R.* 390 e.

Los dioses hacen regalos a los hombres (la construcción típica es con el nombre del dios en genitivo subjetivo) desde los poemas homéricos. Paulatinamente, en cambio, vemos que los hombres ofrecen regalos a los dioses, para atraerse sus favores: Cf. Anacr. *Epigr.* 139.1: (Praxágoras dedicó dones a los dioses), A., *Fr.* 161.1 (donde Tánato es el único entre los dioses que no ama los regalos), Pi., *Fr.* 119.1 (los antepasados de Terón ofrecieron muchísimos presentes a los inmortales), etc.

De otra parte, a partir de Alcmán y Estesícoro encontramos el nominativo de singular λόγος con el sentido de "relato, dicho, proverbio". (Tal sustantivo sólo aparece dos veces en los poemas homéricos, pero en dativo de plural). El nominativo, con ése y otros valores, es bastante utilizado por los trágicos (A., 24; S., 23; E., 63).

(130) Examinado el tema χρυσ-, tenemos: Hom. (238, una vez descontados varios nombres propios), A. (38), S. (31), E. (185). Dentro de las obras eurípideas el orden de las primeras según la frecuencia de tal tema es: *Hec.* (22), *Io.* (21), *Med.* (16).

(131) Cf. E., *Fr.* 325: Superior a las riquezas no ha nacido ningún hombre,
salvo si existe uno: quién sea ése, no lo veo.
κρείσσω γὰρ οὐτις χρημάτων πέφυκ' ἀνὴρ,
πλὴν εἴ τις· ὅστις δ' οὗτός ἐστιν οὐχ ὄρω.

(132) Siguiendo una lectura total del *TLG*, en Eurípides se encuentran casi 700 usos del tema θεο- (A., 280; S., 207). *Med.* ocupa un lugar intermedio con 25 apariciones (la más rica es *Io.* con 78).

(133) La distinción dios/mortal, bien establecida desde Homero (como se sabe, βροτός, "mortal", procede de la raíz indoeuropea *mer-, origen también del latino *mortuus*. Los

19. Medea, cuando sus hijos habían vuelto tras llevar los letales dones a la recién casada, les pide la mano para besársela, les desea que sean dichosos, pero en el otro mundo, los abraza, siente su delicada piel y aliento dulcísimo; no es capaz, ya, de dirigirles la mirada, vencida por las desdichas. En tal momento exclama:

Comprendo qué crímenes voy a cometer;
mas mi ira más fuerte resulta que mis razones;
culpable es de grandísimas desgracias para los mortales. ⁽¹³⁴⁾

dioses, por su lado, son ἀμβροτοί, "inmortales". Cf. dicha oposición en *Il.* 11.2; *Od.* 4.397; etc. La diferencia, aparte de la muerte que separa los dos grupos con claridad, consiste también en las diferentes comidas y bebidas: acúdase a *Od.* 5.197, a propósito de Calipso y Odiseo), resulta clara en pasajes como éste (Otros lugares de nuestro poeta en que se advierte la oposición referida pueden hallarse en *Cyc.* 285, 605; *Hipp.* 120; etc.). De los los numerosos ejemplos euripídeos de βροτός, *Medea* es la primera en usos aportados (19, junto con *Hipólito*). La protagonista se siente especial: se sabe "diferente de muchos mortales en muchas cosas" (579: ἢ πολλὰ πολλοῖς εἶμι διάφορος βροτῶν); por lo demás, utiliza el término con cierta frecuencia: 330, 573, 579, 965, 1080.

(134) *Med.* 1079-81: καὶ μαυθάνω μὲν οἶα δρᾶν μέλλω κακά,
θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
ὄσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.

Aristófanes, que tantas veces imita a nuestro trágico, parodia el monólogo de la heroína en *Pax* 1013-15.

Por lo demás, la figura de Medea despertó la atención de los estudiosos de época helenística e imperial (El *TLG* recoge casi 400 veces tal nombre desde el siglo V a.C. hasta el II d.C.; están incluidas las numerosas obras perdidas tituladas así, indicio de que el personaje siguió gustando en la posteridad. No menos de trece dramaturgos, trágicos o cómicos, escribieron en ese periodo *Medeas* de las no nos queda casi nada). En concreto, el pasaje mencionado fue citado, estudiado y comentado, por Crisipo, Epicteto, Galeno, Clemente de Alejandría, Albino, etc. Galeno se ocupó en once ocasiones del personaje mítico. Nos interesa, de modo relevante, el texto en que, criticando duramente a Crisipo (éste recoge los vv. 1079-80 —Cf. *Fr.* 473.61— y, además, comenta unos versos homéricos (*Od.* 20.5-22) a propósito de Odiseo y el Cíclope), afirma: "en el alma de la heroína, la razón pugnaba con la ira, pues sabía qué impío y terrible acto cometería poniendo mano a la muerte de sus hijos, y por eso vacilaba y se demoraba, y no cometió la acción lanzándose a ella al instante. Pero, de nuevo, su ira, como un caballo desobediente vence al auriga, se deslizó contra sus hijos con violencia. Y, después, otra vez, la razón la rechazaba y apartaba, y, luego, de nuevo, la ira la arrastraba en sentido contrario; y, otra vez, la razón. De manera que, tras ser llevada arriba y abajo por ambos, como cediera a la ira, entonces la presenta Eurípides diciendo: "Y comprendo qué males voy a cometer; / mas la ira, más fuerte resulta que mis razones". Comprende ya la magnitud de los males que va a cometer, informada por la razón, pero afirma que más fuerte que ésta es la ira, y, por eso, por obra de aquélla es llevada violentamente a la acción; al contrario de Odiseo, que con la razón contenía su ira. Pues puso Eurípides a Medea como ejemplo de hombres bárbaros y sin educación, entre los cuales la ira es más fuerte que la razón. Pero entre helenos y hombres cultivados, como, a su vez, presentó el poeta (*sc.* Homero) a Odiseo, la razón es más fuerte que la ira. Muchas veces la razón es más fuerte que la parte irascible del alma hasta tal punto que jamás acontece batalla de una con la otra, sino que una domina y la otra es dominada. Y eso les ocurre a quienes llegan al final de la filosofía. Pero muchas veces la ira vence a la razón hasta tal

Esta secuencia ha interesado a filólogos y filósofos. Mastronarde recoge lo esencial en un apéndice esclarecedor. Por mi parte, sólo entraré en algunos detalles léxicos.

punto que la domina y la conduce por completo. En muchos de los bárbaros se ve eso, y, entre los niños, en los iracundos, y en no pocas de las fieras, y, de entre los hombres, en los feroces. Hay ocasiones en que ninguna de las dos es más fuerte de tal manera que la otra sea arrastrada al instante, sino que se oponen entre sí y combaten, y, con el tiempo, vence una de las dos; en Odiseo, la razón; en Medea, la ira; las dos son partes del alma, o, si no partes, ciertas facultades, sin duda. Pero Crisipo, sin pensar que ésas son partes del alma, ni que existen facultades irracionales distintas de la racional, no vacila, sin embargo, en mencionar los versos de Odiseo y de Medea, que echan por tierra, evidentemente, su opinión" (5.306.9-308.12).

Pero digamos algo de los versos euripideos que hemos recogido. En primer lugar, *μανθάνω*, "sé bien", "comprendo" —en el contenido verbal es esencial el saber acumulado mediante la experiencia; en este caso la heroína conoce bien cómo es su modo de ser—, en primera persona. El verbo, en el tema de aoristo, es normal desde Homero, pero sólo en el siglo V es usado en el tema de presente. Además, la primera persona del presente de indicativo en una novedad aportada por Sófocles (6) y Eurípides (6). Nuestro poeta sólo lo había usado una vez (*Alc.* 940), cuando el muy egoísta Admeto "comprende" lo que le espera tras la muerte de su esposa. Aristófanes (13) y Platón el cómico (2) también registran esa forma verbal, muy corriente luego en Platón (84).

A propósito de la familia léxica de *κακά*, objeto externo de *δρᾶν* ("realizar acciones malas"), cf. nota 95. De *θυμός* ya hemos adelantado algo en la nota 14.

Por su lado, *βούλευμα*, "decisión, deliberación, consejo", (cf. nota 37) es otro término que aparece por primera vez en el siglo V: Pi. (3), Hdt. (11), Th. (3), etc. La tragedia lo conoce bien y, con Esquilo, es la primera en usarlo: A. (9), S. (11), E. (41). Dentro de nuestro *tragediógrafo*, *Med.* ocupa un lugar de excepción por el número de secuencias ofrecidas (9), seguida de *Hipp.* (5) y *Hec.* (4). *Med.* lo recoge en 270, 372, 449, 769, 772, 886, 1044, 1048, 1079. (Los subrayados los pronuncia la protagonista y alude a su propia persona, salvo 886, donde apunta a Jasón). Los tres últimos lugares corresponden al monólogo de la heroína, que en 1044 decide no matar a sus hijos, renunciando a sus deliberaciones anteriores; repite la frase cuatro versos más abajo, para apoyar su cambio de planes (sacar a sus hijos del país), pero finalmente se decidirá al terrible crimen.

El sentido de *βουλευματα* en este pasaje ha suscitado abundante controversia entre los estudiosos. Creo que en el monólogo indicado, el poeta establece repetidamente, de modo deliberado, un contraste entre el corazón como órgano físico y asiento de la ira (vv. 1042-1052-1079: *καρδία-φρενί-θυμός*) y las razones, o planes de venganza, expuestas por la protagonista (1044-1052-1079: *βουλευματα-λόγους-βουλευμάτων*).

Los comentaristas discrepan acerca del sentido de *θυμός* en esta secuencia, pero una opinión extendida es la que lo interpreta con un valor semejante al de "ira, cólera, irritación" (representada en griego, entre otros vocablos, por *ὀργή*), significado presente ya en Homero (*Il.* 2.196), y bien recogido por Tucídides (2.11.7: se opone a *λογισμός*). La heroína, pues, conoce bien, como mujer "sabia", a dónde la lleva la ira, a cuyos terribles efectos sobre el género humano hace referencia de modo sumario (Para otros pasajes en la misma línea de pensamiento, cf. E., *Fr.* 31: *ὀργή γάρ ὅστις εὐθέως χαρίζεται, / κακῶς τελευτᾷ· πλείστα γάρ σφάλλει βροτούς. 257: πολλοὺς δ' ὁ θυμός ὁ μέγας ὤλεσεν βροτῶν. 718.1: ὦρα σε θυμοῦ κρείσσονα γνώμην ἔχειν.*)

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- BLUNDELL, M.W.: *Helping friends and harming enemies. A study in Sophocles and Greek ethics*, Cambridge, 1989.
- BURNETT, A.P.: "Medea and the tragedy of revenge", *CPh* 58, 1973, 1-24.
- CAIAZZA, A.: "Medea: fortuna di un mito", *Dioniso* 59, 1989, 9-84; 60, 1990, 82-118; 63, 1993, 121-141; 64, 1994, 155-166.
- DILLER, H.: "Θυμὸς δὲ κρείστων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων", *Hermes* 94, 1966, 267-275.
- DUNKLE, J.R.: "The Aegeus episode and the theme of Euripides' *Medea*", *TAPhA* 100, 1969, 97-107.
- EASTERLING, P.E.: "The infanticide in Euripides' *Medea*", *YCIS* 25, 1977, 177-191.
- EBENER, D.: "Zum Motiv des Kindermordes in der *Medeia*", *RhM* 104, 1961, 213-224.
- ERBSE, H.: "Medeias Abschied von ihren Kindern (zu Eur. *Med.* 1078-1080)", *Hermes* 120, 1992, 26-43.
- EURIPIDES: *Medea*, introd., ed., com., D.L. Page, Oxford, 1967(1938¹).
- *Medea*, introd., ed., com., D.J. Mastronarde, Cambridge, 2002.
- FRIEDRICH, W.H.: "Medeas Rache", *NAWG* 4, 1960, 4, 67-111.
- FRITZ, K. von: "Die Entwicklung der Iason-Medea-Sage und die *Medea* des Euripides", *A&A* 8, 1959, 33-106.
- GONZÁLEZ DE TOBIA, A.M.: "Doble λόγος en *Medea*", *Argos* 7, 7, 1983, 101-112.
- KNOX, B.M.W.: "The *Medea* of Euripides", *YCIS* 25, 1977, 193-225.
- LÓPEZ FÉREZ, J.A.: "*Sophía-sophós* dans la *Médée* d'Euripide", en *Médée et la violence...*, 139-151.
- "Nueva lectura de *sophía-sophós* en la *Medea* de Eurípides", en *Eikasmós*, 13, 2002, 41-61.
- "Mitos en las obras conservadas de Eurípides", en *Mitos en la literatura griega arcaica y clásica*, J.A. López Férez (ed.), Madrid, 2000, 231-386 (especialmente, 242-249).
- KOVACS, D.: "On Medea's great monologue (E. *Med.* 1021-80)", *CQ* 36, 1986, 343-352.
- "Zeus in Euripides' *Medea*", *AJPh* 114, 1993, 45-70.
- MADDALENA, A.: "La *Medea* di Euripide", *RFIC* 41, 1963, 129-152.
- MEDEA: *Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, J.J. Clauss-S.I. Johnston (ed.), Princeton Univ. Press, 1997.

- MEDEAS: *Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, A. López-A. Pociña (ed.), I-II, Universidad de Granada, 2003.
- MÉDÉE ET LA VIOLENCE: (Colloque international organisé à l'université de Toulouse-le Mirail, 28-30 mars, 1996). *Pallas*, 45, 1996.
- MILLS, S.P.: *Euripides' Medea. A study in dramatic mythopoeia*, (tesis), Stanford Univ., 1976.
- MOREAU, A.: *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, París, 1994.
- NÁPOLI, J. T.: "El discurso de la nodriza en el prólogo de *Medea* de Eurípides y la cuestión del amor", *Synthesis* 10, 2003, 55-75.
- PRATO, G.: "La *Medea* di Euripide e la *dikè* d'Afrodite", *AFL* 5, 1969-1971, 37-51.
- PUCCI, P.: *The violence of pity in Euripides' Medea*, Ithaca, 1980.
- SCHEIN, S. L.: "Philia in Euripides' *Medea*", en M. Griffith-D.J. Mastronarde (ed.), *Cabinet of the Muses* (Festschrift T.G. Rosenmeyer), Atlanta, 1990, 57-73.
- SCHLESINGER, E.: "Zu Euripides' *Medea*", *Hermes* 94, 1966, 26-53.
- SEGAL, Ch.: "Euripides' *Medea*: Vengeance, Reversal and Closure", *Médée et la violence...*, 15-44.
- SEIDENSTICKER, B.: "Euripides, *Medea* 1056-1080", en M. Griffith-D.J. Mastronarde (ed.), *Cabinet of the muses. Essays on classical and comparative literature in honor of Th.G. Rosenmeyer*, Atlanta, 1990, 89-102.
- STANTON, G. R.: "The end of Medea's monologue: Euripides, *Medea* 1078-1080", *RhM* 130, 1987, 97-106.
- TARDITI, G.: "Euripide e il drama di Medea", *RFIC* 35, 1957, 354-371.

(Página deixada propositadamente em branco)

Os desencantos de Medeia: uma *xene* privada de *kyrios*, de *oikos* e de *polis*

DELFINO F. LEÃO

Universidade de Coimbra

Embora a acção de *Medeia* nos remeta para o passado remoto de Corinto e, por conseguinte, para um tempo heróico de personagens de excepção, o certo é que a audiência que assistiu à sua apresentação, nas Grandes Dionísias de 431, vivia numa *polis* específica, que se encontrava organizada segundo uma estrutura social concreta. Por este motivo, o público ateniense não terá deixado de levar em linha de conta, na apreciação do drama euripídiano, a situação jurídica de uma mulher exilada, com uma descendência reconhecida pelo marido, que estava a ponto de ser trocada por outra mulher, de estatuto mais elevado e que oferecia uma ligação mais proveitosa para Jasão. Além disso, acrescia ainda o facto de Medeia se movimentar com uma determinação varonil numa sociedade claramente dominada por homens e respectiva mundividência familiar, política e legal. Numa primeira abordagem, a situação jurídica desta mulher afigura-se bastante difícil ou mesmo até insustentável: a um historial altamente violento e comprometedor, motivado pelo impulso amoroso de seguir Jasão, a quem se encontrava ligada sem um vínculo matrimonial legalmente reconhecido, juntava-se ainda a contingência de ser bárbara, de praticar a feitiçaria e de recorrer ao crime hediondo de matar os filhos, quando o instinto maternal a deveria levar a protegê-los. A conjugação destes factores relega Medeia para as margens da existência em sociedade e torna-a, à partida, numa pessoa indesejável em qualquer comunidade politicamente organizada. Ainda assim, importantes personagens do drama — como a Ama, o Coro e Egeu — reconhecem-lhe uma certa dose de razão que, se não justifica inteiramente a sua actuação extrema, ajuda a sustentar a justeza dos motivos de agravo relativamente a Jasão.

Na sequência do que ficou exposto, irá ser privilegiada neste artigo uma abordagem jurídica do desenlace trágico a que a actuação de Medeia e Jasão os conduziu, não com a preocupação de absolver ou condenar em definitivo a conduta de qualquer um deles (até porque isso não seria viável), mas antes para tentar reproduzir alguns dos constrangimentos legais que, a par de factores éticos, religiosos, culturais e estéticos, terão pesado na decisão do público que assistiu à estreia da peça.

CONTRATO MATRIMONIAL E FILIAÇÃO LEGÍTIMA

Uma das preocupações previstas na lei ateniense dizia respeito a regular a natureza das relações que um homem poderia estabelecer com outras mulheres. Há um passo do *Contra Neera* de Demóstenes que, sendo embora pouco extenso, é particularmente elucidativo no que a esta matéria diz respeito (59.122): “ora nós temos as prostitutas (*hetairai*) para o prazer; as concubinas (*pallakai*) para as necessidades quotidianas do corpo; as esposas (*gynaikes*) para conceberem filhos legítimos (*gnesioi*) e para serem fiéis guardiãs do lar”. Esta tipologia de relações implica, de igual forma, um escalonamento de natureza cívica, ética e legal. Na base da consideração social estão as *hetairai*, vistas apenas como instrumentos de prazer e, por conseguinte, sem estabelecerem, à partida, outros laços mais estáveis com os clientes para além dos que decorrem do comércio amoroso. Em seguida, encontram-se as *pallakai*, que estão a um meio-termo entre as *hetairai* e as *gynaikes*: convivem no *oikos* com a pessoa a quem estão ligadas, mas eventuais filhos que tenham desse relacionamento não seriam considerados legítimos⁽¹⁾. No topo da consideração social e jurídica encontravam-se as *gynaikes*, que estavam formalmente casadas com um cidadão e cujos filhos eram considerados legítimos, com todos os direitos familiares e cívicos que isso implicava.

O reconhecimento oficial de uma relação de matrimónio obedecia a determinadas diligências processuais, que garantiam a validade da ligação. Disso mesmo nos fala um outro texto de Demóstenes (46.18):

A [mulher] que o pai ou o irmão filho do mesmo pai ou o avô paterno der em casamento (*engyan*) será esposa de acordo com a legalidade e os filhos

(1) Embora pudessem ser livres, no caso de a *pallake* gozar já desse estatuto; além disso, um sinal de que a *pallake* era vista como parte integrante do *oikos* encontra-se no facto de o senhor da casa poder matar, sem retaliações legais, o adúltero que fosse apanhado em flagrante com a *pallake* (como aconteceria com a esposa, mãe, irmã ou filha do *kyrios*). Cf. Demóstenes, 23.53. Sobre este passo, vide LEÃO (2001) 349-50.

que dela nascerem serão legítimos (*gnesioi*). Se nenhum destes existir e se ela for *epikleros*, que a tome por esposa o *kyrios* [de direito]; se este não existir, quem a sustentar tornar-se-á seu *kyrios*.

Este passo ajuda a definir vários aspectos importantes do direito familiar e a elucidar a preocupação de preservar a integridade do *oikos*, mas o seu correcto entendimento depende de certas características do direito ático⁽²⁾. Antes de mais, há que ter em conta o estatuto das mulheres (e crianças), que, legalmente, não podiam agir de forma independente. Por este motivo, havia sempre a figura de referência do *kyrios* ('senhor' ou 'responsável'). Até ao casamento, o *kyrios* era o pai da jovem; quando esta se casava, a função passaria a caber ao marido. Ora o próprio contrato de casamento obedecia a regras bem definidas. Em primeiro lugar, o *kyrios* procedia à entrega formal da pretendida ao futuro marido. A este acto chamava-se *engyesis* ou *engye*⁽³⁾. Conforme dissemos, esse papel cabia, em princípio, ao pai da noiva, mas, caso isso não fosse possível, seria o irmão ou o avô pelo lado do pai a desempenhar tal função. A transferência (*ekdosis* 'entrega') da mulher para o novo *kyrios*, juntamente com o dote que a acompanhava, consolidava a união oficial (*gamos*) do casal e desta forma garantia que os filhos nascidos daquela relação viriam a ser considerados legítimos. Haveria, no entanto, que considerar a hipótese de estes familiares masculinos já não serem vivos ou de a mulher não ter irmãos, pelo que ela se tornava *epikleros*, isto é, herdeira universal dos bens⁽⁴⁾. Neste caso, a solução passava pelo casamento com o familiar mais próximo, usualmente o tio paterno. Quando esta saída não fosse viável, ela ficaria sujeita à vontade do *kyrios* que o pai lhe destinara para estas circunstâncias, regra geral por testamento. Este último, que, na prática, funcionava como um tutor, tinha as funções normais do *kyrios*: zelar pelo património, sustentar a mulher e, em chegando a altura, entregá-la em casamento segundo o procedimento normal da *engyesis*.

Neste ponto, estamos já em condições de regressar ao estatuto da relação de Medeia e Jasão. Numa aplicação directa do procedimento legal

(2) Vide LEÃO (2001) 365-7.

(3) A designação deriva do verbo usado na fórmula a aplicar para esse fim, e que, de resto, aparece no texto em análise (ἐγγυήσῃ), salientando a natureza oficial do gesto. Vide MACDOWELL (1978) 84 e 87.

(4) Para isso ocorrer, ela também ainda não poderia ter filhos nem sobrinhos pelo lado do pai. Falamos em filhos, na medida em que uma mulher poderia divorciar-se e voltar a casar ou então ser viúva. Vide BISCARDI (1982) 108-112; RUSCHENBUSCH (1988) 15.

entretanto enunciado, não se poderá dizer que os esponsais celebrados entre os dois fugitivos tivessem validade legal, pois Medeia partira de casa em ruptura com o *oikos* de origem. Disso mesmo se lamenta ela (vv. 166-7), ao compreender que foram vãos os sacrifícios que fizera em nome da entrega a Jasão⁽⁵⁾. Além da oposição do pai, a partida de Medeia arrastara também a morte inglória do irmão às suas mãos; desta forma, ela isolava-se ainda mais e tornava impossível o regresso ao *oikos* paterno, uma vez que destruíra os laços que a ligavam ao *kyrios* de origem (o pai e o irmão, que seria o natural sucessor naquela função). Por esta via, ela acentuava a dependência directa e exclusiva relativamente ao *oikos* de Jasão e, em consequência, reforçava também as responsabilidades deste último, pois se ele lhe retirasse o apoio Medeia não teria para onde ir. Nesta altura, será talvez de argumentar que, aos olhos dos Atenenses do último quartel do séc. V, Medeia não passava de uma *pallake* estrangeira, de que Jasão se poderia livrar, sem receio de mais obrigações éticas ou legais. No entanto, no mundo heróico da peça, Medeia é a esposa legítima de Jasão e, se não pode evocar em seu apoio a formalidade processual da *engye*, tem do seu lado uma cláusula que deveria ser ainda mais vinculativa: os juramentos celebrados tomando os deuses por testemunhas⁽⁶⁾. É a isso mesmo que Medeia se refere, ao apelar a Témis e a Ártemis (vv. 160-2), e a Ama logo confirma o peso destas razões, ao identificar em Témis e Zeus os guardiães de votos e de juramentos (vv. 168-70).

CASAMENTOS MISTOS E DIREITOS DE CIDADANIA

Alguns dos estados modernos observam a regra de que a cidadania assenta num princípio territorial (*ius soli*); por outras palavras, se uma criança nascer no território sob sua soberania, passa a ser cidadão desse Estado, ainda que, eventualmente, isso possa resultar em dupla nacionalidade. Outros, pelo contrário, seguem o princípio pessoal, que determina que a cidadania constitui uma herança directa da situação estatutária dos pais (*ius sanguinis*). A Atenas clássica, tal como outras cidades gregas, regia-se por este princípio, mas associava-lhe um factor hereditário ainda mais forte, na medida em que se acreditava que os cidadãos eram *autochthones*, por conseguinte que os seus antepassados mais remotos 'havam brotado da terra' que ocupavam e que, por tal motivo,

(5) A mesma ideia aparecia já na fala da Ama (vv. 31-5).

(6) Pertinentes, a este respeito, as observações de ALLAN (2002) 50-1.

nunca haviam sido colonos invasores⁽⁷⁾. Desta forma, a residência em território ático não garantia, por si só, a nenhum estrangeiro —mesmo sendo grego e oriundo de outra *polis*— o direito de cidadania ateniense, nem mesmo quando essa residência se estendia já por várias gerações. Para garantir esse privilégio, a pessoa em questão teria de ser beneficiária de um tratamento especial e, por conseguinte, de excepção. Ainda assim, a simples autorização de residência constituía, por si só, motivação bastante, a ponto de atrair muitos estrangeiros. Atenas não procurou limitar essa afluência e, também nesse aspecto, se distinguiu, com orgulho, da política de isolamento praticada por outras cidades, em particular pela rival Esparta.

Por conseguinte, a maioria dos elementos do corpo cívico havia adquirido o estatuto de *polites* juntamente com a herança própria de um filho legítimo, portanto de alguém que havia nascido de forma regular (e como tal havia sido publicamente reconhecido), no seio de uma família de cidadãos. Até meados do séc. V, período em que o regime democrático foi cimentando a sua estabilidade, bastaria, em princípio, que o pai fosse cidadão, para assegurar a transmissão desse direito à respectiva descendência. Desta forma, mesmo que o matrimónio tivesse sido contraído com uma estrangeira, mantinha-se a prerrogativa atrás enunciada. Há, de resto, vários exemplos de cidadãos ilustres, cuja mãe era estrangeira (*metroxenos*). É o caso de Mégacles, um dos membros mais destacados da família dos Alcmeónidas que, na primeira metade do séc. VI, havia desposado Agariste, filha de Clístenes, o tirano de Sición; entre os seus filhos, conta-se o futuro criador da democracia, também de nome Clístenes⁽⁸⁾.

Este princípio foi alterado por Péricles, numa lei proposta em 451/0, que obrigava a que ambos os progenitores fossem já cidadãos, como condição para que o mesmo estatuto transitasse para a respectiva prole. Afigura-se improvável que a disposição tivesse carácter retroactivo, até porque afectaria, conforme se viu, figuras importantes da cena política ateniense. Por outro lado, há também dúvidas de que tenha sido sempre aplicada sem restrições no período posterior, em particular nas últimas fases da Guerra do Peloponeso, uma vez que a lei teria sido reactivada em finais do séc. V, aplicando-se apenas aos que houvessem nascido em 403/2

(7) E.g. Eurípides, *Íon*, 29; Aristófanes, *Vespas*, 1076; Isócrates, 4.24; 12.124. Na *República* (3.414e3-6), ao referir o mito dos 'nascidos da terra', Platão acentua de forma clara o mecanismo emocional que acompanha a consciência de pertencer a determinada cidade. Vide observações de BISCARDI (1982) 79-80; TODD (1995) 170-1; VALDITARA (2001) 36-7.

(8) Cf. Heródoto, 6.130.2. Situação análoga viveram Temístocles e Címon, cujo estatuto de cidadão também não foi, ao que se sabe, alguma vez posto em causa.

ou depois disso ⁽⁹⁾. Esta medida vem referida brevemente e de forma lacunar por Aristóteles (*Constituição dos Atenienses*, 26.4):

Durante o arcontado de Antídoto (451/0), foi decretado que, devido ao elevado número de cidadãos e sob proposta de Péricles, só teria direito de cidadania quem fosse filho de pai e mãe cidadãos.

O Estagirita justifica a medida como forma de controlar o “elevado número de cidadãos”, o que talvez seja um indício de que os Atenienses pretenderiam manter as prerrogativas cívicas facultadas pelo governo democrático dentro de um círculo de pessoas menos abrangente. Entretanto, estudiosos há que aventaram outras hipóteses, como o desejo de preservar a pureza racial ou o receio de que, a manter-se a prática existente, as cidadãs atenienses poderiam ficar sem partidos dignos da sua posição. Em todo o caso, Aristóteles parece autorizar somente a primeira interpretação; ainda assim, o alcance global da lei de Péricles afigura-se claro: limitar o número de cidadãos, através de uma aplicação mais restritiva do *ius sanguinis*. Em consequência, os filhos nascidos de casamentos mistos não teriam acesso aos direitos cívicos, ao menos na sua totalidade.

Há, porém, aspectos marginais desta regulamentação que se mantêm obscuros e continuam a ser fonte de animada discussão entre os estudiosos do problema. De facto, a lei, tal como nos foi transmitida por Aristóteles, incide sobre o estatuto dos filhos, mas não sobre a natureza da relação existente entre os pais. No que se refere à contracção de matrimónios mistos, a lei de Péricles não chega a esclarecer se essas uniões passaram a ser ilegais. A este respeito, há duas normas citadas no *Contra Neera* de Demóstenes que costumam ser evocadas para mostrar que as uniões mistas eram proibidas por lei. Na primeira delas (59.52), Apolodoro, ao acusar Neera, cita a disposição que tornaria inviável que uma mulher estrangeira pudesse ser dada como esposa a um cidadão ateniense. No entanto, é possível que a lei visasse punir somente a falsa tutela e o matrimónio que assentasse na presunção fraudulenta de que a mulher em questão seria cidadã ateniense. Portanto, indirectamente tratava-se de um caso de usurpação de cidadania (*graphe xenias*). De resto, no início do mesmo discurso (59.16), é apresentada uma série de duras punições para o estrangeiro ou estrangeira que desposasse um cidadão ou cidadã, servindo-se

(9) Cf. Demóstenes, 57.30. Esta é a interpretação mais corrente entre os estudiosos; a título de exemplo, vide HARRISON (1968-71) I.26 n. 1; MACDOWELL (1978) 67.

de manobras que devem referir-se também à apropriação indevida do estatuto de cidadão. Contudo, não há garantias de que estas disposições já estivessem previstas na lei de Péricles, sendo até mais provável a hipótese contrária, se atendermos à natureza da reactivação da lei operada em 403/2. Em qualquer das situações e mesmo que os casamentos mistos não fossem proibidos por Péricles, tais uniões tornavam-se muito pouco atractivas, pois as limitações estatutárias que legariam aos descendentes implicavam um sério prejuízo tanto no que à participação na vida da *polis* dizia respeito, como relativamente à própria capacidade para transmitir os bens.

Existia, no entanto, um outro cenário deixado na sombra pela referida lei; diz respeito à situação das pessoas cujos pais, sendo embora ambos cidadãos, não tivessem contraído legalmente o matrimónio. Os testemunhos relativos a este problema são muito escassos e de interpretação altamente controversa. O primeiro é fornecido por Aristóteles (*Constituição dos Atenienses*, 42.1), que, ao discutir as qualificações dos cidadãos, não dá qualquer indicação clara de que os respectivos progenitores tivessem de ser legalmente casados. O segundo ocorre num decreto citado por Pseudo-Plutarco (*Moralia*, 834a-b), que determinava a pena de *atimia* (regra geral, um castigo aplicável apenas a cidadãos) extensiva tanto aos filhos *gnesioi* ('legítimos') como *nothoi* (geralmente interpretados como 'ilegítimos'). O último testemunho é transmitido pelo orador Iseu (3.45) e diz respeito a File, mulher identificada alegadamente como filha ilegítima de cidadãos e que, na aparência, terá contraído um matrimónio legal com um cidadão, numa altura em que as uniões mistas eram já proibidas por lei. Embora a leitura pareça sugerir que os filhos nascidos de uma relação não oficializada teriam direito ao estatuto de cidadão, há que reconhecer que os argumentos são, em boa medida, ambivalentes⁽¹⁰⁾. A leitura é complicada pela própria dificuldade de interpretar o termo *nothos*, que, como acima dizíamos, é geralmente traduzido por 'ilegítimo' ou 'bastardo', na convicção de que designa o produto de uma relação não-marital e de que um dos elementos envolvidos será um homem cidadão. Desta discussão, que já remonta ao séc. XIX, resultam implicações e teorias várias que não cabe aqui evocar. No entanto, estudos mais recentes⁽¹¹⁾, têm chamado a atenção para o facto de que *nothos*, embora possa opor-se a *gnesios*

(10) Para dar apenas dois dos exemplos mais flagrantes da disparidade de leituras, vide MACDOWELL (1976), que sustenta que as fontes autorizam a hipótese do direito à cidadania; RHODES (1978) usa precisamente os mesmos passos para defender a hipótese contrária.

(11) Especialmente PATTERSON (1990), que passa em revista as diferentes abordagens feitas e cujas posições seguimos neste momento.

(‘legítimo’ ‘bem-nascido’), não é equivalente à moderna noção de ‘ilegítimo’ ou ‘bastardo’, pois estas designações englobam filhos nascidos de casos de adultério, incesto, prostituição, entre outros, que não seriam abrangidos pelo termo *nothos*, cujo âmbito de aplicação era mais técnico e restrito. De facto, designaria antes o fruto de uma união mista ou desigual (no sentido de que a esposa não havia sido transferida para o marido de acordo com as normas de contrato social), mas cuja paternidade é reconhecida pelo progenitor. A relação mais típica é a que existe entre um *kyrios* cidadão e a sua *pallake* não-cidadã (mas que detém com o senhor da casa uma relação mais estável do que a de uma *hetaira*). Uma vez que os filhos *nothoi* não tinham acesso ao património do pai, então a lei de Péricles viria acentuar, também no plano social, a marginalização que já existia na célula familiar, desde o tempo de Sólon ⁽¹²⁾.

Voltando novamente ao caso de Medeia e de Jasão, as reflexões agora feitas só poderiam tornar-se pertinentes se Jasão fosse contemplado com o direito de cidadania, cenário que não acontecia no momento em que chegaram a Corinto, uma vez que ambos gozavam apenas do estatuto de refugiados. No entanto, havia, na primitiva história constitucional de Atenas, casos de grupos de exilados que haviam sido recompensados com o estatuto de cidadão ⁽¹³⁾. O primeiro e mais significativo exemplo decorre da actividade legislativa de Sólon, em passo muito debatido na biografia que Plutarco dedica ao reformador ático (*Vida de Sólon*, 24.4):

Causa perplexidade também a “lei relativa à concessão de cidadania, pois ele não permitia que se tornassem cidadãos senão os que haviam abandonado a pátria de origem em exílio perpétuo ou os que, com todos os da sua casa, se tivessem mudado para Atenas a fim de exercerem um mester”. Tomou esta medida, segundo se crê, não tanto para afastar as outras pessoas, mas antes para atrair a Atenas estas, com a certeza de virem a partilhar a cidadania, e ainda por considerar dignos de confiança os que, por necessidade, se viram expulsos da sua terra, bem como os que a deixaram de livre vontade.

A forma como o erudito de Queroneia introduz a lei mostra que a sua interpretação constituía motivo de disputa mesmo na antiguidade. De

(12) Que teria determinado que os filhos *nothoi* se encontravam arredados dos direitos de parentesco. Cf. Demóstenes, 43.51. Vide LEÃO (2001) 367-70.

(13) De resto, é recorrente na tragédia a imagem de Atenas como cidade capaz de integrar exilados e fugitivos que demandaram, sem sucesso, acolhimento noutras paragens. Na *Medeia*, a actuação de Egeu ilustra precisamente esse paradigma, que nos vem recordar novamente —se necessário fosse— que a acção do drama poderia decorrer em *poleis* como Corinto ou Argos, mas o contexto de representação era ateniense.

acordo com este passo, a norma de Sólon visava dois grupos de pessoas em particular, por causas diferentes e ambas curiosas. A primeira diz respeito ao apoio a exilados⁽¹⁴⁾ e o que surpreende é que o legislador não se tenha contentado com o simples asilo, mas que chegasse ao ponto de outorgar um bem tão precioso como a cidadania. Talvez o objectivo consistisse em obter um sentimento de gratidão especial da parte dos beneficiados, como, segundo Plutarco, já pensavam os antigos, ou tivesse então motivações simplesmente filantrópicas. Quanto ao segundo grupo de contemplados, nele se reconhece o mesmo pragmatismo que figura noutras leis: o estadista prometia a integração plena na *polis* ateniense a quem fosse qualificado em determinado ofício e mostrasse intenção de se fixar na Ática juntamente com a família, numa medida de claro estímulo à economia. Em todo o caso, esta informação encontra-se apenas em Plutarco e, a ser verdadeira, mantém o carácter de excepção ou, pelo menos, terá caído entretanto em desuso, pois os estrangeiros que, nos sécs. V e IV, vinham para Atenas não obteriam com esta facilidade o estatuto de cidadania⁽¹⁵⁾.

Para o caso de Medeia e de Jasão, as dificuldades seriam acrescidas, dado que carregavam ambos a culpa de crimes violentos como o homicídio, seja enquanto autor material seja enquanto cúmplice. Se a estes factores juntarmos a natural retracção que as *poleis* gregas tinham em conceder o direito de cidadania a estrangeiros, então somente uma situação muito excepcional poderia permitir aos dois exilados subir na escala social. Para o caso de Medeia (que ainda por cima era bárbara), não se vislumbram na peça razões para acreditar numa recompensa desse género; bem pelo contrário, o que paira sobre a protagonista é a ameaça confirmada da expulsão emergente de Corinto. Jasão, porém, deixa entrever claramente na argumentação que usa com Medeia (para disfarçar as reais intenções) que as suas expectativas são bastante diferentes. Como ele mesmo afirma, a melhor forma de dar um salto qualitativo no escalonamento social e de sair da situação de exilado seria casar com a filha de Creonte, soberano de Corinto. Jasão insiste na ideia de que esta atitude é motivada pelo nobre objectivo de proteger Medeia e os filhos que haviam tido juntos (vv. 547-65; 593-7), mas é traído pelas próprias palavras, pois o seu projecto é ter filhos que possam herdar o trono (v. 597: φῦσαι τυράννουσ παῖδας),

(14) A lei não esclarece se tal situação havia sido motivada por razões políticas ou de outro tipo.

(15) MACDOWELL (1978), 71, mostra-se cauteloso e chega a aventar a hipótese de que Plutarco teria citado erradamente uma lei que permitiria a esses estrangeiros tornar-se metecos e não propriamente cidadãos.

certamente na sequência da sua própria subida ao poder, conforme um pouco à frente Medeia irá confirmar perante Egeu (vv. 700-2).

Aos olhos dos espectadores atenienses, a união entre a filha do soberano local e um *xenos* seria certamente vista como uma ligação desigual, que se traduziria na degradação do estatuto não apenas da esposa mas sobretudo dos filhos, que perderiam as prerrogativas de cidadão. Para obviar esta dificuldade, a solução mais simples seria conceder a cidadania a Jasão, que se tornaria assim num *poietos polites*⁽¹⁶⁾. A confirmar-se este cenário, a presença de Medeia iria tornar-se uma fonte de problemas, pelo que a solução do exílio se revelava cómoda no quadro das alianças agora projectadas. Se Medeia permanecesse, teria de ser na condição de *pallake* e os filhos que tivera com Jasão ficariam com o estatuto de *nothoi* relativamente aos que viessem a nascer do novo casamento e, por conseguinte, nunca poderiam vir a beneficiar em termos igualitários da nova posição do pai⁽¹⁷⁾. Portanto e contrariamente ao falso desprendimento e abnegação que os argumentos de Jasão queriam fazer passar, o acordo que celebrara de forma unilateral com Creonte era apenas vantajoso para si mesmo, deixando os filhos e Medeia, em particular, numa situação extremamente exposta: por outras palavras, ele procedeu exactamente ao contrário do que seria de esperar de um *kyrios* consciente. Neste ponto, a promessa de asilo em Atenas, feita por Egeu, é o único arrimo sólido com que a mulher da Cólquida pode contar e que servirá de base de apoio à sua drástica retaliação⁽¹⁸⁾.

DIVÓRCIO: TIPOLOGIA E MOTIVAÇÕES

Na consideração da vida familiar na Grécia antiga, há algumas ideias que, sem estarem objectivamente erradas, acabam por falsear o

(16) Na Atenas clássica, cabia à assembleia propor, em decreto, a atribuição directa da cidadania a um estrangeiro (*poietos polites*); tal deliberação, para tornar-se efectiva, precisava de ser ratificada por voto secreto, com um *quorum* mínimo de seis mil elementos, os mesmos exigidos para a votação do ostracismo, facto que é bem ilustrativo do carácter defensivo da medida. No universo mítico em que decorre a peça não seria necessária essa diligência, já que Creonte é um soberano autocrático.

(17) A crermos em Plutarco (*Vida de Péricles*, 24; 37), Péricles havia conseguido (em 429) que um decreto reconhecesse a legitimidade e o estatuto de cidadão ao filho homónimo que tivera da estrangeira Aspásia. Para conseguir esta excepção (que há-de ter causado algum amargor ao proponente da lei de 451/0) deve ter contado o facto de Péricles haver perdido os filhos legítimos na praga que assolou Atenas depois do início da Guerra do Peloponeso.

(18) À parte o facto de Egeu pensar também no proveito próprio e de não dominar por completo a extensão dos propósitos vingativos de Medeia.

entendimento da realidade pela forma abusiva como vão sendo objecto de generalização. Uma delas tem que ver com a definição do espaço feminino (interior e privado) e masculino (exterior e público), que, levado ao extremo, pressupõe que as mulheres viviam encerradas em casa, não se afastando sequer para dar assistência a uma amiga, participar em cerimónias fúnebres e rituais religiosos, ou para necessidades mais simples do quotidiano como trabalhar no campo, ir ao mercado ou à fonte buscar água, que constituem tarefas também muito conotadas, no mundo mediterrânico, com a actividade feminina. É certo que, num *oikos* abundante em recursos materiais e humanos, o *kyrios* poderia dar-se ao luxo de impedir que a mãe, esposa e as filhas saíssem de casa para desempenhar aquele tipo de serviços, que seriam relegados para as escravas; no entanto, afigura-se improvável que uma família modesta pudesse dispensar de igual forma o trabalho feminino das mulheres 'sérias' da casa.

Idêntico risco de generalização simplista se faz, com frequência, relativamente à problemática do divórcio, para assumir que bastaria ao marido tomar a decisão unilateral de se divorciar da esposa, que enviaria de volta ao *kyrios* de origem (acompanhada do dote que trouxera), para que a dissolução do casamento se verificasse. Em si, tal afirmação não está errada, na medida em que o marido tinha de facto esse direito, mas esta forma de considerar a questão comporta alguns riscos, a começar por sugerir que o divórcio seria muito frequente, hipótese que, na verdade, as fontes não permitem sustentar, como adiante se verá. Por outro lado, a Grécia não era somente Atenas e basta pensar na situação da mulher em Esparta ou em Gortina, para entender que os cenários legais acabavam por comportar importantes diferenças. Uma vez, porém, que é o caso ateniense que agora nos interessa directamente, é sobre ele que vamos centrar as atenções, pois, como se recordava no início deste estudo, a acção da *Medeia* passa-se em Corinto, num tempo heróico e pretérito, mas os espectadores que assistiram à representação viviam em Atenas, no último quartel do séc. V.

Os testemunhos com pertinência directa para a análise do divórcio na Atenas clássica são muito poucos e derivam, essencialmente, dos oradores áticos. Esta circunstância comporta duas importantes consequências: por um lado, o facto de boa parte da informação provir de discursos apresentados perante um tribunal de juízes reforça a sua autenticidade ou pelo menos verosimilhança, pois ainda que um réu mentisse relativamente a pormenores factuais, a argumentação teria de ser credível; por outro lado, não deixa de surpreender que, se o divórcio era tão frequente como alguns estudiosos pretendem sugerir, as fontes nos facultem apenas nove

exemplos⁽¹⁹⁾. Ora o procedimento de divórcio traduzia-se em quatro categorias distintas⁽²⁰⁾:

a) *Apopepsis* ('repúdio'): o divórcio era iniciado pelo marido, que devolvia a esposa ao *oikos* de origem (juntamente com o dote), ficando o casamento dissolvido sem mais formalidades. Esta seria a maneira mais recorrente de divórcio e cinco dos exemplos referidos pelas fontes parecem inserir-se dentro deste tipo. Plutarco (*Vida de Péricles*, 24.8) informa que Péricles se terá divorciado da primeira mulher por mútuo acordo, dada a infelicidade com que ambos viviam aquele matrimónio. Iseu (2.7-12) dá-nos um exemplo mais consistente, com uma justificação idêntica: um homem chamado Ménecles, já de idade avançada e aparentemente estéril, divorciou-se da jovem esposa para que ela não ficasse sem filhos e fosse obrigada a partilhar com ele essa infelicidade; e assim, depois de obter a anuência da própria e dos irmãos, levou avante o divórcio, mas não sem ter zelado por arranjar-lhe um outro marido, a quem daria o dote que dela havia recebido. Os restantes divórcios que entram nesta categoria (Lísias, 14.28; Demóstenes, 30.4; Demóstenes, 59.51 e 63) são motivados por sentimentos de inimizade, engano e fricção entre esposos.

b) *Apoleipsis* ('deserção' 'abandono'): o divórcio partia da iniciativa da mulher, que tinha, no entanto, de proceder a um registo diante do arconte⁽²¹⁾. Esta obrigação visava, seguramente, dar um carácter oficial e público ao divórcio, conforme se depreende de Iseu (3.78), dadas as conhecidas limitações legais da mulher. Por outro lado, também não é improvável que esta disposição facultasse ao marido a oportunidade para intervir e eventualmente impedir o andamento do processo, como aconteceu à esposa de Alcibíades, que este voltou a trazer à força para casa, depois de interromper as diligências legais por ela encetadas⁽²²⁾.

(19) Relação e análise destes testemunhos em COHN-HAFT (1995), cuja abordagem seguimos neste ponto. Entre os trabalhos mais recentes que abordam esta debatida questão, vide BUIS (2003).

(20) Não consideramos neste número a obrigação legal de divórcio, que acontecia quando o marido apanhava a esposa em flagrante adultério, pois nestes casos a lei determinava que a adúltera não poderia frequentar cerimónias de culto públicas e que o marido se teria de divorciar dela, sob pena de ser ele mesmo punido com *atimia*. O castigo previsto para o amante era bastante mais severo, já que o adúltero apanhado em flagrante poderia ser morto *in situ* pelo marido e o homicídio seria considerado justificado e legal. Cf. Demóstenes, 59.87.

(21) Provavelmente o arconte epónimo. Vide HARRISON (1968-71) I.42.

(22) Se bem que o temperamento provocador e as práticas intimidativas de Alcibíades possam fazer desta tentativa de divórcio um procedimento atípico. Cf. [Andócides], 4.14; Plutarco, *Vida de Alcibíades*, 8.4.

c) *Aphairesis* ('subtracção' 'despojo'): divórcio iniciado pelo pai da esposa e, portanto, seu anterior *kyrios*, que teria o poder de dissolver um casamento que já não aprovava. Isso mesmo se deduz de Demóstenes (41.4), onde um pai decide avançar com o divórcio da filha e casá-la com outra pessoa, depois de se haver desentendido com o primeiro genro⁽²³⁾.

d) *Aphairesis* de uma *epikleros*: esta forma de divórcio era activada não pelo pai da esposa, que já tinha falecido, mas pelo parente colateral masculino mais próximo na linha paterna, que estava em condições de reclamar o casamento com a herdeira única dos bens (*epikleros*), para evitar que a presença masculina do *oikos* de origem se extinguisse. Se ela fosse casada já, o casamento seria dissolvido, para que ela e os respectivos bens regressassem à família do pai. É esta a situação descrita por Demóstenes (57.41), segundo o qual certo Protómaco, um homem de poucos recursos, decidiu aproveitar a oportunidade de subir na vida reclamando o direito a desposar uma rica *epikleros*. O casamento anterior durara já tempo suficiente para terem tido descendência (57.43) e não havia, no relacionamento entre ambos, causas de agravo. Por conseguinte, o motivo que levava ao divórcio fora somente a perspectiva de ganhos financeiros, pelo que repudiar uma esposa nestas condições poderia não ser bem visto numa perspectiva sociológica, mas era legalmente defensável. Ainda assim, Protómaco teve o cuidado de arranjar, entre os seus amigos, uma pessoa com quem a antiga esposa se casaria depois de se divorciar dela. O acordo foi conseguido com o beneplácito do irmão da mulher, Timócrates, que desempenhava agora as funções de *kyrios*. Mantinham-se, desta forma, boas relações entre os dois *oikoi* e, o que era mais importante, evitava-se que a mulher divorciada ficasse numa posição difícil.

Podemos, neste momento, voltar à *Medeia* de Eurípides. Curiosamente, é esta a única tragédia conservada que nos coloca perante o problema do divórcio. Noutras peças, as questões da vida familiar decorrentes do relacionamento entre esposos e da presença de 'outras' mulheres no *oikos* são frequentemente abordadas, mas não a ponto de resultar daí algum divórcio. A decisão do divórcio é tomada unilateralmente por Jasão (vv. 17-19) e, pese embora o seu tortuoso

(23) Discute-se se esse direito do pai seria uma prerrogativa legal efectiva ou simplesmente uma forma de pressão psicológica que exerceria sobre a filha, para que ela mesma iniciasse o divórcio. Em todo o caso, afigura-se defensável que o pai pudesse intervir no casamento da filha quando houvesse desentendimentos familiares graves ou notícia de maus-tratos. Sobre as principais linhas do debate, vide COHN-HAFT (1995) 5-8.

esforço para escudar-se por detrás de uma nobre motivação, os objectivos são claros: dar um salto qualitativo no estatuto social e financeiro, através de um matrimónio bastante mais vantajoso. Conforme atrás se referiu, esta intenção ficou desde logo clara para Medeia, que o acusa directamente de achar que, na velhice, um tálamo bárbaro (βάρβαρον λέχος) não lhe traria vantagem (εὐδοξον) ⁽²⁴⁾. Por conseguinte, das motivações que vimos para iniciar um processo de divórcio, esta seria a causa mais mesquinha do ponto de vista ético, embora não deixasse de ser legítima ⁽²⁵⁾. É certo que Jasão diz que se preocupa com Medeia e os filhos e até se oferece para lhes entregar dinheiro e recomendá-los aos amigos (vv. 610-13). Todavia, tudo isto representa um débil arrimo, mais destinado a calar a pesada consciência de Jasão do que a ajudar efectivamente os futuros exilados, pois ele está bem ciente de que, a partir do momento em que repudiar Medeia, ela ficará sem ter para onde ir. Por isso é que a garantia de asilo dada por Egeu se revela tão importante, mas é directamente garantida por Medeia e não por intermédio do seu *kyrios*, conforme seria da praxe legal acontecer.

Em síntese: a ligação entre Medeia e Jasão é a vários títulos excepcional e anómala, mas não terá deixado de colocar, ao público ateniense que assistiu à primeira representação, problemas jurídicos igualmente dignos de nota e que ajudariam a vincar de maneira mais profunda o carácter daquelas personagens. Os dois amantes não eram formalmente casados pelo procedimento usual da *engysis*, mas a sua relação assentava, inicialmente, numa garantia mais forte, que eram os juramentos celebrados tomando os deuses por testemunhas; eram ambos exilados em terra estrangeira e, por conseguinte, a situação mais estável que poderiam esperar, à luz do direito ático, seria o estatuto de meteco. No entanto, Jasão negociou secretamente com o soberano de Corinto um salto qualitativo na escala social, ao casar com a filha de Creonte; desta forma, poderia ganhar certamente a cidadania plena (enquanto *poietos polites*), ficando com a porta aberta para chegar ao poder e passá-lo aos filhos *gnesioi* que viesse a ter da nova relação. Se Medeia permanecesse em Corinto, seria na qualidade de *pallake* estrangeira, com a desconsideração que isso implicava para ela e para os filhos (que seriam vistos como *nothoi* e não poderiam beneficiar do novo estatuto do pai). Daí que a decisão unilateral do divórcio e o consequente exílio de Medeia e dos filhos fosse

(24) Vv. 591-2.

(25) Jasão procura também responsabilizar Medeia pela inevitabilidade da separação e do exílio (vv. 446-58).

a mais vantajosa para o novo *oikos* que se reorganizara à volta de Creonte; no entanto, deixava Medeia numa situação extremamente desprotegida, porquanto era uma *xene*, com um passado violento e criminoso, sem *kyrios*, sem *oikos* e sem *polis* que lhe servisse de pátria. Este cenário ajuda a entender o isolamento de Medeia e acentua o egoísmo de Jasão; e se bem que não desculpe a actuação radical da princesa da Cólquida enquanto mãe, faria com que as palavras que dirigiu ao Coro, em que expunha a sua extrema solidão, fizessem todo o sentido para uma plateia ateniense. Será com elas que encerraremos este estudo, pois sintetizam, de forma breve e admirável, a essência jurídica do drama de Medeia (vv. 255-8):

Mas eu, sozinha, sem pátria (*apolis*), vejo-me ultrajada (*hybrizein*)
pelo meu marido, arrancada a uma terra bárbara,
sem mãe, sem irmão, sem parente (*syngenes*) algum
que o meu ancoradouro mude para longe desta aflição.

BIBLIOGRAFIA SELECTA

- ALLAN, William: *Euripides: Medea* (London, 2002).
- BISCARDI, Arnaldo: *Diritto greco antico* (Varese, 1982).
- BUIS, Emiliano J.: "Matrimonios en crisis y respuestas legales: el divorcio unilateral o de común acuerdo en el derecho ateniense", *Faventia* 25 (2003) 9-29.
- COHEN, David: "Seclusion, separation, and the status of women in classical Athens", *G&R* 36 (1989) 3-15.
- COHN-HAFT, Louis: "Divorce in classical Athens", *JHS* 115 (1995) 1-14.
- ERDMANN, Walter: *Die Ehe im alten Griechenland* (München, 1934).
- FRIEDRICH, Rainer: "Medea *apolis*: on Euripides' dramatization of the crisis of the polis", in A.H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann (eds.) *Tragedy, comedy and the polis* (Bari, 1993), 219-39.
- GOULD, John: "Law, custom and myth: aspects of the social position of women in classical Athens", *JHS* 100 (1980) 38-59.
- HANNICK, Jean-Marie: "Droit de cité et mariages mixtes dans la Grèce classique", *AC* 45 (1976) 133-48.
- HARRISON, A.R.W.: *The law of Athens*. II vols. (Oxford, 1968-71).
- LEÃO, Delfim Ferreira: *Sólon. Ética e Política* (Lisboa, 2001).
- MACDOWELL, Douglas M.: "Bastards as Athenian citizens", *CQ* 26 (1976) 88-91.
- *The law in classical Athens* (London, 1978).

- MOREAU, Alain: "Médée ou la ruine des structures familiales", *Cahiers du Gita-Femmes fatales* 8 (1994/95) 173-94.
- OGDEN, Daniel: "Women and bastardy in ancient Greece and the Hellenistic world", in A. Powell (ed.) *The Greek world* (London, 1995), 219-44.
- PATTERSON, C.B.: "Those Athenian bastards", *CLAnt* 9 (1990) 40-73.
- RHODES, P.J.: "Bastards as Athenian citizens", *CQ* 28 (1978) 89-92.
- RUSCHENBUSCH, Eberhard: "Bemerkungen zum Erbtochterrecht in den solonischen Gesetzen", in *Symposion 1988. Vorträge zur griechischen und hellenistischen Rechtsgeschichte* (Köln, 1988), 15-20.
- TODD, S.C.: *The shape of Athenian law* (Oxford, 1995).
- VALDITARA, Linda M. Napolitano: "La cittadinanza dell'Atene democratica del V secolo", in G.M. Favaretto (ed.) *Cittadinanza* (Trieste, 2001), 15-68.

Medea y la reflexión ética de la filosofía griega

M.^a DEL HENAR ZAMORA SALAMANCA

Universidad de Valladolid

De entre las grandes figuras femeninas de la mitología griega en que se inspira la tragedia, una de las que destacan por su finísima elaboración psicológica, que hace de ella un modelo intemporal descriptivo del complejo y contradictorio mundo de los pensamientos y sentimientos humanos, así como de las acciones que, en consecuencia, se producen, es la Medea de Eurípides.

Es cierto que la tradición ya proporcionaba al tragediógrafo un personaje mítico impactante, dotado de unas cualidades suficientemente atractivas para desarrollar sus posibilidades en la escena. A ello se une la reconocida maestría de Eurípides en explorar perfiles humanos en el drama y, desde luego, en su *Medea* el trabajo del autor es impecable.

Que Medea sea una mujer extranjera, dotada de unas capacidades y conocimientos nada corrientes en el manejo de pócimas y conjuros con efectos extraordinarios (lo que la sitúa al nivel de una Circe, de la que, no por casualidad, es sobrina y con la que comparte ascendencia en el dios Helio), es uno de los aspectos "exóticos" que caracterizaba, sin duda, a este personaje. A esto se unía el hecho de que Medea pertenecía a ese "colectivo", bien conocido en las narraciones míticas, de "mujeres abandonadas" por sus esposos ⁽¹⁾, los cuales incumplen sus promesas de

(1) Cf., por ejemplo, el capítulo "La Medea griega", incluido en la introducción del libro de José Vicente Bañuls-Carmen Morenilla, *"Medea" de Juan Alfonso Gil Alborg*, Universitat de Valencia, 2001, pp. 13-30. En él se hace un repaso de los personajes femeninos de la mitología griega en los que se ha dado la circunstancia común de que han sido abandonadas por el varón extranjero que un buen día se presentó en su patria y que las toma por esposas tras recibir la ayuda de ellas mismas, actuando incluso en contra de la propia familia (a algu-

amor; y no sólo eso, aún resultaba especialmente atractiva por las posibilidades que presentaba en el manejo de la tensión dramática la venganza por ella elegida respecto a su traidor esposo Jasón. Este asunto de la madre infanticida de sus propios hijos ⁽²⁾ para dañar definitivamente a su esposo Jasón ⁽³⁾, es la forma elegida por Eurípides para crear la posibilidad de un diálogo interior por parte de la protagonista y de un clímax dramático que permitieron al autor apurar al máximo la exhibición de toda la complejidad psicológica de un personaje mítico que realmente sirviera como ejemplo de las posibilidades y los límites (o la falta de ellos, cuando la pasión es desmedida) del comportamiento humano ⁽⁴⁾. No olvidemos que gracias a esta presentación de la psicología y los comportamientos de los grandes personajes, que los trágicos extrajeron del material mítico heredado, es posible que el espectador experimente esa *παθῶν κάθαρσις*, esa purificación de sentimientos que, como es bien sabido, mencionaba Aristóteles en su definición de tragedia ⁽⁵⁾.

no de cuyos miembros pueden llegar a matar). Como muestra del grupo de "abandonadas" presenta a Cometo, Escila, Énone, la propia Circe (tía de Medea, experta también en brebajes mágicos, que, como es bien sabido, ayuda —en este caso a la partida— de Odiseo, el varón con el que ha convivido un año), Calipso —igualmente conocida por el relato homérico—, Ariadna, Fílida e Hipsípila.

(2) Otras madres asesinas de sus hijos existen en la mitología griega: Procne, Ágave o Altea. Estas dos últimas se horrorizan y arrepienten al salir del estado de enajenación desde el que procedieron (presa del furor báquico la primera y de un arranque de cólera la segunda por la muerte de sus hermanos a manos de su propio hijo Meleagro). Procne protagoniza, como es sabido, un asesinato "elaborado", semejante en la maquinación al de Medea (aunque ésta no sirvió en monstruoso banquete a su marido el cuerpo de sus hijos, como hizo aquella para vengar a su hermana Filomela de la violación y mutilación sufrida a manos de su esposo).

(3) Cf. N. Loraux, *Madres en duelo*, Abada editores, Madrid, 2004 (tr. esp. de la ed. fr. de 1990), p. 64 e *ibid.* n. 124.

(4) No todos los autores piensan que estos personajes míticos son modelos humanos magistralmente presentados en este caso por Eurípides. Tradicionalmente también se considera que justamente la base de la tragedia está en que éstos protagonistas son héroes, en los que se refleja el concepto griego, como en el caso de Medea, del semidiós héroe que se caracteriza por la contradicción, el desequilibrio y el exceso en el bien y en el mal, es decir, la incapacidad de ser hombres comunes: cf. "La 'Medea' de Eurípides", Bruno Gentili e Franca Perusino (eds.), *Medea nella letteratura e nell. Arte*, Mansilio Editore, Venecia, 2000, p. 38: "Il bifrontismo è la cifra caratteristica del suo dossier biografico. Proprio in questa inconciliabile doppiezza è l'essenza del tragico: senza l'eroe non c'è tragedia". Cf., por el contrario, Manuel de Oliveira Pulquério, "O grande monólogo da 'Medeia' de Eurípides", *Medeia no drama antigo e Moderno, Actas do Coloquio de 11 e 12 de abril de 1991*, Instituto Nacional de Investigação Científica (Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra), Coimbra, 1991, p. 44: "Eurípides lida com pessoas, não com abstrações, e os conteúdos ideológicos são algo par além da concreta situação trágica... Medeia não é modelo de coisa nenhuma".

(5) Cf. *Poet.* 1449 b24-28.

Antes de Eurípides, el mito de Medea ya contenía el tema del infanticidio pero no realizado a manos de la propia madre-maga, en ese proceso de toma de decisión última con el que juega el dramaturgo haciendo que el espectador asista junto al coro como impotente testigo directo. En una de las versiones más antiguas del mito, el poeta épico Eumelo (s. VIII-VII a.C.) hace que Medea mate involuntariamente a sus hijos por querer darles la inmortalidad (motivo bien conocido también en la mitología griega, el de las madres inmortales casadas con mortales que intentan transmitir fallidamente su don a los hijos, cuyo ejemplo más representativo suele ser el de Tetis, casada con el mortal Peleo, y su hijo Aquiles) y los entierre en el santuario de Hera. En la versión posterior del también poeta épico Creofilo (2.^a mitad del VI a.C.), Medea es acusada por los corintios de haber matado voluntariamente a sus hijos, calumnia vertida como venganza por el asesinato perpetrado por la maga contra su rey Creonte y su hija Glauce (o Creúsa). Eurípides es quien hace la síntesis de estas dos versiones precedentes ⁽⁶⁾.

Efectivamente, esta novedad en el relato es la que le permite al tragediógrafo no sólo introducir un clímax dramático realmente espectacular que produciría en el espectador una tensión máxima de su *páthos*, sino mostrar mediante una acción extrema (que no es sino la última en una escalada de violencia que jalona de forma sangrienta la biografía de Medea) lo que aparentemente es también (como en los otros casos) el resultado de una decisión tomada tras las deliberaciones oportunas con una mente lúcida. Y éste es el aspecto en esta tragedia de Eurípides que suscitó en el pensamiento filosófico griego la reflexión ética a la que va a referirse este artículo.

El autor sitúa el comienzo de la acción en el momento en que Medea ya ha sido abandonada por Jasón que ha contraído nuevo compromiso con la hija de Creonte, rey de Corinto. Como es bien sabido, a esta ciudad habían llegado huyendo desde Yolco, una vez que allí Medea, utilizando sus conocimientos de hechicera, había matado a Pelias como venganza por negarse a devolver el trono a su sobrino Jasón, a pesar de que éste había cumplido con el cometido impuesto por su tío de traer el vellocino de oro de La Cólquide, en cuya empresa conoció a Medea, cuya ayuda fue imprescindible para el éxito.

A estos antecedentes de la acción se hace referencia en el parlamento del prólogo que realiza la nodriza de Medea (vv. 1-23) y la propia prota-

(6) Cf., p.e., A. Moreau, s.v. Médée, en P. Brunel (dir.), *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Éditions du Rocher, Paris, 2002, p. 1281.

gonista, más adelante, cuando maldice su situación de mujer sin patria y lamenta la traición que cometió con los suyos por ayudar a Jasón (vv. 483-485), así como el asesinato de Pelias (vv. 486-487).

Como se ha indicado, la tensión dramática de la obra se sustenta sobre el elaborado estudio psicológico que Eurípides presenta de Medea. Desde el comienzo de la obra el espectador tiene oportunidad de ir haciéndose una idea del carácter de Medea, al tiempo que se ve inmerso en plena tensión dramática, al encontrarse *in medias res* escuchando los lamentos de la protagonista, convertida ahora en una mujer abandonada por su esposo y sola, ya que por su historia personal ni siquiera puede volver a su patria, como era lo normal en una mujer extranjera repudiada.

La situación anímica en que se encuentra Medea, así como su carácter colérico, los va describiendo en el prólogo la nodriza (que como tal personaje garantiza un conocimiento profundo de Medea) con el terrible sonido de fondo de los gritos de desesperación de su ama, que dan más relieve a expresiones como éstas:

ὥς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος
κλύδων ἀκούει νουθετουμένη φίλων (vv. 28-29).

("Cual piedra u ola marina oye lo que le advierten sus amigos").

στρυγεί δὲ παίδας οὐδ' ὀρώσ' εὐφραίνεται.
δέδοικα δ' αὐτὴν μὴ τι βουλευέση νέον·
βαρεῖα γὰρ φρήν, οὐδ' ἀνέξεται κακῶς
πάσχουσ'... (vv. 36-39).

("Ella odia a sus hijos y no se alegra al verlos, y temo que trame algo inesperado, pues su mente es violenta y no soportará sentirse agraviada").

δεινὴ γὰρ οὗτοι ῥαιδίως γε συμβαλὼν
ἔχθραν τις αὐτῆ καλλίνικον ἄισεται. (vv. 44-45).

("Pues ella es terrible. No fácilmente nadie que haya provocado odio en ella se llevará el trofeo de la victoria").

Al final del prólogo, la nodriza refiriéndose a los niños que han aparecido en escena acompañados del pedagogo, le dice a éste:

σὺ δ' ὥς μάλιστα τοῦσδ' ἐρημώσας ἔχε
καὶ μὴ πέλαζε μητρὶ δυσθυμουμένη
ἦδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην
τοῖσδ', ὥς τι δρασείουσαν· οὐδὲ παύσεται
χόλου, σαφ' οἶδα, πρὶν κατασκῆψαί τι.
ἔχθρους τε μέντοι, μὴ φίλους, δράσειέ τι. (vv. 91-95).

("Apártalos lo más posible y no los acerques a su irritada madre, pues ya la he visto mirarlos con ojos fieros de toro, como maquinando algo. No cesará en su cólera, bien lo sé, antes de desencadenarla sobre alguien. Que lo haga al menos sobre los enemigos, no sobre los amigos").

Y a continuación, en la párodo, les dice a los niños haciendo alusión a esos lamentos que salen desde el interior de la casa:

... μήτηρ
κινεῖ κραδίαν, κινεῖ δὲ χόλον. (vv. 98-99).
("Vuestra madre excita su corazón y mueve su cólera").

ἄλλα φυλάσσεσθ'
ἄγριον ἦθος στυγεράν τε φύσιν
φρενὸς αὐθαδοῦς. (vv.102-104)
("Protegeos del carácter salvaje y de la naturaleza terrible de su mente soberbia").

δῆλον ἀπ' ἀρχῆς, ἐξαιρόμενον
νέφος οἰμωγῆς ὡς τάχ' ἀνάψει
μείζονι θυμῷ· τί ποτ' ἐργάζεται
μεγαλόσπλαγχνος δυσκατάπαυστος
ψυχὴ δηχθεῖσα κακοῖσιν; (vv. 106-110).

("Es evidente que esta nube de lamentos que empieza a levantarse estallará rápidamente con mayor coraje. ¿Qué podrá hacer un alma orgullosa, difícil de dominar y mordida por la desgracia?").

Al final de la primera estrofa añade:

οὐκ ἔστιν ὅπως ἔν τιμι μιχρῷ
δέσποινα χόλον καταπαύσει. (vv. 171-172).
("No es posible que mi señora calme su cólera con poco").

Por su parte, también en la párodo, Medea expresa así sus sentimientos:

ὦ κατάρτοι
παῖδες ὄλοισθε στυγεράς ματρὸς
συν πατρί, καὶ πᾶς δόμος ἔρροι. (vv. 112-114).
("¡Ay, hijos malditos de una odiosa madre, así perezcáis con vuestro padre y toda la casa se destruya!").

Y más adelante, en la primera estrofa de la párodo, respondiendo a la sensata advertencia del coro de que Zeus le hará justicia, exclama refiriéndose a Jasón:

ὄν ποτ' ἐγὼ νύμφαν τ' εἰίδοιμ'
αὐτοῖς μελάθροισ διακναιομένους, (vv. 163-164).

("¡Ojalá que algún día a él y a su esposa pueda yo verlos desgarrados en sus palacios!").

Desde luego, ambas expresiones contribuyen a aumentar la tensión dramática puesto que son una declaración de intenciones de sus próximas acciones.

Al finalizar el epodo de la párodo, se produce un contraste llamativo en el modo de actuar de Medea que sin duda sorprendería al espectador. La que lanzaba esos terribles lamentos y expresaba esos destructivos deseos en el interior de la casa, sale a escena declarando que no quiere que le reprochen que es indiferente a las llamadas que el coro le está haciendo, y con inesperada sensatez denuncia los juicios demasiado apresurados basados en las apariencias de lo que se percibe a primera vista, que suele arrojar la gente sin conocer lo que de verdad mueve a la persona a actuar así:

Κορίνθιαι γυναῖκες, ἐξῆλθον δόμων
μή μοί τι μέμψεσθ'.

("Mujeres corintias, he salido de mi casa para que no me censuréis").
(vv. 214-215).

δίκη γὰρ οὐκ ἔνεστ' ἐν ὀφθαλμοῖς βροτῶν,
ὅστις πρὶν ἀνδρὸς σπλάγχχνον ἐκμαθεῖν σαφῶς
στυγεῖ δεδαρκῶς, οὐδὲν ἠδίκημένος.

("Es evidente que la justicia no está en los ojos de los mortales, que, antes de conocer de verdad el interior de un hombre, odian con haber fijado la vista, sin haber sufrido ningún ultraje"). (vv. 219-221).

En el largo monólogo en que se dirige a las mujeres del coro, Medea, mostrando aún en mayor grado esa sensatez inesperada, hace unas ciertas y reveladoras reflexiones de denuncia sobre la condición de la mujer sometida y a expensas del varón, con unas cargas físicas relacionadas con la maternidad a las que el varón es ajeno, situación agravada si se trata, como ella, de una extranjera sin parientes ni amigos que la acompañen y protejan (vv. 230-258). Queda, pues, a la vista desde el principio de la obra el complejo fondo psicológico con el que el autor está diseñando este personaje.

A continuación, Eurípides utiliza ese otro gran recurso que le ofrece el personaje mítico de Medea, al que se ha hecho alusión al principio: la consideración de Medea como "sabia" o "experta" debido a sus conoci-

mientos y habilidades, que por familia le vienen, en el terreno de la magia⁽⁷⁾. Esta cualidad de Medea que el espectador tiene bien presente en el desarrollo de la obra por la mención reiterada que sobre ella hacen varios personajes —incluida la propia maga— es fundamental en el planteamiento polémico que, sin duda, el autor pretende hacer con vistas a suscitar una reflexión ética muy actual en su época, liderada por Sócrates, acerca de las causas que originan los comportamientos censurables.

Efectivamente, el primero que hace referencia a ello es Creonte, cuando sale a escena en el episodio primero para decir a Medea que ha decidido desterrarla para evitar que lleve a cabo una venganza terrible sobre su hija, Jasón y él mismo, según ha oído que anda amenazando:

σοφῆ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις,
λύπη δὲ λέκτρων ἀνδρὸς ἔστερημένη. (vv. 285-286).

(“Eres sabia por naturaleza y experta en muchas artes malélicas, y sufres por verte privada del lecho conyugal”).

A lo que responde Medea:

οὐ νῦν με πρῶτον ἀλλὰ πολλάκις, Κρέον,
ἔβλαψε δόξα μεγάλη τ' εἴργασται κακά. (vv. 292-293).

(“No es ahora la primera vez, sino que ya muchas veces me ha dañado esta fama, Creonte, y me ha procurado grandes males”).

Y continúa con una reflexión sobre las consecuencias nefastas que trae consigo el ser sabio, así como la advertencia profundamente pesimista, expresada incluso desde una posición de sincera humildad, de que no merece la pena que los padres eduquen a sus hijos en la sabiduría pues llegarán a estar marginados por ello⁽⁸⁾, como le ha ocurrido a la propia Medea, aunque reconoce que “no es sabia en exceso”:

(7) Para un estudio exhaustivo de los términos σοφία y σοφός en la *Medea* de Eurípides, cf. J.A. López Férez, “Nueva lectura de SOPHÍA-SOPHÓS en la *Medea* de Eurípides”, pp. 211-233, principalmente p. 225 hasta el final, en que el autor hace un estudio de σοφος en los pasajes más relevantes de las 21 veces en que aparece el adjetivo en la obra.

(8) J.A. López Férez, *Eurípides, “Tragedias” I*, Gredos, Madrid, 1977, p. 224, n. 26, considera que en todo este pasaje de advertencia contra el destino marginal del sabio en la comunidad “hallamos claras alusiones al peligro que corre el filósofo en su actuación ante el vulgo, argumento que era también tratado en su tragedia *Antiope*. En el fondo se debate el problema de la utilidad o inutilidad del sabio para la comunidad, lo cual prueba lo cercano que estaba ya el divorcio de la unión sabio-comunidad. Esto lo sabía perfectamente Eurípides, llamado, con razón, el filósofo de la escena”.

χρῆ δ' οὐποθ' ὅστις ἀρτίφρων πέφυκ' ἀνήρ
 παῖδας περισσῶς ἐκιδάσκεισθαι σοφούς·
 χωρὶς γὰρ ἄλλης ἧς ἔχουσιν ἀργίας
 φθόνου πρὸς ἀστων ἀλφάνουσι δυσμενῆ.
 σκαιοῖσι μὲν γὰρ καινὰ προσφέρων σοφὰ
 δόξεις ἀχρεῖος κού σοφὸς πεφυκέναι·
 τῶν δ' αὖ δοκούντων εἶδέναι τι ποικίλον
 κρείσσω νομισθεῖς ἐν πόλει λυπρὸς φανῆ.
 ἐγὼ δὲ καὐτῇ τῆσδε κοινωνῶ τύχης·
 σοφῆ γὰρ οὔσα, τοῖς μὲν εἰμ' ἐπίφθονος,
 τοῖς δ' ἡσυχαία, τοῖς δὲ θατέρου τρόπου.
 τοῖς δ' αὖ προσάντης· ἐμὶ δ' οὐκ ἄγαν σοφῆ. (vv. 294-305).

("Nunca conviene que un hombre que esté bien dotado de sensatez por naturaleza eduque a sus hijos de forma que destaquen como sabios, pues aparte de la consideración como holgazanes, les procurarán de parte de los ciudadanos un odio hostil. Además parecerás que eres un inútil y no un sabio si pretendes transmitir nuevas cosas sabias a los que no entienden, y, por otro lado, si eres considerado superior a los que parecen saber algo variado, aparecerás en la ciudad como persona molesta. Yo misma participo de esta suerte, pues, al ser sabia, para unos soy odiosa, para otros inocua, para otros de uno y otro modo y para otros hostil, pero no soy en exceso sabia").

Después de esta intervención en la que además ha conseguido convencer a Creonte de que le deje estar un día más en Corinto so pretexto de organizar bien su partida, el espectador no duda de que Medea, además de ser una "experta" en habilidades y conocimientos heredados en el ámbito de la magia, dispone de una lucidez mental y un evidente dominio del *lógos*.

Efectivamente, la maga demuestra gran pericia en el manejo del discurso pero sus fines no son precisamente éticos. Su objetivo es engañar a Creonte para que la deje un día más en Corinto, antes de marchar al desierto y poder ejecutar así sus terribles planes letales contra él y su hija.

La aparente lucidez mental con la que Medea ha realizado esta súplica, envuelta en falsa humillación, hace que el diálogo que mantiene a continuación con el coro desvele de manera descarnada la personalidad fría y calculadora de la maga:

δοκεῖς γὰρ ἂν με τόνδε θωπεῦσαί ποτε
 εἰ μὴ τι κερδαίνουσαν ἢ τεχνωμένην; (vv. 368-369).

("¿Crees de verdad que yo habría adulado de algún modo a este hombre, si no sacara algún provecho para mí o estuviera maquinando algo?").

... τήνδ' ἐφήκεν ἡμέραν
 μείναι μ', ἐν ἧ τρεῖς τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν νεκροὺς
 θήσω, πατέρα τε καὶ κόρην πόσιν τ' ἐμόν. (vv. 373-375).

(“Me deja que permanezca un día más, en el que convertiré en muertos a tres de mis enemigos: el padre, la hija y mi esposo”).

La deliberación que a continuación realiza consigo misma sobre la forma de ejecutar el asesinato se muestra realmente escalofriante, sobre todo porque en la elección que hace queda de manifiesto (sin ninguna ambigüedad respecto a qué se refiere Medea con el calificativo de σοφός) qué tipo de sabiduría es el de la maga y con qué ánimo macabro se refuerza en su decisión letal:

πολλὰς δ' ἔχουσα θανασίμους αὐτοῖς ὁδοὺς,
 οὐκ οἶδ' ὅποιαί πρῶτον ἐγχειρῶ, φίλαι·
 πότερον ὑφάψω δῶμα νυμφικὸν πυρί,
 ἢ θηκτὸν ὥσω φάσγανον δι' ἥπατος (vv. 377-379).

...
 κράτιστα τὴν εὐθείαν, ἧ πεφύκαμεν
 σοφοὶ μάλιστα, φαρμάκοις αὐτοὺς ἐλεῖν (vv. 384-385).

(“Tengo muchos caminos de muerte para ellos y no sé de cuál echaré mano primero, amigas. Acaso prenderé con fuego la morada nupcial o les atravesaré el hígado con afilada espada... Mucho mejor tomaré el camino recto, en el que somos por naturaleza sabias: matarlos con venenos”).

ἀλλ' εἶα φείδου μηδὲν ὧν ἐπίστασαι,
 Μήδεια, βουλευούσα καὶ τεχνωμένη·
 ἔρπ' ἐς τὸ δεινόν· (vv. 401-403).

(“Más, venga, que no haya ningún ahorro de aquello que tú conoces, Medea, en cuanto a idear y maquinan planes”).

Que Medea desconoce el sentido de la medida ha quedado más que de manifiesto en estas intervenciones, con lo que las palabras finales de la nodriza en el prólogo (en las que no es difícil ver un recordatorio ético del intelectual Eurípides, formado por los grandes maestros de su época) resuenan ahora con un sentido más urgente en los oídos del espectador:

Τὸ γὰρ εἰθίσθαι ζῆν ἐπ' ἴσοισιν
 κρεῖσσον· ἐμοὶ γοῦν ἐπὶ μὴ μεγάλοις
 ὀχυρῶς γ' εἶη καταγηράσκειν.
 τῶν γὰρ μετρίων πρῶτα μὲν εἰπεῖν
 τοῦνομα ικῆ, χρῆσθαι τε μακρῶ
 λῶστα βρωτοῖσιν· τὰ δ' ὑπερβάλλουτ'

οὐδένα καιρὸν δύναται θνητοῖς,
 μείζους δ' ἄτας, ὅταν ὀργισθῆ
 δαίμων οἴκοις, ἀπέδωκεν. (vv. 122-130).

(“Desde luego, acostumbrarse a vivir entre iguales es lo mejor. Por lo que a mí respecta, ojalá pueda envejecer de forma segura no entre grandezas, pues el nombre de las cosas medidas, con sólo pronunciarlo, vence ante todo, y servirse de él es lo mejor con mucho para los mortales. Pero lo desmesurado no puede tener ninguna ventaja para los mortales”).

La Medea maestra en fingir actitudes como instrumento de sus maquinaciones, vuelve a mostrarse en el episodio 4.^o (vv. 866-975), cuando manda llamar a Jasón para hacerle ver que está arrepentida por el enfrentamiento que antes ha tenido con él (episodio 2.^o, vv. 446-626) y consigue convencerle con aparente humildad de su cambio de actitud, para que así acceda a que sus hijos lleven los mortales regalos a su nueva esposa, aprovechando la credulidad de la soberbia halagada y del orgullo victorioso de Jasón (“cualidades” que han quedado suficientemente a la vista en esa primera conversación).

Por otro lado, hay que decir que en este diálogo citado del episodio 2.^o, el primero que mantiene con Medea, Eurípides hace que la figura de Jasón aparezca como la de un sofista manipulador de la palabra, un orador de esos contra los que Platón y Aristóteles siempre fueron rigurosamente implacables. El uso cínico del argumento más débil que despliega el antiguo líder de los argonautas, cual si de un ejercicio retórico se tratara (con el que pretende no sólo defenderse de las acusaciones legítimas de Medea, sino demostrar que además ella le tiene que estar agradecida), está muy bien aplicado por parte del autor, pues encaja perfectamente con el comportamiento que ha demostrado en el relato eurípideo Jasón, quien no ha tenido escrúpulos en repudiar y dejar abandonada a su esposa Medea a quien había prometido fidelidad a cambio de la inestimable ayuda que de ella obtuvo para conseguir el vellocino de oro.

Es fácil ver en estos ejemplos de “dominio del *lógos*” y que Eurípides hace que exhiban Jasón y Medea, justamente una abierta denuncia por el deterioro que el mal uso de la retórica está produciendo en un instrumento importantísimo en plena democracia ateniense como es la pericia en el uso de la palabra. El “todo vale” en la argumentación que defiende una parte de la sofística es inaceptable para alguien como Eurípides, formado en el círculo de los grandes sofistas —intelectuales que no estarían de acuerdo en el uso indiscriminado del *lógos* con cualquier objetivo—, y que probablemente seguiría de cerca las enseñanzas de Sócrates con el que, sin duda, llegaría a tener relación, cuyos argumentos éticos, por cierto, no

consideramos que trate de desmontar en esta obra, como tradicionalmente se ha visto y comentaremos, sino, al contrario, como hemos dicho *supra*, es posible suponer que ha elegido el personaje de Medea, presentándola en la ejecución de unas acciones “in crescendo” abominables (y con una aparente consciencia plena de sus actos), para provocar en el espectador una reflexión ética que profundizara más allá de la simplificación caricaturesca que la tesis ética de Sócrates habría suscitado en los círculos intelectuales contemporáneos (de los que, por supuesto, la comedia aristofánica se hacía eco), y sobre lo que volveremos *infra*.

En relación con esa crítica que hace Eurípides a la oratoria manipuladora, aparecen las palabras que el tragediógrafo pone en boca del corifeo y de Medea como sello a la “actuación retórica” abiertamente reprobable de Jasón. Efectivamente, el primero, tras oír —sin duda estupefacto— las palabras de éste, no puede menos de decir:

Ἰάσον, εὖ μὲν τοῦσδ' ἐκόσμησας λόγους·
ὁμῶς δ' ἔμοιγε, κεῖ παρά γνώμην ἐρῶ,
δοκεῖς προδοῦς σὴν ἄλογον οὐ δίκαια δρᾶν (vv. 576-578).

(“Bien has adornado estas palabras, Jasón, pero a mí al menos, aunque lo que voy a decir no encaja con tu forma de verlo, me parece que has traicionado a tu esposa y que no obras con justicia”).

Medea, por su parte, hace una reflexión semejante, impactada por el atrevimiento cínico en las justificaciones que acaba de oír a Jasón. Esta crítica pone más en evidencia el discurso impresentable de su ex-esposo, ya que incluso a Medea (que también ha hecho un uso del *lógos* en función de fines absolutamente reprobables) le parece inadmisibles esta utilización de la retórica:

ἐμοὶ γὰρ ὅστις ἄδικος ὦν σοφὸς λέγειν
πέφυκε, πλείστην ζημίαν ὀφλισκάνει·
γλώσση γὰρ αὐχῶν τᾶδικ' εὖ περιστελεῖν
τολμᾷ πανουργεῖν· ἔστι δ' οὐκ ἄγαν σοφός. (vv. 580-583).

(“Para mí, desde luego, quien es capaz de hablar como un sabio pero es injusto, merece el mayor de los castigos, pues haciendo gala de envolver bien lo injusto con su lengua, se atreve a cometer cualquier acción. Pero no es demasiado sabio”).

En este momento de la obra en que Medea se ha desvelado como un personaje “sabio” en cuanto al conocimiento y manejo de un arte heredado, que domina perfectamente la técnica de la palabra con la que en ocasiones sabe hacer reflexiones muy acertadas desde el punto de vista de la

sensatez pero de una lucidez mental escalofriante en cuanto a deliberación y maquinación se refiere, Eurípides está preparando el clímax del complejo juego psicológico que se da en la maga y que llega a su máxima expresión en el famoso monólogo ⁽⁹⁾ de la hechicera en que debate consigo misma la decisión de matar a sus propios hijos como venganza última sobre su padre, el traidor Jasón (vv. 1021-1080).

En el momento de esta intervención el espectador ya supone los horribles efectos del mortal regalo que sus propios hijos llevaron a la nueva esposa del argonauta, una vez que éste lo permitió, vencido por el descuido de su confiada soberbia al pensar que con su retórica había sometido de nuevo a Medea.

Se trata, sin duda, de una espléndida reproducción de lo que es un verdadero y profundo diálogo interior humano. En él convergen esas dos polaridades del carácter de Medea que a lo largo de la obra se han ido mostrando: el personaje frío y calculador, sin escrúpulos, en sus venganzas (no sólo la del actual relato, sino las de sus "antecedentes penales" de asesina de su hermano y del tío de Jasón), cuyos resentimientos parecen ser su impulso vital ⁽¹⁰⁾, y, por otro lado, la persona vulnerable y humana que en ocasiones ha mostrado una lúcida sensatez en sus pensamientos y que ha conmovido al espectador con sus reflexiones y denuncias legítimas.

A lo largo de los versos de este monólogo en el episodio 5.^º, se asiste al proceso que concluirá en la abominable decisión por parte de Medea de ejecutar el infanticidio de sus propios hijos como venganza última sobre Jasón. La maestría de Eurípides en la elaboración de su propia versión del mito, como decíamos al principio, se ha ido poniendo de manifiesto a lo

(9) Estudios recientes en concreto sobre este monólogo y sobre la figura de Medea, interpretada como personaje que deja fijada la oposición θυμός/βουλευματα, son los artículos recogidos en Bruno Gentili e Franco perusino, *Medea nella letteratura e nell' arte*, Marsilio Editori, Venecia, 2000: Carmine Catenacci, "Il monologo di Medea (Euripide, 'Medea' 1021-1080)", pp. 67-82; Maria Grazia Fileni, "Norme di comportamento e valori etici nella 'Medea' di Euripide (214-224)", pp. 83-99; "La 'DÍKE' di Medea e la 'DÍKE' di Trasonide", pp. 101-108; "La 'Medea' de Euripide", pp. 29-41.

(10) La mayor manifestación del carácter fríamente vengativo y maquinador de la maga se da cuando expresa su espeluznante regocijo al recibir la noticia de la horrible muerte de Creonte y su hija ocurridos en palacio (vv. 1127-1135) y con la indiferencia que muestra a la advertencia de que huya de la venganza que sobre ella se cierne, pues realmente la satisfacción de su venganza está por encima de todo. La primera frase de Medea en el diálogo que mantiene con el mensajero: κάλλιστον εἶπας μῦθον (v. 1127) ("me comunicas la más bella información") resume la manifestación de sentimientos que hoy día llamaríamos "sádicos" y que sin pudor expresa Medea en los versos siguientes. La descripción del carácter terrible con que la nodriza abrió la acción dramática resuena ahora en los oídos del espectador con la contundencia del testimonio certificador que tienen delante.

largo de la representación, donde además entrelazados con la narración se han dejado ver los mensajes del tragediógrafo filósofo. Pero donde realmente el autor hace desembocar la provocación del debate ético que viene suscitando desde el comienzo de la obra y que ha ido tomando cada vez más forma (fundamentado en ese complejo entramado psicológico con el que ha ido tejiendo el personaje de Medea), es en esos tres versos finales del monólogo (1079-1080, sobre todo los dos primeros) en que la maga afirma:

καὶ μαιθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,
θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.

(“Sé la maldad de lo que voy a hacer, pero mi corazón es más fuerte que mis razonamientos, éste es el causante de los mayores males para los mortales”)⁽¹¹⁾.

Esta declaración de Medea tuvo que sonar en este momento de la representación como un aldabonazo que ponía definitivamente en evidencia la invalidación absoluta de la supuesta tesis socrática que afirmaría que “el que es malo lo es por ignorancia” y que, como decíamos *supra*, andaría circulando no sólo entre los intelectuales que frecuentaban al filósofo ateniense, sino que sería *vox populi*, dada la dimensión popular que en Atenas tenía este personaje.

El impacto de conclusión irrefutable que estos últimos versos del monólogo producirían no conmovió sólo, como suponemos, al auditorio que asistía a la representación, sino que se transmitió a través del pensamiento filosófico, como era esperable, citándose como ilustración de comportamiento ético, principalmente los estoicos y los neoplatónicos⁽¹²⁾, aunque

(11) Se suele asociar esta afirmación de Medea que pondría en evidencia la “consciencia” sobre sus terribles actos con la frase de Fedra en el Hipólito, cuando toma la malvada decisión contra su hijastro, con la que también parece mostrar lucidez en la decisión:

τὰ χρηστὰ ἐπιστάμεθα καὶ γιγνώσκομεν, οὐκ ἐκποινοῦμεν δ', ... (v. 375 s.).

(“conocemos y sabemos lo bueno, pero no nos esforzamos —en seguirlo—.”) y que Ovidio recogió en sus famosos versos de su Medea: *video proboque meliora, deteriora sequor*.

(12) Cf. J.M. Dillon, “Medea among the philosophers”, *Medea. Essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art* (J.J. Clauss and S.I. Johnston, eds.), Princeton, New Jersey, 1987, pp. 211-218. En este artículo el autor hace referencia a las interpretaciones que la filosofía postplatónica y estoica dieron de la Medea de Eurípides, cuya base Galeno recoge en sus comentarios sobre las doctrinas de Hipócrates y Platón (*Hipp. et Plat.* 3.3.25), donde muestra que el comportamiento de Medea, manifestado en síntesis en estos versos finales del monólogo, ilustra muy bien la creencia de Platón en cuanto a la existencia de una parte racional y otra irracional del alma (Medea estaría tomando sus decisiones equivocadas con esta última parte), pero no encaja en el pensamiento estoico, ya que ellos consideran que las deci-

su uso como ejemplo de inconsistencia de la formulación socrática se puede decir que es moderno, ya que se cita principalmente por autores actuales⁽¹³⁾ que, continuando la tradición establecida por el aristotelismo, como explicaremos *infra*, no se han cuestionado otra interpretación del comportamiento de Medea más que la que parece evidente.

Pero Eurípides está jugando con más elementos de los que la recepción superficial de la acción parece mostrar. Esa afirmación última de Medea sobre la consciencia sobre las acciones que va a realizar tuvo que hacer, efectivamente, las delicias de los detractores de Sócrates (precisamente de aquéllos que no se encontrarían muy a gusto cuando se vieran enredados en las inocentes conversaciones que solía provocar el filósofo) y del vulgo en general, que se habría quedado con la idea de que hay quien defiende que “el malo no sabe lo que hace” o algo así, afirmación que, como es lógico, sacaría de sus casillas a la gente al pensar en “tantos malos” como cada uno conocería que de “tontos” precisamente no tenían nada. Lo cierto es que hoy día, como acabamos de decir, el llamado “intelectualismo so-

siones se toman con la totalidad del alma, por lo que el uso por parte de estos filósofos del personaje de la maga como ejemplo para su doctrina es erróneo. Dillon critica la ingenuidad de Galeno al simplificar así las cosas, pero lo cierto es que en la interpretación de la actuación ética de Medea, en general, como hemos dicho, se ha tendido a la simplificación superficial. *Vid.* también sobre la cuestión debatida de la crítica textual del monólogo, *ibid.* p. 218, n. 12.

(13) Citamos algunos de los que hoy día afirman claramente que el personaje de Medea demuestra la “ingenuidad” socrática en sus planteamientos éticos: cf., p.e. el propio artículo de Dillon citado en la nota anterior, p. 217 y s.; A. Melero, *Eurípides, Tragedias I*, p. 14, donde dice: “En punto a ética, Eurípides entra en contradicción con el máximo representante del intelectualismo ético”, y un poco más adelante: “En Eurípides —se refiere al cuestionamiento ético contra Sócrates que le parece que suscitan las frases mencionadas en sendas obras los personajes de Hipólito y Medea— parece que es posible aprender a comportarse justamente por medio de una cierta *ascesis*, un ejercicio o disciplina, cuyo valor desconoce totalmente el radical intelectualismo socrático” (p. 15). J.V. Bañuls Oller, *op. cit.*, p. 40, n. 34, afirma: “Las investigaciones recientes sobre Eurípides ponen de manifiesto cómo este autor en ciertas obras (*Alcestis*, *Hipólito*, *Medea*) reacciona frente al optimismo socrático, según el cual el conocimiento y la capacidad de razonar correctamente conducen al conocimiento de la verdad, y de ella a la felicidad”. W.K.C. Guthrie; en su reconocida *Historia de la Filosofía* (t. III, Gredos, Madrid, 1988 —trad. esp. de la ed. ingl. de 1969—, pp. 253 y ss. y 427 y ss.) estudia de forma exhaustiva, como acostumbra, la cuestión de la ética socrática desde una perspectiva histórica y también de valoración personal partiendo de la crítica a la tesis de Sócrates. Respecto a Eurípides, dice, p.e.: “(las opiniones contrarias al filósofo más llamativas) muy probablemente se encuentran en Eurípides, muy posiblemente en consciente oposición a Sócrates”. (p. 253) y habla de la “sublime simplicidad del dicho socrático”, parafraseando palabras de autores modernos (p. 434). En la reciente obra de C. García Gual, *Historia, novela y tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p.209, también se lee: “En el famoso monólogo de *Medea*, Eurípides se opone a la tesis optimista de Sócrates de que la razón es más fuerte que los sentimientos y que el único error procede de la ignorancia. Medea afirma que conoce los males que va a cometer, pero que su pasión es superior a sus razonamientos. La lucidez en los razonamientos no mitiga los sufrimientos, sino que los potencia”.

crático” sigue juzgándose desde criterios que no profundizan en el verdadero sentido de la tesis ética de Sócrates, y que se basan en la interpretación de Aristóteles, quien, sin embargo, como era su costumbre, no pretendió quedarse en un análisis superficial del asunto.

Volviendo al momento final del monólogo de Medea, decíamos que la fuerza con que estas palabras parecen expresar con qué lucidez la maga comprende lo que elige hacer, al margen de cualquier actitud instintiva o irreflexiva, viene perfectamente soportada por un magistral desarrollo por parte de Eurípides del proceso interior de la maga, previo a la ejecución de la nefanda acción. Efectivamente, este *itinerarium mentis*, como suele llamarse, muestra en especial dos momentos de duda, expresados por esa parte más humana del personaje que posee el esperado instinto maternal, y que producen sendas distensiones en el *páthos* del espectador que asiste al proceso de la abominable elección de Medea. Estas breves distensiones, sin embargo, no son más que nuevos giros de tuerca en la tensión extrema que se está experimentando, pues las momentáneas expresiones de auténtica ternura y sensibilidad, que anulan por un instante los sentimientos de venganza incondicional que tan descarnadamente viene mostrando la hechicera, provocan falsas esperanzas momentáneas que hacen aún más dolorosa la realidad del relato. Obsérvense las palabras que la madre-maga emplea en estos momentos de clímax del monólogo en que momentáneamente sucumbe a la parte más humana (o, quizás, como diría Platón, “más divina”⁽¹⁴⁾) y que tuvieron que conmover profundamente al espectador:

φεῦ, φεῦ· τί προσδέρκεσθέ μ' ὄμμασιν, τέκνα;
 τί προσγελᾶτε τὸν πανύστατον γέλων;
 αἰαῖ· τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται,
 γυναιῖκες, ὄμμα φαιδρὸν ὡς εἶδον τέκνων.
 οὐκ ἂν δυναίμην· χαιρέτω βουλευμάτα

(14) Son diversos los pasajes donde Platón menciona “esa parte divina del hombre” —igual que lo hace Aristóteles—. Cf., p.e., *Resp.* L. IX, 589 c6-d4, donde Sócrates aconseja a Glaucón que se dirija al hombre injusto para sacarle de su ignorancia persuadiéndole con paciencia sobre la verdadera causa de su perverso comportamiento, y le recomienda para ello preguntarle:

ὦ Μακάριε, οὐ καὶ τὰ καλὰ καὶ αἰσχρὰ νόμιμα διὰ τὰ τοιαῦτ' ἂν φαίμεν γεγοινέναι· τὰ μὲν καλὰ τὰ ὑπὸ τῷ ἀνθρώπῳ, μᾶλλον δὲ ἴσως τὰ ὑπὸ τῷ θεῷ τὰ θησιώδη ποιοῦντα τῆς φύσεως, αἰσχρὰ δὲ τὰ ὑπὸ τῷ ἀγρίῳ τὸ ἡμερον δουλούμενα;

(“Querido amigo, ¿no podríamos decir que las leyes de lo hermoso y de lo vergonzoso se dan por tales cosas: por un lado, porque lo hermoso pone la parte animal de la naturaleza bajo lo humano, mejor, quizás, bajo lo divino, por otro, porque lo vergonzoso esclaviza lo manso bajo lo salvaje?”).

τὰ πρόσθεν· ἄξω παῖδας ἐκ γαίας ἐμούς.
 τί δεῖ με πατέρα τῶνδε τοῖς τούτων κακοῖς
 λυποῦσαν αὐτήν δις τόσα κτᾶσθαι κακά;
 οὐ δῆτ' ἔγωγε· χαιρέτω βουλευματα. (vv. 1040-1048).

("Ay, Ay, ¿por qué me miráis con vuestros ojos, hijos? ¿Por qué sonréis como si fuera la última vez? Ay, ay, ¿qué voy a hacer? Mi corazón me abandona, amigas, cuando veo la luminosa mirada de mis hijos. No podría hacerlo. Adiós a mis anteriores planes. Llevaré a mis hijos fuera de esta tierra. ¿Por qué es necesario que cargue con tantos males, afligiéndome yo el doble por causar pena a su padre con la desgracia de éstos? No y no. Adiós a mis planes").

Pero inmediatamente a continuación, como despertando del sueño de la sensatez, Medea se increpa a sí misma diciendo:

καίτοι τί πάσχω; ... (v. 1049).
 ("Pero, ¿qué me pasa?").

y, tras expresar que no tolerará dejar sin castigo a sus enemigos, afirma rotundamente:

χεῖρα δ' οὐ διαφθερῶ (v. 1055).
 ("No me mostraré débil con mi mano").

En cuanto acaba de tomar esta decisión, de nuevo su sensibilidad de madre acude momentáneamente:

ᾄ ᾄ·
 μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σύ γ' ἐργάση τάδε·
 ἔασον αὐτούς, ὦ τάλαν, φείσαι τέκνων·
 ἐκεῖ μεθ' ἡμῶν ζῶντες εὐφρανουσί σε. (vv. 1056-1058).

("Ay, ay. No, corazón mío, no realices este crimen. ¡Déjalos, desgraciado! ¡Ahorra el sacrificio de mis hijos! Viviendo allí con nosotros te servirán de alegría").

Pero lo mismo que antes, el interior colérico de Medea aparece al instante:

μὰ τοὺς παρ' Ἄιδη νερτέρους ἀλάστορας,
 οὗτοι ποτ' ἔσται τοῦθ' ὅπως ἐχθροῖς ἐγὼ
 παῖδας παρήσω τοὺς ἐμούς καθυβρίσαι.
 πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν· ... (vv. 1058-1061).

("¡No, por los vengadores subterráneos del Hades! Nunca ocurrirá que yo entregue a mis hijos a mis enemigos para humillarme. Es de todo punto forzoso que mueran").

Ahora ya no hay vuelta atrás en la decisión, aunque Medea aún mostrará sus sentimientos de angustia en esa decisión inexorable. Por eso, el cierre de este monólogo interior, como decíamos antes, resulta impactante para quien ha asistido al proceso: la maga reconoce la maldad del infanticidio que va a cometer, pero elige hacerlo culpando a su θυμός, tras lo que parece un evidente debate lúcidamente planteado entre dos alternativas: una, aconsejada por la parte racional; otra, por la parte sometida a las pasiones. Es éste el momento de la obra en que Eurípides deja abierta la polémica que venía elaborando desde el principio. Parece claro (demasiado claro, diríamos), que en la actuación de Medea (no por casualidad un personaje múltiples veces presentado en el relato como sabio y lúcido en su actuación, según hemos visto) hay una incuestionable consciencia en cuanto a las decisiones que toma, ¿cómo es posible, entonces, que alguien como Sócrates pueda seguir manteniendo la creencia de que el que actúa mal es porque no sabe que lo está haciendo?

Llegamos, pues, a la cuestión central que está en la base de este artículo, y vamos a permitirnos plantear una pregunta necesariamente obvia: la identificación de maldad e ignorancia (recordemos que la tesis se viene denominando "intelectualismo socrático", calificado muchas veces de "optimismo ético" en un claro uso de este adjetivo sugiriendo algo así como "infantilidad, ingenuidad, por no advertir la verdadera realidad y suponer otra de una bondad fantasiosa") ¿puede estar queriendo decir sin más que el que realiza un acto injusto es porque pensaba que en sí mismo ese acto era bueno? Es decir, si alguien roba o mata ¿es porque creía que "eso" estaba bien? Realmente llama la atención que la tradición haya mantenido interpretación tan superficial e ingenua (en esto sí es válido el calificativo de "ingenuo") del planteamiento de alguien como Sócrates⁽¹⁵⁾, basándose en

(15) Recordemos que esta tesis ética basada en la equiparación entre mal e ignorancia (que consideramos que "se saca a la palestra" por parte de Eurípides en *Medea*) queda definitivamente atribuida a Sócrates por Aristóteles, como hemos dicho, y por Jenofonte (*Mem.*, III, 9, 5), aparte de la caricatura que de ella se hace en la comedia. Pero donde queda afirmada y desarrollada según, suponemos, sería la explicación socrática, es en la obra de Platón, al que acudiremos para "ceder la palabra" a Sócrates frente a la interpretación del Estagirita, sin entrar en la que podríamos llamar "cuestión socrática", que plantearía ese "quién es quién" entre el filósofo que protagoniza la gran mayoría de los diálogos de Platón y Platón mismo. En cualquier caso, el fundador de la Academia es la fuente principal (no sólo literariamente, sino "espiritualmente", como corresponde a quien mantuvo tan estrecha vinculación en sus años de formación con Sócrates) que nos transmite el pensamiento de este filósofo.

la interpretación de Aristóteles, la cual se comprende desde la perspectiva desde la que la aborda el Estagirita, pero que el aristotelismo (es decir, la interpretación posterior de la filosofía de Aristóteles), por así decirlo, simplifica, transmitiéndonos una idea sobre la concepción ética de Sócrates comparable a la que podría tener el vulgo en su época (o los intelectuales adversos), como decíamos antes, que verían en la Medea de Eurípides la evidencia mostrada públicamente del absurdo de semejante tesis ética.

Veamos, en primer lugar, la interpretación que hace Aristóteles de la ética de Sócrates y que está en la base del llamado "intelectualismo socrático" que nos ha sido transmitido ⁽¹⁶⁾. Es principalmente en la *Ética a Nicómaco* donde encontramos recogidos los planteamientos básicos del filósofo ateniense, según el Estagirita, y su correspondiente crítica o aceptación.

Efectivamente, al final del libro VI, 1144 b16-20, menciona a Sócrates al hablar de la relación existente entre φρόνησις ("prudencia, sensatez") ⁽¹⁷⁾ y ἀρετή ("virtud, excelencia") ⁽¹⁸⁾:

διόπερ τινές φασι πάσας τὰς ἀρετὰς φρονήσεις εἶναι, καὶ Σωκράτης τῇ μὲν ὀρθῶς ἐζήτει τῇ δ' ἡμάρτανεν, ὅτι μὲν γὰρ φρονήσεις ᾧετο εἶναι πάσας τὰς ἀρετὰς, ἡμάρτανεν, ὅτι δ' οὐκ ἄνευ φρονήσεως, καλῶς ἔλεγεν

("Por esto justamente algunos dicen que todas las virtudes son 'prudencias', y Sócrates, por un lado, investigaba correctamente, pero por otro se equivocaba. Efectivamente, se equivocaba en que creía que todas las virtudes son 'prudencias', pero acertaba en que no se dan sin la prudencia").

(16) Contra la interpretación tradicional de origen aristotélico de la tesis de Sócrates, cf. B. Bossi, "On Aristotle's charge of Socratic Intellectualism: the Force of a Misunderstanding", *Proceedings of the Third Symposium Platonicum Pragense*, Prague, 2004.

(17) Suele traducirse así por tradición latina, ya que en español tampoco hay una palabra que recoja exactamente lo que este sustantivo en -σις (formado sobre la raíz φρεν- con timbre ο) significa y que implica que la acción se ejecuta con la φρήν, es decir, que es un proceso mental-intelectual, por la misma razón que el agente de esa acción es el φρόνιμος, como corresponde, según Aristóteles, al saber elegir con deliberación previa el término medio más adecuado respecto a uno mismo. Cf. la definición de virtud que aparece al comienzo del Cap. 6 del libro II, 1107^a:

ἔστιν ἄρα ἡ ἀρετὴ ἕξις προαιρετικὴ, ἐν μεσότητι οὖσα τῇ πρὸς ἡμᾶς, ὠρισμένη λόγῳ καὶ ᾧ ἂν ὁ φρόνιμος ὀρίσειεν.

("La virtud es una disposición de elección con deliberación previa que está en el término medio respecto a nosotros, término medio delimitado por la razón y por aquello con lo que el prudente puede poner límite").

(18) Con la traducción de ἀρετή pasa algo parecido a lo que ocurre con φρόνησις. Suele mantenerse "virtud" por tradición latina, aunque no hay que olvidar que en Aristóteles "excelencia" recogería mejor esa cualidad o cualidades que permiten al hombre alcanzar un nivel como persona por encima del vulgo y por lo tanto, vivir bien.

A continuación (1144 b 25-30) enuncia, por así decirlo, la afirmación sobre la que se asiente la tradición de interpretación de la tesis ética socrática basada en Aristóteles, llamada, como hemos dicho varias veces, “intelectualismo ético de Sócrates”:

ἔστι γὰρ οὐ μόνον ἡ κατὰ τὸν ὀρθὸν λόγον
(σχ. ἀρετῆ), ἀλλ’ ἡ μετὰ τοῦ ὀρθοῦ λόγου ἕξις ἀρετῆ
ἐστίν· ὀρθὸς δὲ λόγος περὶ τῶν τοιούτων ἡ φρόνησις ἐστίν. Σω-
κράτης μὲν οὖν λόγους τὰς ἀρετὰς ᾤετο εἶναι (ἐπιστήμας γὰρ
εἶναι πάσας), ἡμεῖς δὲ μετὰ λόγου.

“La virtud no sólo es lo que está en relación con la recta razón, sino la disposición que acompaña a la recta razón y esa recta razón acerca de tales cosas es la prudencia. Efectivamente, Sócrates creía que las virtudes eran razones (pues —pensaba— que todas eran conocimientos científicos), pero nosotros creemos que acompañan a la razón”.

La clave está en la identificación que establece Aristóteles, al interpretar el pensamiento ético de Sócrates, de virtud con “conocimiento científico”. En ambos pasajes, como vemos, insiste en esa ecuación socrática de ἀρεταί con λόγοι, corrigiéndola por la relación de “compañía” (pero no identificarlas) que las virtudes deben tener respecto a la razón, ya que considera que no pueden darse si no es junto con el *lógos*. Pero al afirmar que Sócrates piensa que todas las virtudes son ἐπιστήμαι está manifestando el Estagirita que para el filósofo ateniense son “conocimientos científicos”, por así decirlo, esto es, conocimientos que se adquieren mediante θεωρία (“investigación”), pues para Aristóteles (para quien el establecimiento de un lenguaje científico⁽¹⁹⁾ en filosofía fue uno de los objetivos básicos que estaban en el “programa” del Liceo) ἐπιστήμη es, efectivamente, un conocimiento que se adquiere por vía heurística y esto no es propio de la ética como deja bien claro al comienzo del Cap. 2 del libro II (1103 b25):

ἐπεὶ οὖν ἡ παρούσα πραγματεία οὐ θεωρίας ἕνεκά ἐστιν ὥσπερ αἱ
ἄλλαι (οὐ γὰρ ἵνα εἰδῶμεν τί ἐστίν ἡ ἀρετὴ⁽²⁰⁾ σκεπτόμεθα, ἀλλ’

(19) Sabido es que Aristóteles se preocupó en dejar fijados los términos básicos que se utilizan en la expresión del pensamiento filosófico (hecho imprescindible en el método científico), buscando con ello la univocidad en el significado de esas palabras, contrarrestando de este modo algo inevitable en el lenguaje humano, por naturaleza “simbólico” (esto es, “que cada palabra refiere a algo”): la equivocidad, es decir, el hecho de que no haya una palabra para cada cosa, como explica detalladamente al comienzo del περὶ ἑρμηνείας.

(20) Que Sócrates investigaba siempre sobre las definiciones últimas de los grandes conceptos lo deja muy claro Platón en muchos de sus diálogos donde con riguroso método dialéctico Sócrates busca τί ἐστίν... Significativo es, por otro lado, que estos diálogos terminan

ἴν' ἀγαθοὶ γενώμεθα, ἐπεὶ οὐδὲν ἂν ἦν ὄφελος αὐτῆς), ἀναγκαῖον ἐπισκέψασθαι τὰ περὶ τὰς πράξεις, πῶς πρακτέον αὐτάς·

(“Puesto que el presente asunto —es decir, el estudio sobre la virtud, la ética— no se da por causa de la investigación, como los demás —“asuntos”, es decir, “las demás artes”— [pues no investigamos para saber qué es la virtud, sino para llegar a ser buenos, ya que —si no— la virtud no sería útil], es necesario que observemos lo que tiene que ver con las acciones, cómo han de realizarse éstas”).

Al comienzo del libro VII, 1145 a 35, cuando Aristóteles habla de los “vicios” (κακίαι) fundamentales que impiden el ejercicio de la vida virtuosa, como son la ἀκρασία (“incontinencia, falta de dominio”), la μαλακία (“flaqueza”) y la τρυφή (“molice”) y sus contrarios, las virtudes llamadas ἐγχράτεια (“continencia, dominio de uno mismo”) y καρτερία (“fortaleza”), y revisa las opiniones popularmente autorizadas sobre la valoración de estas cualidades y defectos, se centra en una de las consideraciones en la que le parece que se interpela directamente a Sócrates poniendo en evidencia la inconsistencia de sus planteamientos éticos. Efectivamente, en general se acepta, según recoge Aristóteles, que: “el incontinente sabe que obra mal debido a la pasión, pero el que se domina a sí mismo, sabiendo que sus deseos son malos, no los sigue gracias a la razón” (1145 b11-13) ⁽²¹⁾. A partir de esta afirmación, Aristóteles dice (1145 b21-27):

Ἀπορήσειε δ' ἂν τις πῶς ὑπολαμβάνων ὀρθῶς ἀκρατεύεται τις· ἐπιστάμενον μὲν οὖν οὐ φασὶ τινες οἷόν τε εἶναι· δεινὸν γὰρ ἐπιστήμης ἐνούσης, ὡς ᾤετο Σωκράτης, ἄλλο τι κρατεῖν καὶ

sin poder dejar establecida esa definición (por lo que se les califica de “aporéticos”), quizás por que el propio Sócrates-Platón quiere demostrar que no es posible establecer definitivamente el concepto de justicia, belleza, virtud, etc., pero sí es necesaria la actitud de búsqueda de esas “Ideas matrices” para poder vivir una vida filosófica, es decir, para poder vivir bien. Recuértese como ejemplo en el *Menón* 100 b, cuando consideran fallida la búsqueda de un maestro que enseñe lo que es la virtud (que debe ser enseñable puesto que es una ἐπιστήμη, es decir, “conocimiento” —téngase en cuenta que en Platón el término no está aún fijado con univocidad como en Aristóteles, cf. nota anterior—) dice Sócrates:

τὸ δὲ σαφὲς περὶ αὐτοῦ εἰσόμεθα τότε, ὅταν πρὶν ᾧτιμι τρόπῳ τοῖς ἀνθρώποις παραγίγνεται ἀρετή, πρότερον ἐπιχειρήσομεν αὐτὸ καθ' αὐτὸ ζητεῖν τί ποτ' ἔστιν ἀρετή.

(“Lo claro acerca de esto lo sabremos entonces, cuando, antes de la cuestión de de qué modo surge en los hombres la virtud, intentemos investigar esto por sí mismo: qué es la virtud”).

(21) καὶ ὁ μὲν ἀκρατὴς εἰδὼς ὅτι φαῦλα πράττει διὰ πάθος, ὁ δ' ἐγκρατὴς εἰδὼς ὅτι φαῦλαι αἱ ἐπιθυμίαι οὐκ ἀκολουθεῖ διὰ τὸν λόγον.

περιέλκειν αὐτὴν ὡσπερ ἀνδράποδον. Σωκράτης μὲν γὰρ ὅλως ἐμάχετο πρὸς τὸν λόγον ὡς οὐκ οὔσης ἀκρασίας· οὐθένα γὰρ ὑπολαμβάνοντα πράττειν παρὰ τὸ βέλτιστον, ἀλλὰ δι' ἄγνοιαν.

(“Podría uno preguntarse cómo es que uno es incontinente aunque tiene una creencia recta. Algunos dicen que esto no es posible si se tiene conocimiento, pues es muy extraño que teniendo interiorizado⁽²²⁾ el conocimiento, ninguna otra cosa lo domine o ‘arrastre como un esclavo’⁽²³⁾, creía Sócrates. Efectivamente, Sócrates combatía totalmente este argumento porque consideraba que no existe la falta de dominio personal, pues nadie realiza acciones contra lo mejor, si cree que es tal”).

Si pensamos en la actuación de Medea, recordando que es justamente esta cuestión del conocimiento y la ignorancia respecto a la maldad de las acciones cometidas (y, por lo tanto, la responsabilidad de la persona) la que Eurípides está planteando, parece que Aristóteles se estuviera refiriendo al personaje de la tragedia (no es nada extraño, por otro lado, que lo tuviera en mente como modelo mucho más cercano además para él que para nosotros), como demostración de la invalidez de la tesis socrática, pues a continuación afirma (1145 b27):

οὗτος μὲν οὖν ὁ λόγος ἀμφισβητεῖ τοῖς φαινόμενοις ἐναργῶς, ...

(“Este argumento está abiertamente en pugna con la evidencia”).

No obstante, el espíritu de Aristóteles, siempre abierto al conocimiento, que nunca llega a conclusiones últimas sin plantearse todas las perspectivas desde donde otros analizan las cuestiones, añade (1145 b 29):

καὶ δεῖον ζητεῖν περὶ τὸ πάθος, εἰ δι' ἄγνοιαν, τίς ὁ τρόπος γίνεται τῆς ἀγνοίας

(22) Traducimos ἐπιστήμης ἐνούσης por “teniendo interiorizado el conocimiento”, aunque no creemos que aquí Aristóteles esté distinguiendo entre lo que supone mera creencia (cuando dice ὑπολαμβάνων ὀρθῶς) y un conocimiento “profundamente asimilado” (diferencia que probablemente para Sócrates sería esencial y seguro que también para el propio Aristóteles que tanta importancia da al hábito en el ejercicio de la virtud), pues, como ya hemos dicho *supra*, n. 16, ἐπιστήμη es un conocimiento “científico”. Sin embargo, un poco más adelante (1145 b35) critica justamente que “algunos dicen que el incontinente se deja dominar por los placeres porque no tiene conocimiento, sino opinión”:

τὸν ἀκρατῆ φασὶν οὐκ ἐπιστήμην ἔχοντα κρατεῖσθαι ὑπὸ τῶν ἡδονῶν ἀλλὰ δόξαν.

(23) Esta expresión aparece en el Protágoras 352 b refiriéndose a que la gente piensa que el saber está sometido a la pasión “como un esclavo”, afirmación que sin embargo Sócrates, junto con Protágoras desmonta dialécticamente, como veremos *infra*.

(“es preciso seguir investigando sobre esta actitud pasional —es decir, de dominio de la pasión sobre el individuo—, si es que sucede por ignorancia, qué tipo de ignorancia es”).

Sócrates hubiera dicho a Aristóteles, “efectivamente, ese es el asunto esencial que hay que indagar, a qué me refiero yo con ‘ignorancia’”, y le hubiera remitido, por ejemplo, al *Protágoras* de Platón (al que luego nos referiremos en este mismo sentido). Sin embargo, es evidente que Aristóteles tuvo que haber oído muchas veces en la Academia las argumentaciones que Platón muestra en este diálogo y en otros en defensa de la tesis socrática, por lo tanto, queda claro que el Estagirita ha revisado esta forma de ver las cosas por parte de su maestro o, por lo menos, la manera de formularlas, pues esto implicaría, desde su punto de vista (y desde el de mucha gente, como se ve por las opiniones que analiza), el riesgo de considerar que puede existir una irresponsabilidad de las personas por sus actos malos y esto es inadmisibile (¿qué *pólis* podría funcionar bien así y, como consecuencia, cómo el hombre podría vivir bien?). Efectivamente, dice Aristóteles, si el incontinente tiene opinión y no conocimiento (cf. *supra* n. 18) entonces es comprensible que no persevere en lo que serían los deseos poderosos del conocimiento, ya que lo sustentado en la opinión es débil, pero:

τῆ δὲ μοχθηρίᾳ οὐ συγγνώμη, οὐδὲ τῶν ἄλλων οὐδενὶ τῶν ψεκτῶν
(1146 a 4).

(“no hay comprensión para la maldad, ni para ninguna de las demás cosas censurables”).

Pues, como dejó claro en el Cap. 5.^o del libro III, “los principios” (αἱ ἀρχαί, es decir, “la responsabilidad”) de nuestras acciones no pueden estar sino en nosotros y, por lo tanto, son voluntarios (1113 b 15-20), como cuando se arroja una piedra, “el principio” está en uno, otra cosa es la “involuntariedad” de lo que luego ocurra (1114 a 14-20). Y, precisamente, porque la causa de las acciones está en nosotros, tiene sentido aprender a “ser buenos”, como dice Aristóteles en 1103 b25 y comentábamos *supra*. Esto está relacionado con el hecho de que las “virtudes éticas” (ἀρεταὶ ἠθικαί) no se tienen por naturaleza, sino que se adquieren por hábito (1103 a15-25):

ἡ δ' ἠθικὴ ἐξ ἔθους περιγίνεται ... οὐτ' ἄρα φύσει οὔτε παρὰ φύσιν ἐγγίνονται αἱ ἀρεταί, ἀλλὰ πεφυκόσι μὲν ἡμῖν δέξασθαι αὐτάς, τελειούμενοις δὲ διὰ τοῦ ἔθους.

(“La virtud moral se origina a partir de la costumbre... Por consiguiente, las virtudes no surgen en nosotros ni por naturaleza, ni contra ella, sino porque, por una parte, estamos capacitados naturalmente para recibirlas, y, de otro, las perfeccionamos a través de la costumbre”).

Es decir, se necesita el aprendizaje para adquirir esos hábitos y actuar en la vida con la sensatez del φρόνιμος, sabiendo elegir en cada momento lo más adecuado en un término medio relativo a nosotros que evite el exceso y el defecto (cf. el pasaje mencionado *supra* 1107 a y 1140 a 25), por lo tanto, la educación de la persona desde la niñez es una tarea imprescindible para aprender a obrar bien y, en consecuencia, vivir bien. ¿Acaso Sócrates no consideraría esta tarea también imprescindible precisamente para que la persona salga de esa ignorancia que le impide actuar bien?. Él mismo era lo que pretendía en la relación con sus discípulos y con aquellas personas que eran capaces de escucharle y permitirle llevar a cabo esa labor de “partera”, ayudando a “dar a luz” en cada uno lo bueno que tiene dentro.

Aristóteles (1104 b9-13)⁽²⁴⁾ manifiesta claramente esta necesidad de la educación, mostrando, además, su acuerdo con Platón (de una manera semejante, por cierto, a la forma en que vamos a encontrar descrito esto en el *Gorgias* y, sobre todo, en el *Protágoras*, como veremos *infra*):

περὶ ἡδονᾶς γὰρ καὶ λύπης ἐστὶν ἡ ἠθικὴ ἀρετὴ· διὰ μὲν γὰρ τὴν ἡδονὴν τὰ φαῦλα πράττομεν, διὰ δὲ τὴν λύπην τῶν καλῶν ἀπεχόμεθα. διὸ δεῖ ἤχθαι πῶς εὐθὺς ἐκ νέων, ὡς ὁ Πλάτων φησὶν, ὥστε χαίρειν τε καὶ λυπεῖσθαι οἷς δεῖ· ἡ γὰρ ὀρθὴ παιδεία αὕτη ἐστίν.

(“Efectivamente la virtud ética gira en torno a los placeres y los dolores, pues por causa del placer hacemos lo malo y por causa del dolor nos abstenemos de lo bueno. Por esto es necesario que seamos conducidos de algún modo recto desde la infancia, como dice Platón, de modo que nos alegremos y suframos por aquello que conviene, pues esta es la educación correcta”).

Con estas afirmaciones, como reconoce el propio Aristóteles, Platón está de acuerdo y Sócrates, como vamos a ver ahora que nos muestra Platón, hubiera coincidido con el Estagirita.

Es verdad que la tesis ética de Sócrates que subyace en los diálogos de Platón aparece formulada, generalmente puesta en boca del propio filósofo, de esa manera atrevida, por así decirlo (recordemos que el propio Aristóteles, como hemos visto, afirma que esto va contra lo evidente), según la cual el mal equivale a ignorancia y, como consecuencia, nadie obra mal voluntariamente (también hemos visto *supra* que esto, al menos así enunciado, es inadmisibles para el Estagirita), cuyo riesgo de malinterpretarse no

(24) Cf. también en el L. X de la *E.N.* 1172 a 21-25.

parece que importara mucho a quien podía dar cuenta ante quien quisiera, en un tranquilo δια-λόγος de la verdad de esta afirmación.

Efectivamente, son diversos los pasajes de la obra de Platón en que podemos encontrar ese "optimismo" ético (peyorativamente calificado así por la tradición, como ya hemos comentado). En *Leyes* 731a leemos, con una especial rotundidad en la negación por parte del que está hablando (en este caso no Sócrates sino un ateniense que bien podría ser Platón mismo):

τὰ δ' αὖ τῶν ὅσοι ἀδικοῦσιν μὲν, ἰατὰ δέ, γιγνώσκειν χρὴ πρῶτον μὲν ὅτι πᾶς ὁ ἀδικὸς οὐχ ἑκὼν ἀδικῶν· τῶν γὰρ μεγίστων κακῶν οὐδείς οὐδαμοῦ οὐδὲν ἑκὼν κεκτῆτο ἂν ποτε

("Respecto a los vicios sanables de cuantos son injustos, conviene saber en primer lugar que ningún injusto lo es voluntariamente, pues nadie jamás caería de ningún modo en ninguno de los grandes males de forma voluntaria").

Y un poco más adelante (*Leg.* 860d), el ateniense vuelve a afirmar:

ὥς οἱ κακοὶ πάντες εἰς πάντα εἰσὶν ἄκοντες κακοί· ... σύμφημι γὰρ ἄκοντας ἀδικεῖν πάντας

("Que todos los malvados son en todo malvados de forma involuntaria. ... Convengo, pues, en que todos los que cometen injusticia lo hacen involuntariamente").

En *Gorgias* 509 e, Sócrates conmina a Calicles a que le diga si está de acuerdo con la conclusión a la que antes, hablando con Polo, habían llegado sobre lo involuntario de la injusticia:

μηδένα βουλόμενον ἀδικεῖν, ἀλλ' ἄκοντες τοὺς ἀδικοῦντας πάντας ἀδικεῖν;

("¿Qué nadie queriendo es injusto, sino que todos los que comenten injusticia lo hacen involuntariamente?").

Calicles, por cierto, le da la razón con la esperanza claramente manifestada de que termine ya su argumentación: ἵνα διαπεράνης τὸν λόγον.

La confusión entre bienes y males por causa de la ignorancia del injusto, que elige lo malo creyendo que es bueno, se declara abiertamente por Sócrates a Menón (*Men.* 77e) que, por supuesto, está de acuerdo (en este caso, no porque esté cansado de la conversación, como Calicles).

En *República* 589 c 1-5, Sócrates hace ver a su interlocutor que el que censura lo justo ni siquiera sabe lo que está haciendo, por eso hay que sacarle de su ignorancia con paciencia:

ὁ μὲν ἐπαινέτης τοῦ δικαίου ἀληθεύει, ὁ δὲ ψεκτής οὐδὲν ὑγιὲς οὐδ' εἰδῶς ψέγει ὅτι ψέγει. ... Πειθῶμεν τοίνυν αὐτὸν πρῶως, οὐ γὰρ ἐκὼν ἀμαρτάνει.

("El que ensalza lo justo dice la verdad, pero el que lo censura no lo hace de forma sensata ni sabe lo que censura. ... Intentemos, por tanto, persuadirle con suavidad, pues no se equivoca voluntariamente").

En el *Timeo* (86 b 1-5) se afirma que la insensatez es una enfermedad del alma producida por la constitución del cuerpo:

νόσον μὲν δὴ ψυχῆς ἄνοιαν συγχωρητέον, δύο δ' ανοίας γένη, τὸ μὲν μανίαν, τὸ δὲ ἀμαθίαν. πᾶν οὖν ὅτι πάσχων τις πάθος ὁπότερον αὐτῶν ἴσχει, νόσον προσρητέον.

("debemos convenir en que la insensatez es una enfermedad del alma y que son dos los tipos de insensatez, uno la locura y otro la ignorancia, por lo tanto, debemos llamar enfermedad a todo lo que alguien experimenta cuando está atrapado por una u otra").

Por ello, no debe censurarse al inmoderado en los placeres porque nadie es malo voluntariamente (86 d5-e2):

καὶ σχεδὸν δὴ πάντα ὅποσα ἡδονῶν ἀκράτεια καὶ ὄνειδος ὡς ἐκόντων λέγεται τῶν κακῶν, οὐκ ὀρθῶς ὄνειδίζεται· κακὸς μὲν γὰρ ἐκὼν οὐδεὶς, διὰ δὲ ποιηρὰν ἔξιν τινὰ τοῦ σώματος καὶ ἀπαίδευτον τροφήν ὁ κακὸς γίγνεται κακός, παντὶ δὲ ταῦτα ἐχθρὰ καὶ ἄκοντι ⁽²⁵⁾ προσγίγνεται.

("Y, desde luego, casi todos los placeres de cuantos se dice que son inmoderaciones y reprobables, como si los males fueran voluntarios, no se censuran correctamente, pues nadie es malo voluntariamente, sino que por causa de una cierta disposición perniciosa del cuerpo y un desarrollo sin educación el malo llega a ser tal. A toda persona involuntariamente le sobrevienen estos males").

Hay que reconocer que leyendo estas afirmaciones tan rotundas en estos distintos pasajes de Platón, sin detenernos en el proceso de argumentación correspondiente (que es como este tipo de aseveraciones se popularizan), no es difícil comprender que el planteamiento de Sócrates se caricaturizada y malinterpretara, de modo que una representación dramática como la de Medea tan magistralmente elaborada por Eurípides, supusie-

(25) Esta es la lectura de Fernández-Galiano; los códices muestran: κακόν τι.

ra para muchos (efecto buscado, sin duda, por el autor, como ya hemos repetido) la destrucción pública de las creencias éticas del filósofo ateniense.

Pero Platón también hace referencia a algo esencial que está en la base de la tesis de Sócrates, y es la necesidad del aprendizaje para salir de esa ignorancia desde la que la persona hace mal sus elecciones éticas. La ejercitación en este tipo de conocimientos es, por tanto, imprescindible para ser justos, como leíamos antes en Aristóteles citando al propio Platón.

En el *Gorgias* (460 b), en una fase “rápida” de la dialéctica que Sócrates está teniendo con el sofista, hace que éste confirme las afirmaciones de que “el albañil, el músico y el médico han aprendido las cosas correspondientes a cada arte respectiva”, a partir de lo cual le pregunta el filósofo:

Οὐκοῦν κατὰ τοῦτον τὸν λόγον καὶ ὁ τὰ δίκαια μεμαθηκὼς δίκαιος;
 (“¿Acaso, de acuerdo con el mismo argumento, el justo no tiene aprendidas las cosas justas?”).

Con lo que Gorgias muestra acuerdo diciendo: Πάντως δήπου.

Más adelante, dirigiéndose a Calicles, en el mismo diálogo, también dentro de una fina argumentación dialéctica, tras conseguir la afirmación del interlocutor sobre el hecho de quien no desea sufrir la injusticia no puede conformarse sólo con no querer, sino que debe “construirse una capacidad”, Sócrates le plantea la pregunta (509 d):

πότερον ἐὰν μὴ βούληται ἀδικεῖν, ἱκανὸν τοῦτ' ἐστίν -οὐ γὰρ ἀδικήσει- ἢ καὶ ἐπὶ τοῦτο δεῖ δύνάμιν τινα καὶ τέχνην παρασκευάσασθαι, ὡς, ἐὰν μὴ μάθῃ αὐτὰ καὶ ἀσκήσῃ, ἀδικήσει;

(¿En el caso de que uno no quiera ser injusto, es suficiente eso —pues no lo será— o también es necesario que adquiera para ello una capacidad y un arte, de modo que, en el caso de no aprender esto y no ejercitarse en ello, se será injusto?).

Si pensamos en Medea, desde luego en este personaje ni siquiera encontramos una mínima intención de “ser justo”, no al menos en ese sentido en que Platón lo pone en boca de Sócrates como forma de actuar universal en que se tiene como instrumento la virtud (exactamente igual que describe al φρόνιμος Aristóteles, como hemos visto *supra*). Medea tiene un sentido de la justicia que no obedece precisamente al modelo de actuación filosófica, que, por cierto, es al que debe aspirar todo hombre ⁽²⁶⁾.

(26) Guthrie, *op.cit.*, dice, refiriéndose a la tesis ética de Sócrates en relación con el modelo de vida que dejó tras su muerte admirablemente serena, que “una doctrina tan heroica

Efectivamente, Eurípides ha mostrado a lo largo de la obra que la llamada “sabiduría” de Medea se circunscribe a un terreno “práctico” que nada tiene que ver con el ámbito de la ética (aunque esté claramente definida como τέχνη πρακτική por Aristóteles, como hemos visto *supra*), incluido su dominio del *lógos*. El aprendizaje y la ejercitación necesarios para generar en el hombre la capacidad de ser justos (en palabras de Aristóteles, el desarrollo y perfeccionamiento de los hábitos para que las virtudes éticas —siempre acompañadas de la prudencia— sean el criterio de la acción del hombre) no se dan en absoluto en Medea porque hay un desconocimiento (una ignorancia) total de las consecuencias que los actos perversos traen consigo, es decir, las verdaderas consecuencias *que afectan a quien los realiza*. Por supuesto que este desconocimiento no es ninguna característica particular de Medea⁽²⁷⁾ pero en esta tragedia Eurípides ha sacado el máximo partido al perfil del personaje que le ofrecía la tradición de mujer “sabia” en recursos mágicos por herencia de familia, muy “lúcida” a la hora de actuar puesto que tiene muy claras sus decisiones y se muestra siempre muy acostumbrada a ejecutar lo decidido. Utilizando este personaje mítico se sirve de un modelo sólido, culturalmente admitido, en cuanto a estas cualidades de “sabiduría, consciencia, lucidez mental y seguridad en la ejecución de las acciones” con el que puede provocar en el espectador la reflexión ética correspondiente, jugando en principio con el nivel superficial y evidente de recepción del mensaje, captado (con “obviedad sospechosa”, podemos decir) a través de esos últimos versos del monólogo de contenido aparentemente indiscutible, en que Medea declara saber bien (gracias a sus deliberaciones (βουλευματα) la clase de males que va a cometer, a pesar de lo cual los elige (por culpa de su θυμός). En efecto, Medea “sabe”, “se da cuenta” de que matar a sus hijos “es un mal”, y el espectador está oyendo esto, además, sobre la base de ese modelo de sabiduría y consciencia que representa la maga. ¿Quién, entonces, puede com-

no era para muchos”, p. 253, pero convendría precisar en este tipo de afirmaciones que, si bien, efectivamente, la gran mayoría no sería capaz de mostrar ese tipo de actitudes, sin embargo, el mensaje del filósofo se dirige a todos, sea Sócrates, Aristóteles o cualquier otro verdadero filósofo, pues sabe que ese conocimiento que permite una vida feliz no está reservado a unos pocos, aunque en la práctica sólo lo busque una minoría.

(27) Es evidente que no sólo la tragedia nos muestra otros personajes “ignorantes” en el sentido socrático, sino que la condición humana parte de esa ignorancia, y es la vida filosófica —es decir, la búsqueda del verdadero conocimiento—, como tantas veces afirma Platón o Aristóteles (en realidad, ¿qué verdadero filósofo no debería afirmar esto?), el único instrumento que permite al hombre vivir bien y, por lo tanto, ser feliz. Por supuesto, a nada que profundicemos en la sabiduría de las grandes culturas encontramos el mismo mensaje, dicho sea de paso, para no hacer estas reflexiones desde el acostumbrado etnocentrismo cultural desde el que aún consideran algunos que la filosofía es un “producto” de occidente.

prender que Medea es realmente “ignorante” en cuanto a lo que está haciendo, y que por eso “involuntariamente” va a realizar algo máximamente injusto? Sólo quien sepa capaz de captar el mensaje emitido en la obra desde un nivel más profundo, y esto sólo puede hacerlo quien yendo más allá del significado superficial del *lógos*, esté preparado para hacer una verdadera reflexión, guiada, por ejemplo, por la dialéctica filosófica (no “sofística” en el sentido peyorativo del “todo vale” en la utilización de los argumentos) de un Sócrates. Este espectador comprenderá que la sabiduría de Medea, meramente instrumental, se asienta sobre una profunda ignorancia que le impide realizar las elecciones adecuadas entre el bien y el mal porque la *τέχνη μετρητική* (“el arte de saber medir”), expresión utilizada por Platón en el *Protágoras*, como ahora veremos, es absolutamente desconocida para ella, y por eso, las palabras, por ejemplo, del estoico Epicteto algunos siglos después, uno de los filósofos que utilizó estos versos de Medea como soporte de sus reflexiones éticas⁽²⁸⁾, le hubieran resultado muy acertadas (28, 4-5), pues están en la misma línea del Sócrates que nos muestra Platón:

ὅταν οὖν τις συγκατατίθεται τῷ ψεύδει, ἴσθι ὅτι οὐκ ἠθελεν ψεῦδει συγκαταθέσθαι· πᾶσα γὰρ ψυχὴ ἄκουσα στέρεται τῆς ἀληθείας, ὡς λέγει Πλάτων·

(“Cuando, entonces, asiente uno a la falsedad, ten sabido que no quería a la falsedad asentir, pues toda alma de forma involuntaria se ve privada de la verdad, como dice Platón”).

A continuación Epicteto cita los famosos versos finales del monólogo mostrando cómo a Medea le parecía mejor vengarse del marido y dar satisfacción a su pasión que salvar a los hijos, luego no escogió lo que le parecía peor sino lo mejor. En este punto hace referencia al hecho de salir de la ignorancia (es decir, del aprendizaje) como única forma de escoger lo mejor más allá de la apariencia (28, 8-9):

δεῖξον αὐτῇ ἐναργῶς ὅτι ἐξηπάτηται καὶ οὐ ποιήσει· μέχρι δ’ ἂν οὐ μὴ δεικνύης, τίμιν ἔχει ἀκολουθῆσαι ἢ τῷ φαινομένῳ; οὐδενί.

(“Muéstrale (a Medea) claramente que está engañada y no lo hará, pero hasta que no se lo muestres, ¿a qué cosa puede seguir, sino a lo aparente? A ninguna”),

Sobre la manifestación clara por parte de Sócrates de la necesidad del aprendizaje para salir de la ignorancia que nos impide elegir acertadamen-

(28) Cf. a propósito de la reflexión filosófica sobre la *Medea* de Eurípides, *supra*, n. 12.

te entre el bien y el mal, hemos visto el pasaje del *Gorgias* citado *supra*, pero donde Platón hace desplegar a Sócrates en una dialéctica exquisita un razonamiento impecable sobre la verdadera causa de que la persona elija el mal aparentemente llevada por la pasión, a pesar de “saberlo”, es en el *Protágoras* (352 y ss.). Estas palabras de Sócrates son el argumento perfecto (aunque a Aristóteles ya no le convencieran por el riesgo de partir de esa afirmación “peligrosa” de “mal igual a ignorancia”, como hemos comentado *supra*) contra la “evidente” actuación de Medea, con el que Eurípides (seguro que acostumbrado a razonamientos de este tipo en Sócrates) pretendería llevar su provocadora reflexión ética para romper con la interpretación superficial de la tesis socrática.

Sócrates se pone de acuerdo con Protágoras en desmontar la creencia que tiene la gente sobre lo que realmente rige a la hora de actuar, pues no se considera que es el “saber”, sino la pasión, el placer, la tristeza o cualquier otra cosa (352 c):

ἀτεχνῶς διανοοῦμενοι περὶ τῆς ἐπιστήμης ὡσπερ περὶ ἀνδραπόδου, περιελκομένης ὑπὸ τῶν ἄλλων ἀπάντων.

(“consideran sin más sobre el saber que es algo llevado de aquí para allá por todo lo demás, como un esclavo”).⁽²⁹⁾

Protágoras muestra su total desacuerdo con la creencia del vulgo, coincidiendo con Sócrates (352 d):

Καὶ δοκεῖ ὡσπερ σὺ λέγεις, ὦ Σώκρατες, καὶ ἄμα, εἴπερ τῷ ἄλλῳ, αἰσχρὸν ἔστι καὶ ἐμοὶ σοφίαν καὶ ἐπιστήμην μὴ οὐχὶ πάντων κράτιστον φάναι εἶναι τῶν ἀνθρωπείων πραγμάτων.

(“Opino como tú dices, Sócrates, y al mismo tiempo, sería algo vergonzoso aún más para mí, si justamente lo fuera para algún otro, no afirmar que la sabiduría y el conocimiento es lo que tiene más poder de entre los asuntos humanos”).

Poco después, Sócrates invita al sofista a que juntos saquen del error a la gente y le hagan comprender por qué las personas no suelen hacer lo mejor, aunque lo conozcan (352 e5 -353 a1):

Ἴθι, δὴ μετ' ἐμοῦ ἐπιχείρησον πείθειν τοὺς ἀνθρώπους καὶ διδάσκειν ὃ ἔστιν αὐτοῖς τοῦτο τὸ πάθος, ὃ φασιν ὑπὸ τῶν ἡδονῶν

(29) Recuérdese que Aristóteles recoge esta misma expresión al referirse a la tesis ética de Sócrates, cf. p. 18.

ἡττάσθαι καὶ οὐ πράττειν διὰ ταῦτα τὰ βέλτιστα, ἐπεὶ γινώσκειν γε αὐτά.

(“Venga, intenta conmigo convencer a las personas y enseñarles lo que es para ellos esa experiencia que llaman «ser vencidos por los placeres» por lo que no realizan lo mejor, aunque lo conocen”).

La demostración que Sócrates va haciendo con una pulcritud dialéctica modélica pone en evidencia que el bien siempre es igual a placer y mal a dolor, teniendo en cuenta que lo que importa es el balance final en cuanto a la cantidad de uno u otro⁽³⁰⁾ que se siga de la acción elegida, pues un placer inmediato puede conllevar un dolor mayor y viceversa, por eso sólo quien sea capaz de “medir” bien las consecuencias de sus acciones en términos de placer o dolor *para él mismo* será realmente sabio (no hace falta resaltar la “ignorancia” de Medea en cuanto a este tipo de valoraciones, ya que sus acciones vienen dadas por el “placer” inmediato de la satisfacción de conseguir huir con Jasón —por lo que traiciona a su familia y mata a su hermano Apsirto—, de “hacer justicia” con Pelias o de vengarse hasta extremos desnaturalizados de su ex-esposo traidor).

A propósito de la capacidad de medir las consecuencias placenteras o dolorosas de los actos, dice Sócrates (356 d6-e1 y 357 b4):

ἡ δὲ μετρητικὴ ἄκυρον μὲν ἂν ἐποίησε τοῦτο τὸ φάντασμα, δηλώσασα δὲ τὸ ἀληθὲς ἡσυχίαν ἂν ἐποίησεν ἔχειν τὴν ψυχὴν μένουσαν ἐπὶ τῷ ἀληθεῖ καὶ ἔσωσεν ἂν τὸν βίον (356 d6-e1)...

ἐπεὶ δὲ μετρητικὴ, ἀνάγκη δὴπου τέχνη καὶ ἐπιστήμη (357 b4).

(“El arte de medir dejaría sin valor estas apariencias —es decir, valorar las acciones por el placer o dolor inmediato— y, poniendo en evidencia la verdad, haría que nuestra alma estuviera serena al permanecer en la verdad, y sería la salvación de nuestra vida ... Puesto que es un arte de medir es también forzosamente un arte y un conocimiento”).

Llegado a este punto de la argumentación, Sócrates se dirigiría a los supuestos interlocutores suyos y de Protágoras (es decir, la gente en general) y les haría asentir (“atrapados” en un proceso dialéctico perfecto) a la afirmación de que “ser vencido por el placer” se debe exclusivamente a la ignorancia, recordándoles que, si les hubieran dado esta explicación al principio, se hubieran reído de ambos, pero ... (357 d1-e1):

(30) Exactamente como Epicuro describe en la *Carta a Menecio*.

νῦν δὲ ἂν ἡμῶν καταγελάτε, καὶ ὑμῶν αὐτῶν καταγελάσεσθε. καὶ γὰρ ὠμολογήκατε ἐπιστήμης ἐνδεία ἔξαμαρτάνειν περὶ τὴν τῶν ἡδονῶν αἰρεσίν καὶ λυπῶν τοὺς ἔξαμαρτάνοντας -ταῦτα δὲ ἐστὶν ἀγαθὰ τε καὶ κακά- καὶ οὐ μόνον ἐπιστήμης, ἀλλὰ καὶ ἥς τὸ πρόσθεν ἔτι ὠμολογήκατε ὅτι μετρητικῆς· ἡ δὲ ἔξαμαρτανομένη πρᾶξις ἄνευ ἐπιστήμης ἴσπερ καὶ αὐτοὶ ὅτι ἀμαθία πράττεται, ὥστε τοῦτ' ἐστὶν τὸ ἡδονῆς ἥττω εἶναι, ἀμαθία ἢ μεγίστη.

(“Ahora, si os reís de nosotros, os reís también de vosotros mismos, pues habéis llegado a estar de acuerdo en que se equivocan por falta de conocimiento los que se equivocan acerca de la elección de los placeres y sufrimientos —es decir, en la elección de lo bueno y lo malo—. Y no sólo que es por falta de conocimiento, sino también por falta de ese arte que habéis venido a reconocer más adelante que es el arte de la medida. Pero sabéis también vosotros mismos que la acción equivocada por falta de conocimiento se realiza por ignorancia, de modo que ser vencido por el placer es esto: la mayor ignorancia”).

A la luz de las palabras y los argumentos que Platón pone en boca de Sócrates, concluimos sin reservas que Medea, en definitiva, representa al hombre inconsciente que cree, sin embargo, saber muy bien lo que hace, es decir, representa a cualquiera de nosotros en esa actitud afilosófica de seguridad en la manera ética de realizar las acciones, cerrados a cualquier replanteamiento, desconocedores del arte de sopesar las consecuencias de nuestros actos sobre nosotros mismos. Por eso Eurípides debe seguir provocándonos esa imprescindible reflexión ética obligándonos a bucear en ese aparente mar tranquilo de lo demasiado evidente para encontrar las pautas del verdadero arte de vivir en el mensaje de tantos sabios como nos han precedido, releyendo y meditando sobre sus palabras. Sirvan a este efecto dos pasajes de Platón tomados de *República*, especialmente interesantes porque contienen sendas advertencias sobre el verdadero comportamiento para vivir bien en esta vida (y en la otra!) que superan la mentalidad griega tradicional que consideraba que hay que ser justos con el amigo pero saber vengarse del enemigo.

El primer texto (335 d 10-c5) denunciaría precisamente la actitud de Medea (demostrada en distintos momentos de su vida) en absoluto “propia de un sabio”:

ἄρα τοῦ δικαίου βλάπτειν, ὃ Πόλεμαρχε, οὔτε φίλον οὔτ' ἄλλον οὐδένα, ἀλλὰ τοῦ ἐναντίου, τοῦ ἀδίκου ... Εἰ ἄρα τὰ ὀφειλόμενα ἐκάστῳ ἀποδιδόναι φησὶν τις δίκαιον εἶναι, τοῦτο δὲ δὴ νοεῖ αὐτῷ τοῖς μὲν ἐχθροῖς βλάβην ὀφείλεσθαι παρὰ τοῦ δικαίου ἀνδρός, τοῖς δὲ φίλοις ὠφελίαν, οὐκ ἔν σοφὸς ὁ ταῦτα εἰπών. οὐ

γὰρ ἀληθῆ ἔλεγεν· οὐδαμοῦ γὰρ δίκαιον οὐδένα ἡμῖν ἐφάνη ὄν βλάπτειν. (31)

("No es, pues, propio del justo hacer daño ni al amigo ni a ningún otro, sino de su contrario el injusto ... Por tanto, si alguien afirma que es justo dar a cada uno lo adecuado, y entiende, efectivamente, con esto que es útil por el hombre justo el daño para los enemigos y el beneficio para los amigos, no era sabio quien tal dijo, pues en absoluto se nos muestra que el hacer daño es justo").

En el segundo (618 b5-c5), Sócrates da un consejo definitivo a Glaucón basado en la autoridad del mito de Er (el guerrero armenio a quien se le concedió el privilegio de "visitar" el más allá y como testigo volver para contar a los hombres lo que allí ocurre), que acaba de narrarle, con el que Platón ilustra la causa de por qué es necesario vivir de forma virtuosa para que en el más allá sepamos elegir bien nuestra nueva vida, gracias a ese hábito voluntariamente adquirido de que la virtud sea el criterio para elegir las acciones:

ἐνθα δέ, ὡς ἔοικεν, ὦ φίλε Γλαῦκων, ὁ πᾶς κίνδυνος ἀνθρώπῳ, καὶ διὰ ταῦτα μάλιστα ἐπιμελητέον ὅπως ἕκαστος ἡμῶν τῶν ἄλλων μαθημάτων ἀμελήσας τούτου τοῦ μαθήματος καὶ ζητητῆς καὶ μαθητῆς ἔσται, εἴαν ποθεν οἷός τ' ἦ μαθεῖν καὶ ἐξευρεῖν τίς αὐτὸν ποιήσει δυνατὸν καὶ ἐπιστήμονα, βίον καὶ χρηστὸν καὶ ποιηρὸν διαγιγνώσκοντα, τὸν βελτίῳ ἐκ τῶν δυνατῶν ἀεὶ πανταχοῦ αἰρεῖσθαι·

("Allí —sc. en el momento de escoger la nueva vida—, querido Glaucón, está todo el peligro para el hombre, y por esto ha de ser un motivo principal

(31) Cf. la reflexión que nos transmite el sofista Antifonte exactamente con la misma idea de justicia (fr 58 DK II) que aparece en *República* y su advertencia sobre de las consecuencias del no saber sopesar las desventajas de elegir el aparente placer:

ὅστις δὲ δράσει μὲν οἶεται τοὺς πέλας κακῶς, πείσσει δ' οὐ, οὐ σωφρονεῖ. ἐλπίδες δ' οὐ πανταχοῦ ἀγαθόν· πολλοὺς γὰρ τοιαῦτα ἐλπίδες κατέβαλον εἰς ἀνεκέστους συμφοράς, ἃ δ' ἐδόκουν τοῖς πέλας ποιήσειν, παθόντες ταῦτα ἀνεφάνησαν αὐτοί. σωφροσύνην δὲ ἀνδρὸς οὐκ ἂν ἄλλου ὀρθότερόν τις κρίνειν, ἢ ὅστις τοῦ θυμοῦ ταῖς παραχρῆμα ἡδοναῖς ἐμφράσσει αὐτὸς ἑαυτὸν κρατεῖν τε καὶ νικᾶν ἡδυνήθη αὐτὸς ἑαυτόν. ὅς δὲ θέλει χαρίσασθαι τῷ θυμῷ παραχρῆμα, θέλει τὰ κακίῳ ἀντὶ τῶν ἀμεινόνων.

("El que quiere agraviar a sus vecinos sin experimentar el daño, no es prudente, las esperanzas no son en absoluto un bien, pues tales esperanzas hicieron sucumbir a muchos en desgracias irreparables. Lo que pensaban hacer a sus vecinos, ellos mismos se han visto sufriendolo. Nadie puede juzgar de forma más recta la prudencia de un hombre, que quien se resiste a los placeres inmediatos y puede vencerse y dominarse a sí mismo. Pero el que quiere disfrutar del deseo inmediato, quiere lo peor en vez de lo mejor").

de preocupación que cada uno de nosotros, aunque descuidemos los otros conocimientos, sea investigador y discípulo justamente de éste, si es que es posible aprender e indagar de alguna parte quién le hará capaz y conocedor de elegir lo mejor de entre lo posible siempre y en todas partes, distinguiendo la vida provechosa de la perjudicial”).

Queda claro, pues, que hay que decidir vivir bien por propia voluntad, ya que si las buenas acciones sólo se dan por un mero hábito no asimilado conscientemente (es decir, sin ser el resultado de una búsqueda filosófica), el alma no elegirá bien la nueva vida, como le pasó, según contaba Era, la de aquél que venía del cielo, de “una república bien ordenada” donde no se había replanteado ninguna cuestión ética, y que por avidez y necedad escogió la peor de las tiranías que incluía matar a sus hijos y otras calamidades:

εἶναι δὲ αὐτὸν τῶν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ἡκόντων, ἐν τεταγμένην πολιτείᾳ ἐν τῷ προτέρῳ βίῳ βεβιωκότα, ἔθει ἄνευ φιλοσοφίας ἀρετῆς μετειληφότα.

(“Y éste era de los que había venido del cielo y en su anterior vida había vivido en una república ordenada y había participado de la virtud por hábito pero sin filosofía”).

(Página deixada propositadamente em branco)

Medéia em Ovídio: A magia como metamorfose

EMILIO SUÁREZ DE LA TORRE

Universidade de Valladolid

I

As Metamorfoses de Ovídio é muito mais do que uma obra poético-mitográfica. É, com certeza, uma excepcional composição poética e a mais impressionante recopilação de relatos mitológicos com coerência temática que jamais foi escrita. No entanto, em um patamar não menos importante, trata-se de uma grande obra filosófica de exaltação da grandeza de Roma e, sobretudo, da grandeza da poesia e do poder da palavra poética; mesmo que esta afirmação possa parecer muito surpreendente.

Começarei pela perspectiva filosófica, o que exige a adoção de um ponto de vista geral com relação ao pensamento da Antiguidade. As ideias de mudança, evolução e mutação ocuparam entre os Antigos um papel central na discussão filosófica. A crença na possibilidade de que um ser determinado transforme-se noutro ser (em todos os âmbitos da sua existência e de forma absoluta) implica que esta possibilidade esteja sustentada por outra série de crenças que englobam:

(a) A aceitação de que a matéria possa sofrer uma transformação a partir da sua própria composição ou natureza, sem a necessidade de lançar mão dos conceitos de prodígio ou milagre (mesmo que na sociedade em questão haja de fato esta interpretação simultaneamente). Desde os mais remotos vislumbres filosóficos (especialmente nos começos, quando a matéria é praticamente tratada como um ser vivo) assistimos duas formas de explicar a *mudança* (e, de alguma forma, numa perspectiva temporal, a

evolução), que H. Bergson⁽¹⁾ reduzia, de forma muito útil, a duas propostas: a *dinamista* e a *mecanicista*⁽²⁾.

(b) A possibilidade, no seu caso (quando existe um dualismo claro —que nem sempre ocorre— entre o anímico e o corpóreo), de que ocorra uma metempsicose simultânea ou metensomatose.

(c) A crença na inter-relação entre os elementos de forma radical. Esta ideia encontrou no plano filosófico duas manifestações aparentemente díspares, porém de grande influência: o dinamismo radical de Heráclito e a crença num *continuum* somente o superficial e aparentemente modificado de Parmênides.

(d) A concepção *materialista* dos processos psicológicos, afectivos e similares, com grande enraizamento no plano lingüístico.

(e) A aceitação da possibilidade de inter-relação entre realidades materiais muito díspares, por efeitos analógicos e de influências físicas directas, mesmo que as entidades implicadas pertençam a classes muito distintas: cf., por exemplo, o princípio de *similia similibus*, a crença no poder directo modificador da palavra (ἐπιφθί), etc.

(f) O conceito evolutivo do universo é de uma especial importância. O modelo “do caos ao cosmos” contém em si uma inquietante ameaça: Como garante-se a consecução de uma *ordem definitiva*? Devido ao visível potencial de mutabilidade existente em todo o tipo de coisas, a alteração cósmica é sempre uma ameaçante possibilidade. A relação entre Microcosmos e Macrocosmos tem neste caso especial influência: por isso um *prodigium* produz um alarme social imediato.

A enumeração de aspectos que, segundo o meu ponto de vista, tem alguma relação com a aceitação da *metamorfose* poderia ser ampliada, mas creio que os que foram descritos já são suficientemente representativos. O seguinte procedimento consiste em demonstrar que estes têm, pelo menos alguns deles, algo que ver com uma composição da envergadura de *Metamorphoseon libri XV*.

Essa impressionante obra poética, apesar da sua riqueza de conteúdo, possui uma estrutura relativamente simples, e seguindo-a destacarei só

(1) Nos seus *Cours de Philosophie*, que foram recuperados e editados por Henri Hude: H. Bergson, *Cours sur la philosophie grecque*, Paris, PUF, 2000 (Bergson, Cours IV, sér. *Épiméthée*).

(2) Ele explicava-o com o exemplo da luz que passa através do cristal vermelho: cf. *op. cit.*, pp. 62-63.

alguns aspectos relevantes para a minha argumentação⁽³⁾ (sem pretensões, muito menos de originalidade). Começa-se com um prefácio, breve mas substancial (1-4), no qual o poeta proclama a sua intenção *peçoal* de empreender uma obra⁽⁴⁾ na qual estejam contidas “as mudanças de formas em novos e sucessivos corpos”, pede a inspiração dos deuses (que contribuíram para essas mutações) e expõe o seu desejo de que o poema abranja desde a origem absoluta do mundo até a sua própria época.

*In noua fert animus mutatas dicere formas
corpora; di, coeptis (nam uos mutastis et illas)
adspirate meis primaque ab origine mundi
ad mea perpetuum deducite tempora carmen!*

E, de facto, será assim. O *carmen* começa com a cosmogonia e termina com a exaltação da descendência de Júlio César, a grandeza de Roma e a proclamação da própria glória imperecível de Ovídio na mais pura tradição da poesia antiga:

*Ore legar populi perque omnia saecula fama,
siquid habent ueri uatum praesagia, uiuam.*

A abertura e o encerramento da obra falam por si: o universo passou do caos primordial a uma nova ordem, que há-de ser estável, de Roma. Essa estabilidade está garantida pela poesia. Ovídio vai mais além do *exegi monumentum aere perennius*:

*Iamque opus exegi, quod nec Iouis ira nec ignis
nec poterit ferrum nec edax abolere uetustas.*

O poema, incólume, é uma garantia de *sobrevivência da ordem*, é algo mais do que um *carmen magicum*, porque não somente explica o sobrevir do universo, mas sim sanciona o seu equilíbrio definitivo.

(3) Em von Albrecht (19942) 735-737 pode encontrar-se um útil esquema da obra, com especial e aguda insistência nos fundamentos que dão coerência à estruturação. A técnica ovidiana para conseguir essa coerência está bem analisada em Crabbe, *ANRW* II 31, 4, 2274-2327, com referências bibliográficas. É uma exposição mais completa e convincente que outras, como as de Ludwig (1965: excessivamente simplificadora neste aspecto); Otis (1966) 45-90 (que é mais temática que formal e também abrange grandes unidades) ou Coleman, (1971). Cf. Para além de Boillat (1976).

(4) Com novidades importantes conscientemente destacadas: cf. Mensching (1969) com respeito à sua postura subjacente quanto ao “prólogo dos Telquines” e o conceito calimaqueu de ἐν ἀείσμα διηκεές.

Não se chega a esta conclusão, naturalmente, somente lendo os dois primeiros e últimos versos, mais ao contrário, a partir da informação implícita na estrutura geral. O componente filosófico é especialmente notável no início (explicação das origens, com provável doutrina estoica, mas de ascendência platônica, no livro I) e ao final (doutrina pitagórica no livro XV⁽⁵⁾). O universo nas suas origens era *pura metamorfose* (cf. v. 17, *nulli sua forma manebat*)⁽⁶⁾, confusão e massa amorfa em contínua mutação, que sofreu a sua primeira transformação equilibrada graças a um Deus “criador” inominado (32 *quisquis fuit ille deorum*; cf. 57 *mundi fabricator*; 79 *ille opifex rerum*). De facto as sucessivas metamorfoses que compõem a obra inteira não são mais que a prolongação do processo até alcançar a consolidação definitiva de *todas* as realidades do universo. O mito das Idades (I 89-150) conduz-nos ao período e nova ordem de Júpiter, mas, a diferença de Hesíodo (*Op. ...*) a concepção de Ovídio é otimista e progressista. A partir deste momento, o livro I (e parcialmente o II) vão pôr ante os nossos olhos o processo de consecução dessa nova ordem, por cima de diversos obstáculos e *mutações*, que não serão somente individuais. É o caso da vitória sobre os Gigantes (151-162), o castigo e a extinção do género humano *criminal* e anómalo, representado por Lycaon (163-252) e o castigo do dilúvio (253-312), com o esperançoso resultado da descendência semeada por Deucalión e Pirra (313-415), uma mutação decisiva, porquanto estabelece uma *continuidade entre o mundo mineral e o género humano*:

*Inde genus durum sumus experiensque laborum
et documenta damus qua simus origine nati.* (414-415)

Ao mesmo tempo, o lama causada pela chuva converte-se em nova fonte geradora de vida, de maneira que o processo de criação *consolida-se*

(5) Cf. Lafaye, 1904 (reimpr. 1971) 157 ss., quem sugere, com importantes argumentos, que sua fonte principal neste aspecto pode ser Varrão e a paradoxografia, sem esquecer o papel de Posidonio quanto ao estoicismo. Ideias essenciais para a compreensão da relação entre mito, pensamento filosófico e realidade coetânea nesta obra de Ovídio encontram-se em von Albrecht *ANRW* II 31,4, 2328-2342.

(6) *Pace* Schmidt (1991) 15-16, quem se opõe a que a cosmogonia seja considerada metamorfose, já que este conceito deveria limitar-se a mudança de “forma a forma”, enquanto que aqui estaríamos diante duma simples cosmologia narrativa, na que se dota de forma à matéria. Porém, não encontro de maneira geral impróprio assimilar os processos desde o ponto de vista das concepções que reflete o poema (conforme explico mais adiante). Cf. Bömer (1969) I, 12 (comentário a *ad mutatas dicere formas*): “*mutare* gehört zur Terminologie der Metamorphose, die Kosmogonie ist gleichzeitig die erste Metamorphose, wahrscheinlich eine Konzeption Ovids” (e cf. p. 14 o comentário à expressão *perpetuum carmen*). Ao contrário, partilho plenamente com Schmidt a apreciação da importância do elemento psicológico-antropológico na obra, sempre e quando não se considere o “factor” decisivo e omniexplicativo.

com a inter-relação de todos os elementos. Posteriormente, introduz relatos que protagonizados pelos deuses fiadores da nova ordem (na evolução da humanidade e na própria Roma coetânea) como são Apolo (I 416-567) e, sobretudo, Júpiter (desde I 568): a sua descendência fora do continente europeu recorda-se desde o final do livro I, para retornar (precisamente com o mito de Europa) ao final do livro II. Ao começo deste mesmo livro o próprio Júpiter deve solucionar outro indício de grande conflito universal (uma nova ameaça à ordem conseguida) protagonizado por Faetonte e a sua desditosa condução do carro solar.

A partir daqui serão os “grandes temas” ou fios condutores estruturais, junto com as unidades de transição, as contínuas referências cruzadas e os esquemas repetitivos. Destacamos a presença das tradições tebanas e do dionisismo (directa ou indirectamente) nos livros III e IV, as aventuras de Perseo nos livros IV-V ou os castigos divinos (de novo Apolo) e o papel de Minerva no livro V, que serve de algum modo de prelúdio ao progressivo peso de Atenas e sua mitologia nos livros VI-VIII, sem esquecer-nos do espaço dedicado pelo poeta a Hércules no IX. A presença de Orfeo e seu canto (como assinala-se com frequência, uma das diversas representações do artista e suas tribulações) preenche o livro X e parte do XI, que dá lugar ao tema de Tróia. Ou seja, pouco a pouco, o poeta aproxima-nos da tradição mitológica que constitui o pano de fundo da própria ascendência dos fundadores de Roma e da família imperial. A mitologia pré-troiana, Tróia e os temas dos antigos *nostoi*, com a chegada ao Lacio, ocupam dos livros XI ao XIV, que já introduz-nos nas tradições mais puramente romanas: cf. Alba Longa, Pomona e Vertumno ou Rómulo e Hersília.

Encerra-se assim, no livro XV, o círculo aberto ao começo. A longa exposição das doutrinas pitagóricas aprendidas por Numa está cheia de referências, de evocações léxicas e conceituais, de numerosos episódios anteriores (e não somente do tema do livro I). Todavia, destaca a longa reflexão sobre o conceito de *mutatio* (porque *omnia mutantur*, v. 164), com o definitivo fundamento filosófico da ideia central do poema. Uma mudança que afeta o individuo e os demais seres, um processo que afeta o universo sem cessar, à realidade material e o tempo (183-185):

*Tempora sic fugiunt pariter pariterque sequuntur
Et noua sunt semper; nam quod fuit ante, relictum est
Fitque, quod haud fuerat, momentaque cuncta nouatur.*

Mas essa mesma mutação é a garantia de eternidade (*nec perit in toto quicquam, mihi credite, mundo*, v. 241) e, em nenhum caso, de perda de

identidade: a poesia sustenta a explicação imperecível da realidade permanente, graças à arte imortal de Ovídio⁽⁷⁾.

II

Passemos agora do quadro geral ao imediato, em cujo inscreve-se o relato de Medéia. Trata-se⁽⁸⁾ da sexta “grande secção”, praticamente o centro de toda a obra, que englobaria, aproximadamente, desde a metade do livro VI (412) até o início del livro IX, no qual começa a mitologia de Hércules. Em Ovídio é importante, como já citamos acima, a relação de simetria entre as partes do conjunto, mas não menos importante do que a relação existente (com paralelismo, ecos e evocações constantes) entre os relatos próximos, como ocorre precisamente nestes livros⁽⁹⁾.

A citada secção inicia-se com o trágico⁽¹⁰⁾ mito de Tereo, Procne e Filomela, cuja tipologia não é muito distinta (*grosso modo*) da encontrada em Medéia⁽¹¹⁾. Ao menos Ovídio busca a inter-relação. Em ambos casos o fogo de uma paixão irrefreável desencadeia os acontecimentos⁽¹²⁾ e (mesmo que narrativamente mais condensado no episódio de Procne) a vingança ao final recai sobre a descendência dos protagonistas. No restante do livro VI relata-se outra paixão irrefreável, a de Bóreas por Oritia, cuja descendência alada (Calais e Zetes) serve de transição à façanha dos Argonautas que abre o livro VII.

O livro VIII tem um esquema claramente tripartido. Inicia-se o primeiro bloco (enlaçando-o com o final “minóico-ateniense” do VII⁽¹³⁾)

(7) A relação entre visão filosófico-cósmica, estrutura e relato ovidiano tem sido objecto de atenção por diversos autores. Veja-se, por exemplo, Solodow (1988), Myers (1994) e Tissol (1997). Também há observações a respeito em Galinsky (1975).

(8) Conforme a divisão de von Albrecht, *supra* citada.

(9) Não há que esquecer-se também, no que a Medéia se refere, que Ovídio recorreu por três vezes a este mito, desde pontos de vista e em géneros muito diferentes, mas com perspectivas complementárias. A *Heróida* VI, a epístola elegíaca de Medéia a Jasão, situa-se em Corinto, nas vésperas do novo casamento de Jasão, episódios que em *Metamorfoses* estão muito sintetizados, como logo veremos. Se, como se supôs, a *Medéia* de Séneca tinha alguma influência da tragédia homónima escrita por Ovídio, da que tão somente há uma linha, estaríamos diante duma dramatização dos trágicos acontecimentos que se pressagiam na *Heróida* VI.

(10) Já desde o seu início o casamento era infausto, como se sublinha com a presença das Euménides (430).

(11) Para o paralelismo e diferenças entre Medéia e os casos de Procne, Escila, Procris e Oritia, vid. as acertadas reflexões de Newlands (1997).

(12) A beleza de Procne acende a paixão de Tereo de forma similar ao que lhe acontece a Medéia com Jasão: cf. 447-460 - 7-89 (sobretudo 77-89).

(13) Cf. *infra*.

com outro exemplo de amor febril, tipologicamente ainda mais próximo do caso de Medéia (mesmo que deliberadamente contrastado também por Ovídio). Trata-se da paixão de Cila, filha do rei Niso, por Minos, o inimigo e traidor (juntamente com o seu pai) da sua pátria. As aventuras de Teseo e o mito de Dédalo e Ícaro (paralelo ao de Faetonte no livro II) dão lugar ao segundo bloco no qual desenvolve-se o mito de Meléagro, onde novamente uma mãe põe termo à vida do seu próprio filho. Um paralelo estrutural interessante entre o livro VIII e o VII é o facto de que a parte final de ambos correspondem-se com os relatos que ocorrem em um banquete ou reunião colectiva similar (neste caso, nas moradas do Aqueloo), que serve de pano de fundo às diversas narrações. Em ambos casos com heróis atenienses presentes (Céfalo e Teseo, este último funcionando como 'link' de quase todos estes relatos). Por último, o terceiro bloco apresenta-nos dois modelos contrastados de conduta em relação aos deuses: o positivo de Filemon e Baucis e o negativo de Erisicton, cuja "proteica" filha Mestra protagoniza a menção que encerra o livro. A última parte da secção corresponde, já no livro IX (1-95), ao relato de Aqueloo sobre a sua rivalidade com Hércules pelo amor de Dejanira, o que explica a perda de um dos seus cornos⁽¹⁴⁾.

Este é pois, o quadro do livro VII, que se desenvolve entre a façanha dos Argonautas e a hostilidade entre Ática e Creta. A sua estrutura fundamental é bipartida, com uma primeira parte protagonizada por Medéia (até o verso 424) e uma segunda com os temas que afectam a Atenas e a Egina, o que também pode levar-nos, como assinala Crabbe⁽¹⁵⁾, a apreciar uma segunda estrutura em tríptico, com Medéia, Teseo-Atenas e Egina como referentes. Na realidade, Teseo será o fio condutor de diversos relatos. Não menos variada é a técnica narrativa, já que assistimos uma notável exibição do relato descritivo, mais moroso, com monólogos e diálogos intercalados (predominantes na primeira parte, cf. 7-349), combinado com descrições mais variadas e rápidas (cf. 350-424) ou com o recurso do "relato dentro do relato" (como os de Eaco e Céfalo) por ocasião do banquete de recepção (490 ao final), entre os quais, por sua vez, apresentam traços distintivos: entre a orientação histórico-mítica (quase "refundacional") da narração de Eaco e a novela amorosa (com tantos vestígios assumidos posteriormente pelo género) de Céfalo e Procris, narrada por ele mesmo. Por sua vez, a parte

(14) Por seguir com série de paralelos que vão entrelaçando esta obra, recordemos que no livro IX volta a aparecer o assunto do rejuvenescimento, protagonizado por Yolao (397-417).

(15) Cf. seu esquema em *ANRW* II 31, 4, 2274-2327.

de Medéia é subdivisível em quatro unidades muito nítidas: (A) O apaixonamento e a ajuda de Medéia a Jasão, juntamente com a façanha deste (7-158) ⁽¹⁶⁾; (B) O rejuvenescimento de Éson (159-293); (C) A morte de Pélias (296-349) y (D) A viagem de Medéia à Ática e a tentativa de assassinato do Teseo (350-424).

III

Após termos precisados os traços estruturais, veremos agora as características que o mito de Medéia apresenta nesta versão ovidiana, sobretudo no quadro duma obra centrada na metamorfose ⁽¹⁷⁾. As quatro partes que se distinguem até o verso 424 têm um denominador comum que pode ser resumido na palavra *mudança*, já seja interna, externa ou de aparência e, por último, o movimento ou mudança de localização. Ainda assim, faz-se mister destacar o papel central que desempenha em tudo isso o facto de que Medéia tenha poderes *mágicos*. Todos estes factos prodigiosos produzem-se em redor da *magia*, que Ovídio apresenta como inquietante poder omnímmodo desestabilizador e daninho. Na obra ovidiana não só produz-se um claro contraste, como viu o Segal ⁽¹⁸⁾, entre a magia negra de Medéia (e Circe) e a “branca” de Canente, mas além disso, no meu juízo, subjaze uma valoração contrastada entre os poderes terríveis e destrutores da magia negra e, em concreto, do *carmen* utilizado dessa forma e o *carmen* benéfico e ordenador do poeta: entre o encantamento de Medéia e o de Orfeo há um abismo, que é como dizer entre o *carmen* que *usurpa* os poderes metamórficos e o que os reconduz pela via da perpetuidade e imortalização ⁽¹⁹⁾.

(A). A primeira *alteração* é padecida pela própria Medéia, quem *concipit ualidos ignes* (9) e não pode vencer o *furor* (11) com a razão. A experiência da paixão amorosa vai surpreendê-la e alterá-la

(16) Ao mesmo tempo, há aqui duas partes claras: (a) enamoramento e diálogo com Jasão (7-99) e (b) provas que este supera (100-158).

(17) Das versões existentes do mito, a selecção temática de Ovídio aproxima logicamente ao modelo de Apolonio de Rodas, ainda que as diferenças são também notáveis. É muito importante que Ovídio proponha a colaboração de Medéia com Jasão como decisão própria, fruto da paixão amorosa, sem que existam outros condicionamentos. Em Apolonio, por exemplo, o recurso a Medéia é sugerido pelo seu próprio irmão Argos (cf. III 523-539), ainda que, obviamente o elemento passional é fundamental.

(18) Segal (2000 y 2001-2002).

(19) Veja-se a situação de Medéia, entre o canto das Musas do livro V e o de Orfeo do X. Erbse (2003) viu bem a diferença entre a metamorfose causada pelos deuses e a que provoca Medéia.

radicalmente ⁽²⁰⁾: é uma *noua uis* que desconhece. Esta primeira Medéia ⁽²¹⁾ do livro VII ainda não é a maga na que se transforma imediatamente, e sim uma simples jovem invadida por um fogo amoroso irrefreável. A beleza de Jasão comoveu (*mouit*) a suas entranhas (28) e ela está convencida de que tem um deus dentro de si (55). O seu espírito debate-se e aparentemente toma uma decisão (não ceder ao amor) que dura até o momento em que esta vê o herói e, então, a “extinta chama volta a brilhar” (77). A paixão de Medéia prende-se de forma definitiva precisamente no bosque de Hécate, espaço tão importante quanto a deusa ⁽²²⁾, em todos os processos subsequentes ⁽²³⁾. De alguma forma Medéia está presa à sua própria armadilha: Hécate triforme, deusa da magia, preside também a mutação de Medéia. O juramento quádruplo de Jasão, que implica a três divindades ⁽²⁴⁾. Hécate, o nume do bosque e o omnividente sol, avô de Medéia, além de (ironicamente) o êxito das acções futuras, sela de forma dramática o *novo* destino, tão terrível e cheio de mutações, de ambos a partir desse encontro. Jasão recebe as *cantatas herbas* (98) que produzirão os próximos prodígios ⁽²⁵⁾.

O primeiro grupo de alterações mágicas produz-se, pois, nas provas que deverão ser superadas por Jasão (140-148): *tantum medicamina possunt* (116). O fogo não o afecta, os bois ficam mansos e os guerreiros nascidos do plantio dos *uipereos dentes* (agora resto anómalo do que foi o repovoamento pós-diluviano) matam-se entre si, sem ferir o herói. Esta sementeira (que se produz depois de orvalhar a terra com o *ualido ueneno* [123]) encerra uma *metamorfose* descrita nos termos que associam a terra e o corpo humano através de uma expressiva semelhança (125-130). A contemplação dos ameaçadores guerreiros produz temor (nova *alteração* interior) à própria Medéia (*ipsa quoque extimuit*), quem entoia um *carmen auxiliare* (137-138). Na continuação, produz-se o prodígio que precipita a fuga para Iolco: o *gramen suci* e a tríplice fórmula mágica (*uerbaque ter dixit*) adormecem o dragão e o velocino de ouro é conquistado (152-158).

(20) Píndaro tinha-o explicado precisamente pelo efeito da *magia* do ἵυγξ (*P.* 4, 213-219). Aqui Ovídio está mais próximo do modelo de Apolonio de Rodas (cf. *Arg.* III 616 ss.).

(21) Cf. Newlands (1997).

(22) Sua parente: cf. Newlands (1997) 184.

(23) Neste caso mantem-se a situação de Apolonio de Rodas, só que neste poeta o encontro no santuário de Hécate está perfeitamente delimitado pela preparação concertada do encontro e por suas consequências; cf. III 828-1172.

(24) O três é decisivo na obra.

(25) Esta é outra das diferenças com Apolonio de Rodas, em cujo relato só se menciona o uso da planta prodigiosa *Prometheion*, que cresceu com o ἰχώρ derramado das entranhas de Prometeu; cf. *Arg.* III 845 ss.

(B). Quando chegam a Iolco, o Jasão, disposto a ceder parte dos seus próprios anos, pede para a Medéia o rejuvenescimento paterno. Mas esta recusa-se a fazê-lo e dispõe-se a levar a cabo um rejuvenescimento radical mediante as suas próprias artes. Ovídio procede com uma detalhadíssima descrição dos passos seguidos pela maga bárbara, com especial cuidado na selecção dos elementos. O resultado disso traduziu-se numa das mais interessantes descrições de um procedimento mágico na literatura. A Medéia aguarda a lua cheia e distancia-se da casa com os pés descalços e os cabelos soltos, através do silêncio da noite⁽²⁶⁾, até o bosque mais próximo. Empapa três vezes os seus cabelos no rio, grita três vezes e começa, ajoelhada no chão, a sua invocação. Nesta passagem observamos uma característica de especial relevância: é uma invocação que afecta todos os elementos do universo, os seres animados e inanimados: *nox, luna, astra, Hécate* (aqui *triceps*), *Tellus*, assim como

*auraeque et uenti montesque amnesque lacusque,
dique omnes nemorum dique omnes noctis, adeste!*

A relação de invocados corresponde-se rigorosamente com todas as esferas de poder da Medéia, que os detalha à continuação, lembrando (no esquema habitual da súplica) a ajuda anteriormente recebida dos invocados: assim, ela relata o efeito da sua magia sobre *amnes, freta, nubila, uentos, uiperas, saxa, terra, siluas, montes, manes, Luna*, o *currus* do Sol e a Aurora. Esta concepção *universal* do poder mágico corresponde-se a uma concepção da magia como *criação alternativa* ou (como desprende-se do conjunto) incluso como uma *anti-criação*. Ao mesmo tempo que põe em relevo a implicação de todas as esferas ou aspectos do universo nos processos mágicos, nos quais é fundamental a inter-relação de elementos. Isso também contribui para a sua aproximação ao processo de metamorfose. Neste sentido, tampouco carece de significação a viagem que, na sequência, empreende a Medéia em busca de ervas, já que tem lugar por *montes* e vales (Tempe, Osa e Pelio, Otris, Pindo e Olimpo); *rios* (Eridano, Anfrísio, Enipeo, Peneo, Esperqueo), uma *lagoa* (*litora Boebes*) e um ilha (Eubea): uma variedade de acidentes geográficos em consonância com o anterior.

O Ovídio presta especial atenção à descrição do ritual mágico propriamente dito, que a Medéia realiza depois do seu regresso (do que sublinha a abstenção de contacto sexual, primeiro elemento ritual a ter em

(26) Observe-se de novo o papel do três: *ter aberant noctes* (179); *homines uolucresque ferasque* (185); *silent frondes; silet humidus aer. Sidera sola micant* (187-8).

conta). Em primeiro lugar, procede à *placatio* dos deuses envolvidos no processo. Em uma adaptação *ad hoc* do procedimento, a Medéia começa erigindo um altar para Hécate e outro para *Iuventa*, já que se trata de conseguir que a *senectus* retorne *in florem*. Na continuação, deve conseguir o favor dos *di inferi* (os *terrena numina*, além de Plutão e Prosérpina), para o qual, depois de escavar duas fossas, verte-lhes primeiro o *sangue* da ovelha preta que procede a degolar e, em seguida, o conteúdo de duas jarras, uma de mel e outra de leite, totalmente em consonância com o que conhecemos deste tipo de rituais⁽²⁷⁾. Todo este processo é acompanhado da petição aos deuses indicados.

Manda trazer o corpo doente de Éson, a quem adormece com um *carmen*, e, com uma fórmula de evocações órficas, *monet arcanis oculos remouere profanos* (256). A Medéia é descrita agora como uma Bacante, que, com as tochas humedecidas nas fossas anteriormente descritas, circunda os altares, para proceder à *lustratio* do enfermo, que reveste o carácter *acumulativo* que se aprecia em todos os seus ritos. É uma purificação com triplas aplicações de fogo, água e enxofre. Ela deposita na água fervente os componentes do mágico *medicamen*, cuja variedade novamente vale a pena destacar. Aqui voltamos a encontrar representados todos os elementos da natureza, como si assistíssemos uma síntese universal, mas com aspectos particulares que dão uma orientação ominosa ao conjunto. Em primeiro lugar, raízes, sementes e sumos negros; depois, pedras do Oriente e areias deixadas pelo Oceano, junto com o orvalho congelado recolhido à luz da lua. A evocação das mais estranhas formas e as obscuras metamorfoses podem ser vistas nas carnudas asas de vampiro e no focinho do licantropo. Seguida por uma escamosa pele de cobra d'água, o fígado de um corvo e a cabeça de uma gralha que tenha vivido nove gerações. Neste caso, pois, o elemento animal está representado pelos seres que, devido às suas singulares características, subentende-se que possuem uma especial longevidade, aparentemente motivada em alguns casos por metamorfoses totais ou parciais. Tudo isso junto com outros inumeráveis componentes não detalhados pelo poeta.

A Medéia nota que a mistura funciona: o ramo seco e velho da oliveira com a que a agita (*omnia confudit summisque immiscuit ima*, 278) reverdece e dá fruto instantaneamente e na terra onde foi esparramado o líquido brotam e nascem flores e ervas. Com isso procede a sua particular transfusão: o talho no pescoço do ancião faz correr o sangue que é

(27) Parece preferível talvez *mellis a uini* em 246, por ser oferendas *νηφάλια*.

substituído pelo novo, tanto através da ferida como pela boca, alcançando o resultado esperado. Com elementos tradicionais de descrições literárias similares, Éson recupera a cor escura dos cabelos e dos pelos, a sua palidez e decrepitude desaparecem, juntamente com as rugas, e os seus membros *luxuriant* (292): ganhou uns quarenta anos. A conjugação de todos os elementos produziu o efeito esperado no *microcosmo* humano.

Ovídio introduz uma pausa antes de descrever o que será o “anti-prodígio” ou versão negativa destes poderes. Baco, que contemplou o assombroso prodígio (*tanti miracula monstri*, 294) recebe como don a mistura mágica para as suas nutrices: um dos muitos recursos alusivos às transformações que Ovídio introduz com frequência (294-296). Só que não parece banal que o deus das *bacantes* (e a Medéia se transformem por uns momentos em uma delas), o deus dos múltiplos rostos, o que se move entre a vida e a morte, que morre e renasce, que foi despedaçado e recomposto no mito órfico, seja quem se deixe ver por um instante e o que, frente à obrigada ausência dos espectadores, foi o privilegiado contemplador divino das acções mágicas.

(C). Depois dessa breve pausa Ovídio aborda o exemplo que ilustra a daninha perfídia da Medéia, a morte de Pélias, estabelecendo um buscado paralelo com o caso anterior para salientar as diferenças⁽²⁸⁾. Para que não nos enganemos, Ovídio qualifica toda esta série de prodígios de *doli* (97) e à própria Medéia de *callida* (300). O primeiro contraste consiste em condensar muito mais a acção, mesmo sobre um esquema similar, no qual tudo é *falso*. Assim, para começar, finge⁽²⁹⁾ a disputa com Jasão. Para reforçar o seu engano, a Medéia, descrita agora como *uenefica* (316) realiza um *prodígio real*, o rejuvenescimento do carneiro mais velho do rebanho, que se transforma em borrego de leite ao ser submergido no recipiente que contém *uálidos sucos* (316) ou *medicamina* (317). O falso rejuvenescimento ocorrerá à noite (cf. a evocação interna em *quarta radiantia nocte micabant / sidera* (325-6), mas desta vez há quem assiste a falsa transformação e substituem a Medéia com uma faca na mão: são as próprias filhas de Pélias, que executarão (mesmo contrariando) o seu pai e querendo rejuvenescê-lo (339-40)⁽³⁰⁾:

*his, ut quaeque pia est hortatibus impia prima est
et, ne sit scelerata, facit scelus...*

(28) Jasão desaparece lentamente da cena. Tudo já é iniciativa de Medéia.

(29) (cf. *odium falsum*, 297; *adsimulat* 298; *amicitiae mendacis imagine* 301; *dubitare uidetur* 307; *ficta grauitate* 308; mais adiante será *fallax Aetias* 326, etc.).

(30) Sobre a importância destes versos no conjunto vid. Frécaut (1989).

A Medéia desta vez só emprega a sua capacidade mágica para o engano: é o último passo na *transformação* maligna progressiva da feiticeira. Somente empregou a mistura mágica para enganar o carneiro e agora o *cantus* ressoou só para adormecer a vítima. No entanto, o caldeirão não contém nada mais que água sem efeito algum (cf. *imponit purum laticen et sine uiribus herbas* 327). O último corte foi por ela evitado, do mesmo modo que a imersão no inútil recipiente: a Medéia provocou o prodígio contrário ao anterior, a transformação de Pélias em um cadáver sem sangue.

(D). O processo de *degradação* da Medéia é imparável. A sua vida será uma sequência de atrocidades. Essa nova *mudança* vital, expresar-se-á novamente mediante a *viagem* aérea. O Ovídio utiliza este recurso para introduzir referências breves de outras diversas metamorfoses (passadas ou futuras), a partir dos lugares pelos quais a Medéia passa. O seu itinerário é ziguezagueante, talvez intencionalmente enlouquecedor, mesmo que fique claro o seu rumo pela Ásia menor e através de Cos e Rodas, passando a seguir pela Grécia continental e o Peloponeso. A viagem é também temporária, já que damos um salto até os episódios de Corinto, que ficam resumidos em quatro versos (394-97) e que sintetizam o que Eurípides havia desenvolvido na sua *Medéia*, o que não impede a presença de elementos significativos. De novo evocam-se terríveis sucessos movidos pelos “venenos de Cólquide” (*Colchis... uenenis* 394): a nova esposa e o palácio inteiro abrasados, os filhos assassinados por ela mesma⁽³¹⁾. A Medéia chega a Atenas na sua carruagem de “titânicos dragões”, em um voo que serve de evocação a outras três metamorfoses em aves, e é acolhida por Égeo. A brevidade desta nova mudança de localização contribui para sublinhar o acelerado processo de monstruosa degeneração que se observou. Na continuação, o Ovídio põe em cena o Teseo com uma dos seus mais frequentes elos (*iamque*)⁽³²⁾, de tal modo que, sem ter concluído a história da Medéia, a personagem que vai servir de enlace e fundamento dos seguintes relatos (também após a desapareção da Medéia) aparece com notável destaque.

A Medéia procede ao último dos seus crimes, desta vez falhado, para o qual não se dá causa nenhuma, com um procedimento que merece ser sublinhado. Agora trata-se de um envenenamento, mas a substância

(31) A degeneração moral é acentuada por Ovídio: cf. *impius ensis* (396), *ultraque se male mater* (397).

(32) O lexema aparece mais de cinquenta vezes em *Metamorfoses*, geralmente em momentos em que a narração ganha em intensidade e vivacidade.

utilizada remete-nos mais uma vez a essa particular relação dos componentes do universo que constitui o eixo central da actuação mágica. O veneno é procedente das fauces de Cérbero (evoca-se a acção de Heracles), no entanto através de um processo de *mutação* que implica à terra mesma: as ervas empregadas na bebida medicinal procedem da solidificação da espuma canina no solo.

O Teseo livra-se da morte quando o Egeu reconhece os *signa* impressos no punho da espada. O Ovídio sublinha que são os *signa sui generis*. Ou seja, o reencontro de uma linhagem (decisivo no acontecer "histórico" sucessivo) produz-se graças ao incidente provocado por quem destruiu toda possibilidade de perpetuar uma estirpe (cf. *ulta... male mater* 397). Por último, a presença da Medéia conclui-se com a descrição da sua última viagem. A Medéia realmente desvanece-se, desaparece do relato com um último voo (de novo *effugit*: cf. 307, 424). Mas essa desapareição é acompanhada, mais uma vez, do uso de umas artes mágicas nas quais o *carmen* poderoso e transformador encerra o ciclo da sua existência humana (*effugit illa necem nebulis per carmina motis* 424).

IV

A partir das idéias que acabamos de desenvolver e dos vestígios detectados no livro VII de a *Metamorfose* podemos chegar às seguintes conclusões:

1. A posição central do mito de Medéia no poema ovidiano obedece a razões estruturais e conceptuais. Nessa dupla perspectiva estabelece-se constantes referências cruzadas com o entorno imediato do poema (paralelismo entre os mitos, personagens e situações similares, ecos verbais) e com o conjunto da obra.

2. A consonância com o conjunto refere-se substancialmente ao conceito de *mutatio* considerado de modo geral. A complexa ilustração do mesmo, dentro da presente obra, enlaça, nas passagens analisadas, com uma valoração subjacente da magia e, ao mesmo tempo, da função da palavra poética.

3. Com efeito, o conceito de *mudança*, sob a perspectiva ovidiana, tem uma triple dimensão: uma de carácter primordial para os começos do universo, outra de configuração progressiva do universo e de todos os seus elementos e seres que o compõe; e uma terceira de mutação constante desses mesmos componentes do universo. Isso sim, esta última não é incompatível com um conceito de equilíbrio eterno, não somente pela sua

origem divina ou natural, mas também porque esse carácter de equilíbrio eterno pode estar sustentado e reforçado pela voz do poeta; por sua vez desde duas dimensões: o *carmen philosophicum* pitagórico e o *poeticum (epicum)* ovidiano⁽³³⁾, que dota a realidade com uma estrutura verbalizada harmónica e com pretensões de permanência.

4. Frente a isto, o *carmen magicum* (e os poderes mágicos em geral) mostra uma capacidade de mutação provocada fora da ordem universal e com possibilidades daninhas e criminais. O princípio de inter-relação dos elementos demonstra-se através da descrição da actividade mágica com todo luxo de detalhes. Apesar de a sua integração no domínio de Hécate, é evidente que está manifestadamente contrastado com a mudança executada por outros deuses (directamente) ou com o que se produz de modo natural, já que se orienta em direcção a uma forçada alteração dos processos naturais ou em direcção a simples destruição total.

5. A Medéia exemplifica de modo excepcional esta valoração ovidiana e outros muitos conceitos. No âmbito pessoal, Ovídio esmera-se em apresentar-nos uma evolução da personagem baseada na alteração da sua própria personalidade e, talvez, no desenvolvimento negativo de algumas das suas características. É a descrição da evolução de uma personagem feminina inquietante, cujas iniciativas são tão radicais e anómalas como estranha é a sua própria situação vital. A pacífica jovem surpreendida pela força desconhecida do amor põe de manifesto os seus poderes mágicos em função desse mesmo amor. Por sua vez, o uso desses poderes mágicos evoluirão em um sentido cada vez mais funesto e cruel⁽³⁴⁾, até chegar a falhada tentativa de assassinato do Teseo, convertida já na mais desarraigada das desarraigadas. O fracasso dessa última acção mágica assinala precisamente o desvanecimento da figura da Medéia do poema ovidiano.

6. Por último, a adaptação ovidiana do mito obriga a uma reflexão sobre o *status* da Medéia. O Ovídio não a apresenta como uma divindade⁽³⁵⁾, nem tampouco como uma mulher de entalhe meramente humano. É evidente que lhe otorga um *status* intermediário, quase demoníaco⁽³⁶⁾, com elementos humanos e divinos ao mesmo tempo,

(33) Tendo em conta que o primeiro está inserido no segundo.

(34) Quanto mais negativo, o relato vai-se abreviando.

(35) Sobre o carácter divino de Medéia em suas origens (uma Medéia *initiatrice*) e o impacto do mesmo na evolução mítica cf. Graf (1997).

(36) Com o que, *mutatis mutandis*, recupera algo do que pôde ser um de seus aspectos primitivos, ainda que de diferente signo: cf. Johnston (1997).

porém com uma valoração negativa dos seus anormais poderes de feiticeira. Desta forma, pode-se explicar a particular evolução da sua figura neste livro VII, o que permite ao poeta fazer com que irrompa na acção como uma simples mulher apaixonada para desvanecer-se ao final, deixando implícita a possibilidade de uma existência de evolução⁽³⁷⁾ incerta.

BIBLIOGRAFIA

- ALBRECHT, M. von: "Quellen- und Interpretationsprobleme in Ovids Metamorphosen: Eine Einführung, in Lafaye (1904, reimpr. 1971) V-XXXI.
- "Mythos und römische Realität in Ovids 'Metamorphosen'", *ANRW* II 31,4, 2328-2342.
- *Historia de la literatura romana* (trad. esp. de D. Estefanía y A. Pociña de la edición de 1994²), Barcelona, Herder, 1997 (I-II).
- BESSONE, F.: *P. Ovidii Nasonis Heroïdum Epistula XII: Medea Iasoni*, Firenze, Felice Le Monnier, 1997 (res. J.C. McKeown, BMCR 98.09.09).
- BÖMER, F.: *P. Ovidius Naso Metamorphosen*, Heidelberg 1969 (I-III).
- BOILLAT, M.: *Les Métamorphoses d'Ovide. Thèmes majeurs et problèmes de composition*, Bern/Frankfurt 1976.
- CLAUS, J.J.; JOHNSTON, S.I. (eds.): *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, philosophy, and Art*, Princeton, N.J., 1997.
- COLEMAN: "Structure and Intention in the Metamorphoses", *CQ*, N.S. 21 (1971) 461-477.
- COLLINS, D.: "Nature, Cause, and Agency in Greek Magic", *TAPhA* 133 (2003) 17-49.
- CRABBE, A.: "Structure and Content in Ovid's 'Metamorphoses'", *ANRW* II 31, 4, 2274-2327.
- ERBSE, H.: "Beobachtungen über die funktion der Metamorphosen bei Ovid", *Hermes* 131 (2003) 323-349.
- FRÉCAUT, J.-M.: "Une double antithèse oxymorique, clef d'un épisode des *Métamorphoses* d'Ovide: le meurtre de Pélias par Médée (VII, 297-349)", *RPh* 63 (1989) 67-74.
- GALINSKY, G.K.: *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*, Oxford/Berkeley/Los Angeles 1975.

(37) Existe a versão de sua existência imortal na ilha de Léucade, casada com Aquiles.

- GRAF, F.: "Medea, the Enchantress from Afar", en Clauss-Johnston (1997) 21-43.
- HARDIE, Ph.R.: "The speech of Pythagoras in Ovid's *Metamorphoses* 15: Empedoclean Epos", *CQ* 45 (1995) 204-214.
- HARDIE, Ph.R.; BARCHIESI, A.; HINDS, St. (eds.): *Ovidian Transformations: Essays on the 'Metamorphoses' and its reception*, Cambridge, Cambridge Philological Society, 1999.
- JOHNSTON, S.I.: "Corinthian Medea and the Cult of Hera Akraia", en Clauss-Johnston (1997) 44-70.
- LAFAYE, G.: *Les Métamorphoses d'Ovide et leur modèles grecs*, Paris 1904 (reimpr. Hildesheim/New York 1971).
- LUDWIG, W.: *Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids*, Berlin 1965.
- MENSCHING, E.: "Carmen perpetuum novum?" *Mnemosyne* 22 (1969) 165-169.
- MYERS, K.S.: *Ovid's Causes: Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994 (res. St. M. Wheeler, BMCR 95.03.01).
- NEWLANDS, C.: "The Metamorphosis of Ovid's Medea", en Claus-Johnston (1997) 44-69.
- OTIS, B.: *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge 1966.
- SCHMIDT, E.A.: *Ovids Poetische Menschenwelt: Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*, Sitzungsbericht der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Bericht 2, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1991 (res. Ch. Segal, BMCR 03.04.12).
- SEGAL, Ch.: "'Tantum medicamina possunt': la magie dans les *Métamorphoses* d'Ovide", en *La magie* (Actes du Colloque International de Montpellier, 25-27 mars 1999), ed. por A. Moreau; J.-C. Turpin, Montpellier, Université Paul Valéry, 2000, vol. III, 45-70.
- "Black and White Magic in Ovid's 'Metamorphoses': Passion, Love, and Art", *Arion* 3rd. ser. 9 (2001-2002) 1-34.
- SOLODOW, J.B.: *The World of Ovid Metamorphoses****, 1988.
- TISSOL, G.: *The face of Nature: Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton, Princeton University Press, 1997 (res. J.B. Solodow, BMCR 00.01.26).

(Página deixada propositadamente em branco)

A sabedoria estóica: paixão e razão na *Medeia* de Séneca

JOSÉ PEDRO SERRA
Universidade de Lisboa

Pelos contornos de uma total entrega a um homem, ainda que sem regra e desvairada, pelos traços de uma paixão exacerbada e desmedida, convulsivamente vivida, ou pelos sinais de revolta de uma marginal voz feminina numa sociedade por homens governada, por estes ou outros motivos, não seria difícil encontrar ecos de uma benévola compreensão ou até de simpatia pela mítica figura de Medeia⁽¹⁾. Impensada simpatia ou apressado repúdio, assentes numa estrita ressonância emotiva, não nos situam, porém, na adequada perspectiva para a interpretação da *Medeia* de Séneca, afastando-nos do pensamento filosófico do autor, indispensável à apreensão do sentido último da tragédia. Indissociável da doutrina estóica que explícita e implicitamente lhe serve de pano de fundo e de inspiração, a acção dramática da *Medeia*, mais do que uma lírica expressão dos tormentos amorosos, arrasta consigo o desenho e a defesa de um “regime de vida”, de um modelo de comportamento. Sendo o estoicismo a filosofia subjacente ao teatro de Séneca, e a virtude um dos principais temas das tragédias, é justamente pelo estoicismo que devemos começar a nossa análise.

(1) Para uma benévola interpretação da figura de Medeia na tragédia de Séneca, indico apenas o belo texto de Walter de Medeiros, “A Donzela no Carro do Sol. Os Caminhos do Abismo e da Redenção na *Medeia* Senequiana”, *Medeia no Drama Antigo e Moderno*, Actas do Colóquio de 11 e 12 de abril de 1991, Coimbra, 1991, pp. 45-56. Neste texto, ergue-se e domina a figura de uma donzela, saudosa da inocência passada, abandonada, frágil e vulnerável, que a tudo renunciou por amor.

1. SÉNECA E O ESTOICISMO

Desde cedo o estoicismo ⁽²⁾ exerceu uma determinante influência na formação de Séneca. Jovem ainda, interessado na retórica e na filosofia que sentia constituírem a sua verdadeira vocação, Séneca foi por Átalo ⁽³⁾, um dos seus mestres, iniciado na doutrina estóica e nas exigências da *sapientia*, único caminho que conduz a uma vida virtuosa. Atraído pelo pensamento desta Escola, Séneca tornou-se na mais importante figura do estoicismo imperial e os seus escritos — e não apenas as obras de conteúdo moral ⁽⁴⁾ —

(2) O estoicismo deve o seu nome ao local onde o seu fundador, Zenão, proferia as palestras — a *stoa poikile*, o pórtico decorado com as pinturas de Polignoto, em Atenas, motivo pelo qual a doutrina é também designada por Escola do Pórtico. É hábito distinguir três fases na cronologia do estoicismo: o estoicismo antigo, o estoicismo médio, o neo-estoicismo ou estoicismo imperial. O estoicismo antigo abrange um período que vai dos finais do século IV a.C. até ao início do século II a.C. e engloba, entre outros, o já citado Zenão de Cício, Cleantes, sucessor de Zenão na direcção da Escola, e Crisipo, discípulo de Cleantes e também seu sucessor à cabeça da Escola. No estoicismo médio, que abrange os séculos II e I a.C., destacam-se os nomes de Panécio de Rodes e de Posidónio de Apameia. Finalmente, o neo-estoicismo ou estoicismo imperial, que se estende ao longo dos séculos I e II d.C., além de L. Aneu Séneca, Musónio Rufo, Epicteto, figuras principais, engloba ainda os nomes de Varrão, Cícero, Floro e Tácito. Ver José Pedro Serra, *s.u.* Estoicismo, in Maria Helena Urefia Prieto, *Dicionário de Literatura Latina*, Lisboa, Ed. Verbo, 2006. Sobre os estóicos e o estoicismo ver *Stoicorum ueterum fragmenta*, 4 vols., Leipzig, 1903-1924; *I frammenti degli stoici antichi*, trad. e annot. da N. Festa, I. Zenone. II. Aristone, Apolloniano, Erillo, Dionigi d'Eraclea Persea, Cleante, Sfero, Bari, 1932-1935; *Panartii Rhodii fragmenta*, Leida, 1952; *Il pensiero stoico ed epicureo*, Florença, 1958; *I frammenti degli stoici antichi*, trad. da R. Anastasi, Padova, 1962; *Les stoiciens*, textes trad. par E. Bréhier, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1962; *Stoa und stoiker. Die Gründer, Panaitios, Poseidonios*, eingeleit. und übertr. von M. Pohlenz, 2. Aufl., Zürich, 1964; Ludwig Edelstein, *The Meaning of Stoicism*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1966; J.M. Rist, *Stoic Philosophy*, Cambridge, 1969; J.M. Rist (ed.), *The Stoics*, Berkeley and Los Angeles, 1978; Jean Brun, *O estoicismo*, trad. de João Amado, Lisboa, Ed. 70, 1986; K. Algra, J. Barnes, J. Mansfeld, M. Schofield (eds), *The Cambridge History of Hellenistic Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; Brad Inwood (ed.), *The Cambridge Companion to the Stoics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

(3) Discípulos de Quinto Sêxtio, filósofo que na época de Augusto fundara um movimento de cariz estóico e neopitagórico, Sócion, Átalo e Papírio Fabiano foram os mestres que mais influenciaram Séneca. Leiam-se, por exemplo, as considerações que, a propósito do ensino de Átalo, Séneca profere em *Epistulae morales ad Lucilium*, 108. Para uma apreciação conjunta da vida e da obra de Séneca, nas suas múltiplas relações, ver Manuel Antunes, "Séneca, Filósofo da Condição Humana" in *Grandes Contemporâneos*, Lisboa, 1973, pp. 11-20 (reimp. de um artigo publicado na *Brotéria*, Outubro, 1965, pp. 334-341); Pierre Grimal, *Sénèque ou la conscience de l'Empire*, Paris, Les Belles-Lettres, 1978 (reeditado posteriormente, Paris, Fayard, 1991); *Id.*, *Sénèque*, Paris, P.U.F., 1981; Maria Cristina Pimentel, *Séneca*, Lisboa, 2000.

(4) Ver, por exemplo, as considerações feitas a propósito dos tremores de terra em "De Terrae Motu", *Nat. Quaest.*, Livro VI. Sobre o tema veja-se José Pedro Serra, "A Antiguidade Clássica e os tremores de terra: *mythos* e *logos*", in Helena Carvalhão Buescu e Gonçalo Cordeiro (Coord.), *O grande terramoto de Lisboa. Ficar diferente*, Lisboa, 2005, pp.109-136.

reflectem os princípios filosóficos da doutrina. Provavelmente escritas, na sua maioria, nos últimos anos de vida — de acordo com o testemunho de Tácito, Séneca ter-se-ia dedicado a compor obras poéticas por volta de 61 ou 62⁽⁵⁾ —, as tragédias não escapam a este enquadramento: são a criação de um homem maduro, acima de tudo preocupado com o bem moral, crítico relativamente àqueles que olham e cultivam a literatura apenas pelo ornamento fácil, pelo deleite de uma aparência bela suportada em palavras que não orientam as consciências, nem revelam a virtude.

Incide o estoicismo sobre três áreas distintas do saber, a lógica, a física e a ética, procurando, a partir delas, estabelecer um sistema harmonioso e coerente, uma espécie de global saber sobre as coisas humanas e divinas. Com o tempo, porém, relegadas a lógica e a física para plano secundário, foram as questões éticas que ganharam relevo e ainda que alguns neguem à doutrina o estatuto próprio de filosofia, restringindo-a a uma retórica e a uma parenética⁽⁶⁾, o estoicismo impôs-se na história do pensamento como um movimento de interiorização e de aprofundamento da consciência, indissociável do contínuo exercício de um “regime de vida” delineado numa sábia orientação perante as coisas e os seres. Por consequência, não é de estranhar que seja uma preocupação e um primordial interesse éticos que se encontrem também expressos nas tragédias. Mas como se vincula esta preocupação às tragédias, particularmente, à *Medeia*? E qual a noção a partir da qual podemos estabelecer esse vínculo, pondo a descoberto essa intencionalidade primeira? É a noção de “paixão” que, desempenhando um papel decisivo na concepção da moral estóica e ocupando um lugar central na construção das tragédias, nos permite estabelecer a ponte entre a doutrina e a obra literária. Deste cruzamento entre o Séneca filósofo e o Séneca poeta resulta a clarificação não apenas da finalidade pedagógica da sua tragediografia, como também dos pressupostos teóricos que a justificam. “Paixão”, do

(5) Cf. Tácito, *Annales*, XIV, 52. Por alguns indícios que poderiam reflectir a assinatura do acordo entre Roma e os Partos, em 63, André Arcellaschi data a criação da *Medeia* entre 63 e 64 (*Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Rome, Collection de l'École française de Rome, n.º 132, 1990). A data da criação das tragédias é controversa. São normalmente apontados os seguintes “momentos”: os anos de exílio passados na Córsega; os derradeiros tempos do período neroniano, acompanhando o desejo de Nero de subir à cena; ou, mais provavelmente, os últimos anos passados num fértil e criativo retiro. Ver, Maria Cristina Pimentel, *op. cit.*, pp. 55 ss.; Pierre Grimal, *Sénèque*, pp. 84 ss.; Giuseppe Gilberto Biondi, *Séneca. Medea. Fedra*, premissa altesto, introduzione e note de Giuseppe Gilberto Biondi, trad. di Alfonso Traina, Milano, BUR, 2004 (13.ª ed.), pp. 32-33.

(6) Como ilustração de uma posição que nega ao estoicismo o estatuto de filosofia, veja-se Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, trad. par Pierre Garniron, tome IV, Paris, 1975, p. 644.

latim *passio*, remete para *patior*⁽⁷⁾, verbo de etimologia desconhecida que, como o grego πάσχω, significa sofrer, suportar, ser passivo. De acordo com o caminho indicado pela etimologia, a “paixão” é, então, algo que se sofre, que se suporta passivamente — um *affectus*, para usar um termo clássico. Esse *affectus*, ao *afectar* a alma, desencadeia nela uma alteração, uma perturbação, um movimento que, divergindo em sentido oposto à Razão, assume contornos tumultuosos, mórbidos e desordenados. É pelo uso da sua *ratio*, da sua razão, que o homem coincide e se conforma com o *Logos*, tal “alma do mundo” que ordena a realidade, que tudo governa e a tudo preside. Esta *con-formação*, de alcance ontológico e de consequências éticas, impõe uma decisiva distinção de cariz antropológico entre a alma racional, a parte constitutiva do homem considerada hierarquicamente superior, e os instintos, os impulsos, os desejos, as *paixões*. Só o soberano, continuado e vigilante exercício da razão, entendido como *bem* específico do homem, elemento que o distingue dos outros seres vivos, possibilita a efectiva realização da virtude, da qual resulta a *uita beata*, a vida feliz. Embora distintas na forma, substancialmente, as expressões “viver segundo a virtude”, “viver segundo a razão” e “viver segundo a natureza” identificam-se, uma vez que “viver segundo a natureza” não significa estar submetido a necessidades básicas ou a apetites e satisfazê-los, mas antes viver de acordo com o que é especificamente humano e permite ao homem conformar-se com a ordem última do real, isto é, viver segundo a razão; neste acordo consiste precisamente a *uirtus*, a virtude, e por isso viver segundo a natureza, a razão ou a virtude são uma e a mesma coisa.

Na sua concretização, a vida do *sapiens*, do sábio, traduz-se naquilo que os gregos designam por ἀπάθεια e que Séneca designa por *tranquillitas animi*, a tranquilidade da alma. A *tranquillitas animi* não é a expressão de uma indiferença distante, nem de uma musculada e forçada coragem perante os sofrimentos e as contrariedades; em vez disso, é ela a expressão de uma serenidade fundada no recolhimento interior que, propiciando um afastamento das circunstâncias do mundo, impede sejamos por elas triturados, num remoinho de dores, frustrações e fútuas e ilusórias satisfações. Nesta tranquilidade, cujos contornos desenhados são os de uma digna impassibilidade, o homem, em lugar de escravo das paixões, de agrilhado servo aos desmandos das fúrias submetido, torna-se no sereno cavaleiro que, imperturbável, cavalga as inconstâncias da fortuna, os reveses da sorte. Os males do mundo não o afectam.

(7) Para a etimologia de *passio*, ver A. Ernout et A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, 1979, s.u. *Patior*.

Neste cenário, levantam-se duas questões de decisiva importância. Como compreender o processo mediante o qual o homem se liberta das paixões ou, dito de outro modo, de que forma pode o homem subtrair-se às garras das paixões, evitando assim cair no vício? Na sequência da pergunta anterior, é igualmente legítimo inquirir, aliás com um misto de surpresa e de desconfiança, acerca da motivação última que terá levado Sêneca, homem tão absolutamente concentrado na questão da virtude, a compor tragédias onde se apresentam exemplos de tão arrebatadas paixões e desconcertos da alma. Subjacente a este inquérito, encontram-se todas as questões relacionadas com o estatuto da poesia e a sua função, os seus benefícios e desvantagens, o alcance da sua dimensão educativa⁽⁸⁾.

Debrucemo-nos, então, sobre a primeira questão. A compreensão do processo mediante o qual o homem se pode libertar das paixões depende, em última análise, do facto de nelas se reconhecer, ou não, a presença de um elemento cognitivo. Sinteticamente, poderia o problema ser assim equacionado. Para alguns, as paixões nada contêm de cognitivo⁽⁹⁾. Baseados na doutrina platónica da tripartição da alma — onde se distinguiam três partes assim designadas: ἐπιθυμητικόν, θυμοειδές e λογιστικόν⁽¹⁰⁾ —, consideram eles que as paixões são movimentos da parte irracional da alma, aí originados, não contendo nem implicando qualquer juízo. Deste modo, sendo estranhas aos juízos, deles não dependendo nem neles se suportando, as paixões, manifestações irracionais, não se deixam controlar nem domesticar pelas capacidades da razão e pelo que a partir da razão pode ser fundado. O que é estranho à razão, pela razão não pode ser domado. Tumultuosos movimentos da parte irracional da alma, as paixões só podem, então, ser controladas mediante hábitos exigentes e uma disciplina ascética, ou por outras

(8) Antes de Sêneca, a questão da função da poesia e a sua relação com a educação tinha sido já vastamente tratada. Basta recordar que Platão expulsa os poetas dramáticos da república ideal. Cf. *Rep.*, 398a-b. Não deverão os estóicos seguir aquele exemplo, opondo-se à ilustração de vícios nas representações dramáticas, cuja influência, sobretudo na juventude, conforme denunciava Platão, pode ser demolidora?

(9) É o caso, por exemplo, de Posidónio. O estoicismo tem representantes de ambas as perspectivas; opondo-se, neste particular, a Posidónio, encontram-se Crisipo, Epicteto e Sêneca. Para o tema que agora nos ocupa, ver os clarividentes artigos de Martha Nussbaum, "The Stoics on the Extirpation of the Passions", *Apeiron*, 20, 1987, 129-177; "Poetry and the Passions: two Stoic Views", in *Passions and Perception: Studies in Hellenistic Philosophy of mind: proceedings of the fifth Symposium Hellenisticum*, (eds) J. Brunschwig and Martha C. Nussbaum, Cambridge, 1993, pp. 97-149.

(10) Cf. *Rep.*, 442a-445; 588b-589a; 606a-d. A verdade, porém, é que as duas perspectivas se reclamam de Platão. Ver Martha Nussbaum, "Poetry and the Passions: two Stoic Views", pp. 101 ss.

técnicas e meios que, como a música, se relacionem directamente com a sede de onde emanam. Não ao texto, nem ao juízo, nem à doutrina, é à música que pedagogicamente se deve recorrer para aplacar as paixões.

Outros, porém, entendem que no âmago da paixão está sempre uma estrutura cognitiva, um juízo, condição necessária à constituição da paixão. Deixando agora de lado a questão de saber se a paixão se identifica totalmente com o juízo, ou se este é apenas um elemento ao qual se soma um outro irracional, importa salientar que, nesta perspectiva, a paixão depende de uma crença, de um assentimento dado a uma aparência, enfim, de um juízo falso. Este juízo arrasta consigo uma avaliação relativa a algum “bem” exterior ou a circunstâncias exteriores que, estando fora do nosso domínio, nos deixam em situação de grande vulnerabilidade. Vejamos o exemplo da paixão de Medeia; o insano amor de Medeia, que a levou a trair o pai e a matar o seu irmão, o assanhado ciúme, que a conduziu à desvairada vingança, originam-se na convicção de que só na “possuída” presença de Jasão poderá ter uma vida feliz. Implícito nesta convicção, está o juízo segundo o qual a ausência de Jasão, o abandono próximo de Jasão, por ela não controlado e perante o qual está como vítima passiva às mãos das circunstâncias, constituirá para a filha de Eetes uma próxima privação de um bem, uma desgraça de onde jorrará um caudal de males que sobre ela cairá⁽¹¹⁾. E por isso a sombra da vingança se ergue e a mão infanticida ganha corpo e forma. Compreendesse Medeia que só a independência perante as coisas exteriores, só a vida segundo a razão lhe permitiria vencer as tentaculares oscilações da fortuna, e a sua doentia inquietação transformar-se-ia em serenidade interior. Deixe de esperar por Jasão e muitos dos males se dissiparão⁽¹²⁾.

O exemplo anterior permite-nos verificar que as paixões, colocando-nos sobre a alçada de coisas exteriores que não dominamos, nos deixam à mercê dos acontecimentos — precisamente o contrário do ideal estóico da *tranquillitas*. Um falso juízo, no seio do qual se outorga uma importância e um valor ao que de facto o não tem, origina estes doentios movimentos da alma. Se, porém, mediante o cálculo e o exercício da razão, se alterar este juízo, de forma a atribuirmos a fugacidade ao que é fugaz e a constância ao

(11) As paixões estão todas muito próximas umas das outras, e todas dependem de uma avaliação das circunstâncias externas. As figuras fundamentais nesta avaliação são bom / mau, presente / futuro. Assim, a) julga-se que algo é bom no presente; b) julga-se que alguma coisa é boa no futuro; c) julga-se que algo é mau no presente; d) julga-se que alguma coisa é má no futuro.

(12) Vai neste sentido o justo conselho, do ponto de vista estóico, dado por Epicteto a Medeia. Cf. *Disc.*, II, 17, 22.

que é constante e inalterável, então, não apenas estaremos livres das paixões e ao abrigo da caprichosa roda da fortuna, como ainda viveremos uma vida virtuosa e feliz, que nenhuma contingência poderá vir a abalar. As tragédias dissolvem-se no recto juízo. Nesta perspectiva, que é a de Sêneca, o que está em causa não é acalmar ou aplacar as paixões, mas erradicá-las, alterando os juízos que as suportam. O tratamento das paixões deve, pois, consistir na transformação radical do modo de olhar o mundo e a vida, e é, por isso, primordialmente um acto de razão. Assim sendo, compreende-se que os adeptos desta tese valorizem, na arte poética, o texto em detrimento da música, o conteúdo em detrimento do ritmo⁽¹³⁾.

Esta alteração da perspectiva e do juízo a que nos referimos impõem, na legítima e desejável aspiração de atingir a *sapientia*, um grande empenhamento na orientação do espírito, uma especial vigilância no exame de consciência, uma rejeição da *communis opinio* — só a reflexão filosófica nos permite a benéfica desconfiança crítica relativamente à opinião vulgar —, uma concentração nas questões decisivas. Neste sentido, a *meditatio mortis*, constitui um momento determinante na demanda da virtude. Na meditação da morte e pela meditação da morte, desliga-se o homem das coisas perecíveis, cedo ou tarde votadas à destruição, aprendendo a ter com elas uma relação livre porque as possui como se as não possuísse, porque com elas lida como coisa que lhe não pertence para sempre, mas como coisa que a fortuna temporariamente emprestou. E neste ascetismo descobre a serenidade, a liberdade, a virtude. Coloca-se, porém, uma pergunta relevante: esta modificação cognitiva, intelectual, é suficiente para comprometer o homem no caminho da virtude, arrastando necessariamente com ela a transformação do seu comportamento? Por outras palavras, bastará inteligir para agir bem ou, como o indica os versos de Ovídio a propósito de Medeia, é possível ver e sancionar o bem, mas praticar o mal⁽¹⁴⁾? Com tal pergunta, introduz-se aqui o complexo tema da vontade. Não constituindo o sistema teórico, mas a regra de vida, a

(13) Ver José Pedro Serra, *Pensar o trágico. Categorias da tragédia grega*, Lisboa (no prelo). Ambas as perspectivas concordam que a razão deve impor o seu crivo aos afectos, mas divergem no modo de o conseguir.

(14) *uideo meliora proboque
deteriora sequor*

Cf. Ovídio, *Met.*, VII, 20-21. Para o comentário a estes versos, integrando-os na problemática estóica e mais concretamente no pensamento de Sêneca ver J. A. Segurado e Campos, "Ratio e uoluntas no pensamento de Sêneca", *Classica. Boletim de Pedagogia e Cultura*, 22 (*Occidua plaga. Actas do Colóquio Internacional sobre o Ensino do Latim!*), 12-13 de Dezembro de 1996, Faculdade de Letras de Lisboa, 1997, pp. 79-92. Para a questão da vontade ver ainda André-Jean Voelke, *L'idée de volonté dans le stoïcisme*, Paris, 1973; Albrecht Dihle, *The Theory of Will in Classical Antiquity*, Berkeley. Los Angeles. London, 1982.

preocupação fundamental de Séneca, a noção de *uoluntas* apresenta flutuações de significado, por vezes até incongruências, das quais decorrem múltiplas interpretações, nomeadamente no que diz respeito à contribuição do pensador de Córdova para a noção filosófica de vontade. Apesar disto, porém, e para o que nos interessa, é possível desenhar claramente a natureza das dificuldades a que este conceito procura dar resposta e o modo como ele se insere e articula no processo de libertação dos afectos.

É conhecida a solução intelectualista apresentada pela filosofia socrático-platónica para a questão do erro moral. Partindo do suposto que ninguém se engana propositadamente e que cada um decide de acordo com o que julga ser-lhe benéfico, qualquer que seja a índole deste bem, Platão entendia que o erro resultava sempre de uma ignorância. A intelecção do bem, pelo fulgor nele próprio contido, obriga necessariamente a uma conduta virtuosa; o deleite nas paixões resulta de uma ignorância, de uma inversão na compreensão da hierarquia do real. Conhecer o bem implica agir bem. Deste modo, não sendo possível pensar a acção sem que esta esteja em consonância com o saber que a inspira, elimina-se, ou melhor, impede-se que surja, porque nem pensado é, o hiato e a possível divergência entre pensar e agir. Embora sem negar a influência platónica que nele germina, é precisamente neste ponto que o estoicismo introduz uma fractura, uma dissidência. Rasgando um novo trilho na compreensão da acção⁽¹⁵⁾, os estóicos não dão como segura e necessária a concordância entre a intelecção e o comportamento, admitindo que um sobressalto, uma desarmonia se pode erguer entre ambos. Com a admissão de uma discordância entre pensar e agir, torna-se necessária a referência a uma capacidade que permita unificar o pensamento e a acção, assegurando que a intelecção se concretiza no acto. Essa capacidade é a *uoluntas*. O uso que Séneca faz do termo "vontade" é flutuante e não sistemático, acolhendo múltiplos sentidos e nem sempre conciliáveis⁽¹⁶⁾, sem que tal facto, porém, nos impeça de atingir o alcance do problema. Seria erróneo supor que a vontade dispensa o recto juízo, uma vez que, sem ele, a vontade é cega; só o juízo denuncia as ilusões e as falsidades que derivam da incorrecta

(15) Nem podemos esquecer que indícios de uma distância entre pensar e agir se encontram já no teatro de Eurípides, por exemplo no *Hipólito* e na *Medeia*, nem podemos afirmar que a vontade é um conceito que se deve totalmente ao estoicismo. Parece ser mais justo afirmar que o estoicismo desenvolveu e aprofundou esta complexa noção.

(16) Por vezes a "vontade" parece ser sinónimo de *iudicium*, outras vezes parece ser uma força em tensão; umas vezes parece ser algo próprio do homem, outras vezes o termo tem uma tal extensão que parece abarcar o instinto de conservação. Não sendo aqui o local próprio para as analisar, remeto para André-Jean Voelke, *op. cit.*, pp. 161-190.

apreciação das circunstâncias, das coisas exteriores. Auxilia-nos isto a compreender por que motivo, em alguns passos dos textos de Séneca, a vontade parece ser apenas uma continuação da cognição, posição que tende a aproximar-se, quase coincidentemente, de Platão e do antigo estoicismo. Se, todavia, não apreciarmos o problema exclusiva e totalmente a partir da perspectiva intelectualista, compreenderemos que a vontade é *isso* que está na tensão do arco que vai do juízo ao acto, e que só ela permite assegurar a idealizada harmonia entre ajuizar e agir, na qual se funda a virtude, a vida do *sapiens*. A *uoluntas* é uma tensão, uma força da alma que permite enraizar a verdade do juízo na experienciada virtude do acto. Como, contudo, nada há que garanta definitivamente o prolongamento da verdade do juízo na rectidão moral da acção, o exercício da vontade representa um continuado, ascético e vigoroso esforço no propósito de agir segundo a razão. Só a firme disciplina no exercício da vontade permite erradicar as paixões. Em última análise, é a constância da *uoluntas* — o querer sempre as mesmas coisas e o não querer sempre as mesmas coisas — que nos permite aproximar ou, mais raramente, realizar o modelo ideal do sábio estóico: ser concordante consigo próprio, ser ele próprio em todos os seus actos, habitar no acordo entre pensar e agir. São estas as palavras de Séneca num muito citado passo das *Epistolae*⁽¹⁷⁾:

“Em suma, deixando as antigas definições de sabedoria e abarcando numa fórmula todo o ciclo da vida humana, acho que seria bastante dizer isto: a sabedoria consiste em querer, e em não querer, sempre a mesma coisa. Não é necessário acrescentar, como condição, que devemos querer o que é justo, porque só é possível querer sempre a mesma coisa se essa coisa for justa”.

As consequências das afirmações anteriores não são irrelevantes para a compreensão das tragédias senequianas. Mediante a introdução da noção de vontade, colocados perante a possibilidade de se entregarem às paixões ou delas se expurgarem mediante uma férrea disciplina — e para Séneca não há paixões que a disciplina não possa vencer —, as personagens da tragédia estão pessoalmente comprometidas e responsabilizadas no destino que sobre elas se abate. É certo que nem as tragédias de Ésquilo e Sófocles representavam o homem como um mero títere às mãos dos deuses e do destino. Mesmo quando sujeitos à ἀνάγκη, a necessidade convocava-os

(17) Cf. 20, 5. O texto das *Epistolae Morales ad Lucilium* constitui um dos textos fundamentais para a compreensão do estoicismo de Séneca. Para uma apresentação genérica da obra ver José António Segurado e Campos, *Lúcio Aneu Séneca. Cartas a Lucílio*, trad., prefácio e notas de J.A. Segurado e Campos, Lisboa, 1991, pp. V-LIV. É deste autor a tradução apresentada.

para uma resposta; a consciência da fatalidade de algum modo a altera e por isso não pode o homem confundir-se com a pedra bruta que a sofre. Ainda assim, no teatro de Séneca, o herói trágico surge mergulhado na sua responsabilidade, na sua culpa, por ter falhado no exercício da vontade e, por isso, na virtude⁽¹⁸⁾.

Antes de nos debruçarmos sobre a segunda questão acima referida — o paradoxo, e a motivação nele escondida, que leva um homem tão preocupado com o bem moral a pôr em cena tão graves exemplos de vício —, importa antes observar como se erguem e evoluem as paixões na *Medeia*.

2. MEDEIA E AS PAIXÕES

A reflexão anterior, supondo e aceitando que o tema das paixões ocupa lugar de relevo na obra de Séneca, orienta a leitura e a interpretação das suas tragédias no sentido de se observar a forma como as paixões se erguem, de analisar os seus desenvolvimentos e de meditar nas consequências que delas derivam. Importa, pois, verificar agora o modo como se apresentam as paixões na *Medeia*, que roupagens as vestem, a que actos, desenvolvendo-se e cumprindo-se, conduzem. O primeiro sinal da desordem e violência das paixões, tal como se mostram na *Medeia*, encontra-se desde logo no vocabulário que as expressa. Desde o início até ao final, generalizadamente e de forma obsessiva, o leitor, ou o espectador, é introduzido numa acção moldada por um vocabulário de violências e excessos, de crimes, ódios e desvarios. As personagens presentes nessa acção são movidas por um *furor*, por uma *ira*, por um *impetus*, por um *odium* que florescem em *crimina*, em *nefas*, em *scelera*. Este horizonte de desordem recortado por palavras brutais, esteja ele expresso mediante a referência a um passado criminoso ou mediante a própria representação dos crimes, adequa-se particularmente bem a *Medeia*, não apenas pelo seu comportamento, mas também por quem ela é. Filha do rei da Cólquide, Eetes, ele próprio filho de Hélios e irmão de Circe, *Medeia*, que assim tem com esta laços familiares, é a feiticeira, a mulher com artes mágicas capaz de invocar e manipular

(18) Para distinguir o *logos* estóico do *logos* grego e do *logos* cristão, são sugestivas as palavras de Giuseppe Gilberto Biondi, *op. cit.*, p. 42: "così mentre il *logos* greco libera noeticamente l'uomo dal male indicandogli la via del bene e del vero, mentre il *logos* cristiano libera l'uomo sotericamente e dinamicamente facendosi "carne" e perdono, il *logos* senecano non può liberare e salvare l'uomo dal male ma solo indirizzarlo al bene: e solo la *virtus* può raggiungerlo".

estranhas e poderosas forças. A magia de Medeia⁽¹⁹⁾, cujos encantamentos podem ter os mais maravilhosos efeitos, como inverter o curso das estações, cobrir a terra de flores em pleno verão, ou proporcionar colheitas em pleno Inverno⁽²⁰⁾, indicia, prolonga e acentua o ambiente irracional, avesso aos contornos e à natureza da razão. Na tragédia homónima, a extraordinária manifestação dos poderes de Medeia encontra-se, privilegiadamente, no episódio em que prepara o manto que oferecerá a Creúsa⁽²¹⁾. A efectivação dos poderes mágicos aparece associada aos poderes e às entidades invocados; aí, depois de invocar o Caos obscuro e as trevas infernais, invoca Hécate e os desregrados e castigados Ixíon, Tântalo, Sísifo e as Danaides. Estas invocações, porém, repetem parcialmente as invocações presentes no prólogo e este é já suficiente para delinear a marginalidade furiosa de Medeia. Nas imprecações do prólogo, o coração e as mãos de Medeia projectam-se já na morte da nova esposa, na extinção da linhagem do rei de Corinto, no miserável exílio de Jasão⁽²²⁾. Como funesto augure que imola as vítimas nos altares consagrados, também ela deve observar e perscrutar nas entranhas — uma clara alusão ao futuro infanticídio. É para este crime, abominável como nenhum outro até então se viu, que Medeia consente que a cólera lhe invada a alma e implora o concurso dos deuses. Selvagens, inauditos, horríveis, capazes de fazer tremer o céu e a terra, são os males que abriga no seu espírito (*effera ignota horrida, / tremenda caelo pariter ac terris mala / mens intus agitat*)⁽²³⁾. Tudo nela é já decisão, obsessão, fúria e desmando.

Não se pode dizer que esta furiosa disposição de Medeia resulte da irrupção de algum elemento novo, até aí ausente, no comportamento da princesa da Cólquide. É certo que foi a consciência do eminente abandono de Jasão que fez germinar nela este acto de vingança; os crimes, os actos ímpios e celerados, porém, há muito se enraizaram na memória, há muito que constituem a húmida corrente do seu hálito. O roubo do Velo de Ouro, a dilaceração de um irmão, a dispersão do seu cadáver pelas ondas do mar, o corpo de Pélias fervendo num vaso de bronze — este é o

(19) Sobre a magia de Medeia ver José António Segurado e Campos, "A magia de Medeia", in Aurora López / Andrés Pociña (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grécia hasta hoy*, Granada, 2002, 2 vols., pp. 511-522, I vol. Nesta obra, encontram-se vários artigos sobre a *Medeia* de Séneca.

(20) Cf. vv. 759-761. A edição por mim utilizada e citada é a de Otto Zwierlein, Oxford, 1986.

(21) Cf. vv. 740-848.

(22) Cf. vv. 1-55.

(23) Cf. vv. 45-47.

lutuoso rasto deixado por Medeia ⁽²⁴⁾. O crime que se prepara para realizar não é um acto isolado, é a continuação da cadeia de crimes que a desordem e o vício avolumam e perpetuam. Aos olhos de Medeia, estes crimes têm o rosto do amor, de um *infelix amor*. Percebidos como uma dádiva que tem preço, como um penhor que constrange, como desvario cioso de reconhecimento, estes crimes são a imagem de um desfigurado amor, *paixão* feroz e insaciável, cadilho onde, numa continuada inversão, se forja o ódio e a vingança de Medeia ⁽²⁵⁾. Na "lógica" do *affectus* que a domina, só o crime pode castigar o abandono de quem por crimes se juntou. "A casa ganha pelo crime, pelo crime deve ser abandonada" ⁽²⁶⁾.

Os excessos das paixões, todavia, não inflamam apenas Medeia. Pela lascívia, pela luxúria do poder ou pelo medo, de um modo ou de outro, as personagens da *Medeia* estão sob o império das paixões ⁽²⁷⁾. Apesar de supor afastada de si a tirania e de ver no casamento de sua filha Creúsa com Jasão, perseguido por Acaste, sinais da sua benevolência, a verdade é que, não apenas no facto de patrocinar esse casamento, como também no modo rude com que trata Medeia — o seu primeiro ímpeto é condená-la à morte —, Creonte deixa transparecer sinais de arrogância e prepotência. Ao vê-la aproximar-se de si, pretende antes de mais forçá-la ao silêncio, fazê-la finalmente aprender a dobrar-se à autoridade de um rei. A autoridade que o rei quer impor não parece basear-se na razão e na justiça, uma vez que, como ele proclama, justo ou injusto, Medeia deve curvar-se ao poder do rei ⁽²⁸⁾.

Os excessos de Jasão são óbvios ⁽²⁹⁾. Embora o procure negar ⁽³⁰⁾, ele foi o cúmplice de um caminho de desvarios e os crimes de Medeia, como ela reclama, são também os seus; mais do que isso, foi na teia dos seus interesses que ganharam forma e sopro. Um facto, todavia, ganha relevo na caracterização de Jasão: ele é um dos membros, é o comandante dos Argonautas que partiram em busca do Velo de Ouro. Pertencer ao grupo dos marinheiros que a bordo da Argo rasgou os mares, significa partilhar uma

(24) Cf. vv. 129-136; 465-476.

(25) Cf. vv. 397 ss.

(26) "quae scelere parta est, scelere linquenda est domus." Cf. v. 55.

(27) Até a ama, pela natureza dos seus conselhos e pela inquietação que a perpassa não escapa a este juízo. Ver vv. 150-178.

(28) "Aequum atque iniquum regis imperium feras." Cf. v. 195. Ver vv. 179-300.

(29) O Coro diz de Jasão que pela primeira vez toma uma mão com o consentimento dos sogros. Cf. vv. 102-106.

(30) Cf. vv. 498-499.

aventura marcada inicialmente pelo excesso e fela desmedida, uma vez que, como o Coro afirma⁽³¹⁾, a viagem desta nau, ultrapassando todos os antigos limites, não só marca o fim da inocência e a emergência da ambição, como assinala a quebra do equilíbrio da natureza e a violação da ordem reinante. Desta forma, logo no início da expedição, está Jasão marcado, *ab origine*, por uma *hybris* que o acompanhará nesta aventura. Não espanta que da recompensa desta viagem faça parte Medeia, flagelo mais agudo que o mar⁽³²⁾. A aproximação entre a desarmonia provocada pela Argo e as faltas cometidas por Jasão, sugerindo uma reversibilidade de culpas e crimes, ilustra a dimensão cósmica da desordem instaurada. Os crimes efectuados, ainda que por mãos singulares, não se confinam à esfera individual, têm repercussões cósmicas e reflectem-se nos fenómenos da natureza. Neste contexto, é oportuno sublinhar a continuidade e a implicação entre os actos humanos e a ordem da natureza; o crime individual projecta-se no desregramento sócio-político e este, numa continuidade de sentido, na fractura da ordem que regula a natureza⁽³³⁾ — em última análise são movimentos divergentes ao *Logos* que governa o real.

O cenário desenhado, onde as personagens evoluem em desvairadas paixões, é, pois, de excessos e crimes. E contudo, não seria difícil descobrir outra semente de tragédia, uma situação aberta ao trágico, situação que, não estando fora do contexto da furiosa paixão de Medeia, dela se distanciava, podendo constituir um tema autónomo de tragédia. No monólogo que precede o diálogo com Medeia⁽³⁴⁾, Jasão olha-se como homem dilacerado por um conflito: ele encontra-se entre as terríveis ameaças de Acaste, rei de Iolco, que sobre ele pretende vingar a morte de seu pai, Pélias, e o poder do rei de Corinto, Creonte, que, tendo-o escolhido para genro, o leva a atraiçoar as promessas outrora feitas a Medeia. A confrontação com Creonte, que o acolheu na fuga ao rei dos Iolcos, significa perder-se a si, a Medeia, aos filhos, e é a estes que, sobretudo, deve proteger — o pai deve impor-se ao marido. Jasão está entre dois males, numa constrangedora situação que não tem saída, nem conciliação possível. Jasão está entre dois reis:

(31) Cf. vv. 302-379; 579-669.

(32) Cf. vv. 360-364.

(33) Recordemos que, segundo os estóicos, o cataclismo que, sob a forma de dilúvio ou de conflagração, conduziria o mundo ao caos inicial, acompanha o crescente desregramento moral do comportamento humano.

(34) Pode ver-se neste monólogo uma espécie de *sententia* acerca das infelicidades e os seus remédios (ver Charles Guittard, *Sénèque. Médée*, Paris, Flammarion, 1997, p. 59, nota 3); tal facto não anula a semente de tragicidade aqui presente.

IA. Quid, misera, meque teque in exitium trahis?
 Abscede, quaeso. ME. Supplicem audiuit Creon.
 IA. Quid facere possim, loquere. ME. Pro me uel scelus.
 IA. Hinc rex et illinc – ME. Est et his maior metus
 Medea. ⁽³⁵⁾

Esta semente de conflito, promessa e ameaça de tragédia, é, no entanto, pouco mais do que aflorada no texto, sendo imediatamente coberta pelo temível *furor* de Medeia que tudo subordina e ofusca. *Medeia* não é uma tragédia do conflito, é uma tragédia da fúria da paixão amorosa. Tudo converge e se concentra na vingança delineada no prólogo e por fim realizada. Para castigo de Jasão, Medeia sacrificará os filhos porque, contra tudo e por todos abandonada, a Medeia restará ainda a força violenta de Medeia:

ME. Medea superest: hic mare et terras uides
 ferrumque et ignes et deos et fulmina. ⁽³⁶⁾

Enquanto medita e projecta a concretização do infanticídio, Medeia não é alheia a hesitações e escrúpulos (“quid, anime, cessas?”; “quid, anime, titubas”; “cede pietate, dolor.” ⁽³⁷⁾), como se a antecipação do horror do acto lhe pudesse impor um freio ao seu ímpeto e a exortasse a abrandar e a limitar a sua vingança. As hesitações têm, porém, curta vida porque mal afloram são imediatamente submergidas na torrente vulcânica do ódio, do ciúme, da vingança (“incumbe in iras”; “ira, qua ducis, sequor.” ⁽³⁸⁾), e o que resulta desse apressado sobressalto moral é o reforço da sua ira e a consequente acrescida determinação em cometer o crime inaudito. Então, exultando na alegria dos crimes praticados, o roubo do Velo de Ouro, o desmembramento do irmão, o patrocínio da morte de Pélias às mãos das suas próprias filhas, Medeia deleita-se agora na ideia do celerado acto ⁽³⁹⁾,

(35) Cf. vv. 513-517.

IA. Por que razão, infeliz, me arrastas, a mim e a ti, para a ruína?

Parte, peço-te. ME. Creonte ouviu a minha súplica.

IA. Que posso fazer, diz-me. ME. Por mim, um crime.

IA. Estou entre este e o outro rei – ME. Ainda de maior medo é motivo Medeia.

(36) Cf. vv. 166-167.

ME. Resta ainda Medeia: nela vê o mar e a terra

e a espada e o fogo e os deuses e os raios.

(37) Cf. vv. 895, 937, 944, respectivamente. Para as hesitações de Medeia ver vv. 893-977

(38) Cf. vv. 902-953.

(39) Cf. vv. 910-915.

crime hediondo e estranho às leis dos deuses e à consciência moral. A presença das Fúrias, a entrevista sombria do irmão, mais não fazem do que vincar o estado de delirante transgressão. As hesitações de Medeia são, porém, significativas no desenvolvimento do drama, pois mostram a consciência com que age e a débil vontade exercitada. Da consciência dos males e do falhanço da vontade, assim fundamente comprometida na acção, resulta, inequívoca e irremissível, a aumentada culpa de Medeia⁽⁴⁰⁾.

Uma excepção pode ser apontada no desenrolar destas exacerbadas paixões: as intervenções do Coro. Pelos votos solares e positivos que profere na primeira intervenção — a intervenção assume a forma de um epitalâmio —, pela crítica à violência, ao *furor* e aos actos orgulhosos que anima as suas segunda e terceira aparições, o Coro diverge das personagens, indicando um caminho oposto ao por elas seguido, marcando o contraponto das paixões e recortando, pelas suas palavras, uma *sabedoria* de natureza inversa ao delírio de Medeia. Ao distanciar-se das paixões, as intervenções do Coro incentivam o espectador a assumir uma atitude crítica, o que, em última análise, corresponde à intenção pedagógica do teatro de Sêneca.

3. A MEDEIA DE SÊNECA: UMA TRAGÉDIA PARA A VIRTUDE

Estamos agora em condições de responder à outra pergunta que acima colocámos. Afinal, como compreender que um homem tão preocupado com a virtude componha tragédias cujas personagens constituem uma autêntica galeria de celerados e as suas acções uma colecção de crimes desencadeados por desenfreadas paixões? Qual o alcance pedagógico deste teatro? Como se liga *Medeia* à virtude? Pela restante obra, pelas afirmações espalhadas ao longo das *Epistolae*, pela dominante aspiração a uma vida virtuosa e pela recusa de uma estética que a ela não conduza, não se pode pôr em causa a vocação pedagógica e moral do teatro de Sêneca⁽⁴¹⁾. Dados os contornos desregrados da acção dramática, não é pela apresentação de exemplos considerados como modelos a seguir que a intenção pedagógica se concretiza⁽⁴²⁾; esta realiza-se também pelos exemplos, mas, ao contrário,

(40) Para a culpa de Medeia ver ainda vv. 244 ss.

(41) Sobre a intenção moralista e didáctica das tragédias de Sêneca veja-se F. Giancotti, *Saggio sulle tragedie di Sêneca*, Roma, 1953, particularmente o capítulo V.

(42) "Ecco perchè non vi sono in Seneca eroi positivi e le sue tragedie offrono una visione in negativo di tutti i suoi protagonisti (...)." Cf. Gianna Patrone, "Il disagio della

mediante a apresentação de exemplos que se situam nos antípodas da virtude, mediante personagens dominadas por paixões, como se, assistindo ao carrocel de vícios que pela cena passa, pudesse o espectador compreender a lógica interna das paixões e o inevitável fim a que conduzem (no contexto político da imperial Roma de Nero, podemos perceber ainda melhor o alcance didáctico desta pretensão). Como o ilustra e o sofre Medeia⁽⁴³⁾, as paixões colocam-nos sempre sob o jugo da inconstante Fortuna, deixando-nos à mercê de contingências que não podemos nem prever, nem controlar, e por isso escravizando-nos. O resultado deste processo só pode ser *trágico*.

A primeira certeza que emana desta representação das paixões é que em nenhuma circunstância poderão elas trazer alguma coisa de bom, alguma consequência benéfica, sendo portanto ilusória a ideia de que é possível adocicá-las ou com elas manter uma suave permissividade. A paixão é sempre um pórtico para o vício. Nestas circunstâncias, não apenas o *pathos* trágico surge desvalorizado, uma vez que só por distorção se poderá falar de nobreza ou de imerecimento do sofrimento, como também se requer, condição primeira desta pedagogia, uma fractura na relação de identificação entre o espectador e a personagem. No caminho inverso a esta identificação, o teatro de Séneca exige uma ruptura entre personagem e espectador, ruptura que abra uma distância crítica entre o que se vê e o que se pensa. Por esta razão não é objectivo da tragédia estóica suscitar o terror e a piedade ou purificar estas emoções; em seu lugar, o que se reclama do espectador é uma atitude reflexiva, um distanciamento que faça com que daqueles sombrios exemplos mostrados germine a conduta virtuosa. O trabalho do poeta deve, pois, prolongar-se no comentário filosófico; sem ele a tragédia é um desenrolar de crimes que suscitarão perplexidade e até uma má influência. Só a recolha do horror visto e a sua metamorfose no contrário, mediante a reflexão filosófica, podem completar os desígnios pedagógicos. Da visão de Medeia furiosa, ciumenta e vingativa desprende-se, afinal, o recorte contrário de uma imaginada Medeia serenamente doce na ressonância de uma alegre sabedoria.

forma: la tragedia negata di Séneca", *Dioniso*, LII, 1981, pp. 357-367 (para este passo ver p. 361). Acrescente-se que o volume onde está publicado este artigo, constituindo as *Atti dell' VIII Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico*, Siracusa, 9-12 de settembre de 1981, é inteiramente dedicado a "Seneca e il teatro".

(43) Para a sofrida consciência das mudanças da Fortuna ver, por exemplo, vv. 217-220.

Lecturas alegórico-racionalistas de la leyenda de Medea

CARMEN BARRIGÓN

Universidad de Valladolid

En julio del año 2000, en el *Festival de Teatro Clásico* de Mérida, la actriz catalana Nuria Espert, que en esos momentos representaba el papel de Medea, declaraba: “Hasta la gente que nunca ha ido al teatro sabe quién es Medea. Es un personaje fascinante y cada vez más moderno. Al llegar la liberalización de la mujer a Medea se la ve de otra manera, supongo que en los siglos pasados se la veía como una loca vengativa, un monstruo; en cambio, ahora se la ve como una mujer ofendida, vejada, humillada, traicionada y que, desde luego, escoge una vía trágica [...]. Creo que ha ido tomando más complejidad y acercándose más y más a nuestros días”⁽¹⁾. No van desencaminadas estas palabras. Desgraciadamente es moderna, su leyenda impacta, causa estupor y admiración al mismo tiempo, a todo aquel que alguna vez se ha acercado a este mito griego, y el modo de explicarlo, entenderlo y justificarlo ha ido variando con el paso de los siglos desde la Antigüedad clásica hasta nuestros días, en virtud de la heterogeneidad de las mentalidades que fueron acogiendo esta leyenda y en función de los distintos enfoques que se le han ido dando.

De todas las posibilidades de lectura a que ha dado lugar la leyenda de Medea, vamos a centrarnos en la exégesis alegórica. Estudiaremos los episodios más significativos que han sido objeto de este tipo de interpretación desde la Antigüedad hasta el siglo XVII, lo cual nos permitirá observar cómo se ha llevado a cabo, por qué autores, en qué épocas y hasta cuando. Pero antes de pasar a este análisis, es imprescindible detenernos en el desarrollo del mito y hacer unas consideraciones generales sobre la génesis de esta corriente tan sobresaliente de la Antigüedad Clásica.

(1) “El teatro me eligió a mí”, *El Festival de Teatro de Mérida*, 1, Mérida, julio, 2000, 15.

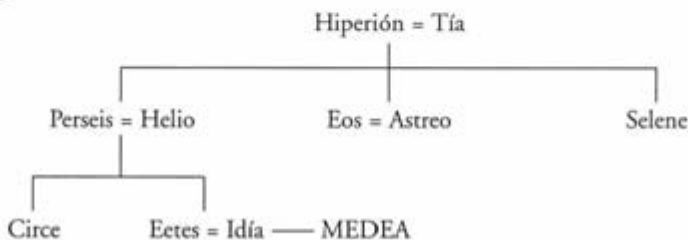
1. LA LEYENDA DE MEDEA

El mito de Medea forma parte del complejo entramado de leyendas que conforma el mito de Jasón y los Argonautas⁽²⁾, y como cualquier otro mito, éste se presenta ante nuestros ojos como un ser vivo, que nace, crece y fructifica, que en el transcurso de los siglos sufre modificaciones desde su versión original, y que es alterado, ampliado y reducido, no sólo en cuestiones de detalle, sino en elementos esenciales⁽³⁾. La historia de Medea se inicia en la Cólquide donde, según la tradición más antigua, nace de Eetes, hijo de Helio, y de la Oceánide Idía, cuyo nombre, (“la que sabe”), la coloca entre las Oceánides que tienen cualidades intelectuales⁽⁴⁾.

(2) Las fuentes fundamentales para la leyenda de Jasón y Medea son, en época arcaica: la *Teogonía* de Hesíodo y otras obras épicas como las *Naupactias* y las *Corintiacas* de Eumelo. En época clásica, Píndaro y Eurípides van a tratar la leyenda desde perspectivas muy diferentes: el primero compone en el 462 a.C. la *Pítica* IV siguiendo una tradición beocia vinculada a Hesíodo y el segundo, la tragedia que lleva por título *Medea*, representada en el 431 a.C. que se refiere a una tradición corintia. Ambas narraciones abordan episodios diferentes de la historia de Jasón: Píndaro habla de la expedición y su triunfo, mientras el dramaturgo del declive trágico de sus protagonistas. De todos modos, hay que apuntar el hecho de que entre los trágicos el tema gozó de gran predicamento, al igual que en el arte, puesto que tomaron bastantes motivos de la leyenda para los argumentos de sus piezas y sabemos que varias tragedias perdidas tuvieron como título *Medea*, *Argo*, *Frixo*, *las Peliadas*, *Fineo*, *las Lemnias*, etc. Para encontrar una versión completa de la leyenda, la única que nos ha llegado, tenemos que trasladarnos a la época helenística. Se localiza en el poema épico que lleva el nombre de *Las Argonauticas*, escrito por un erudito poeta y anticuario, Apolonio de Rodas, que en el siglo III a.C. quiso competir con el viejo Homero.

(3) L. Edmunds (“Introduction: the Practice of Greek Mythology”, en L. Edmunds (ed.), *Approaches to Greek Myth*, Baltimore-London, 1990, 15) define el mito como “a set of multiforms or variants of the same story, which exists either as written texts, prose or verse, or in oral form, or in both written and oral form, or in vase painting or plastic art work or independently”, es decir, como un conjunto de formas múltiples o variantes de una misma historia que existe en soporte escrito, oral y en las artes plásticas, independientemente o a la vez. Efectivamente, lo característico de los mitos son sus diferentes versiones, muchas veces contradictorias, que a modo de estratos se han ido superponiendo unas sobre otras y además armonizándose, adaptándose y conformándose entre sí, y esto se aprecia con toda nitidez en el mito de Medea. Cf. A. López Eire, “El mito de “la otra vida y la justicia cósmica”, en S. López Moreda (ed.), *Ideas. Contemporaneidad de los mitos clásicos*, Madrid, 2002, 181-185.

(4) Según Hesíodo (*Th.* 958-960) la genealogía de Medea entroncaría con el Titán Hiparión:



Su propio nombre entronca con la raíz *-med*, del mismo modo que el verbo μήδομαι (“pienso, medito, maquino”) ⁽⁵⁾, lo cual evidencia una cualidad fundamental de Medea, la *metis*, que se manifiesta principalmente en el campo de la magia que usa filtros obtenidos de las hierbas ⁽⁶⁾. Bajo este aspecto Medea es afín a su tía Circe, por eso no nos extraña que sea calificada de “engañosa” (*dolóessa*) o rica en hechizos (*polyphármakos*), los mismos epítetos con que Homero suele definir a su tía, y que Eurípides y Apolonio nos la presenten como una mujer profundamente versada en magia.

Cuando Jasón llega a la Cólquide en busca del vellocino de oro, Medea se convierte en un elemento esencial de su vida, entrando a formar parte de la leyenda de los Argonautas ⁽⁷⁾. Jasón expone inmediatamente a Eetes el encargo que le confiara Pelias, el tío que había usurpado a su padre Esón el trono. El rey no se niega a entregarle el vellocino pero pone como condición la superación de una serie de pruebas: uncir dos enormes toros de bronce que arrojan llamas por sus fauces, labrar con ellos la tierra de Ares, sembrar dientes de dragón y aniquilar después a los guerreros que nazcan de tal simiente ⁽⁸⁾. Dubitativo ante tal empresa pide ayuda a Medea, la hija de Eetes, que enamorada locamente de él no duda en prestársela utilizando sus dotes mágicas, convirtiéndose, así, no en mera auxiliar del héroe, sino en la auténtica protagonista de la acción, hasta tal punto que a medida que su aspecto de maga se va revelando, el papel del héroe se va empequeñeciendo. Jasón supera las pruebas gracias al ungüento mágico que le propor-

Dioniso Escitobraquión (s. II a.C.) nos aporta otra genealogía de la raza de Helio, en la cual Medea y Circe serían hijas de Eetes y de Hécate (*FGrH* 32F14= D.S. IV 45, 1-3). Para un análisis de los testimonios literarios que ven a Medea como una diosa cf. Moreau, 1994, 101-102, que cree que su divinidad aparece confirmada en la *Teogonía* de Hesíodo cuando es incluida en una sección dedicada a las “diosas que uniéndose en el lecho a hombres mortales, siendo inmortales, generaron hijos semejantes a los dioses” (vv. 967-968).

(5) Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1968-1980 (reimp., Paris, 1999), s.v. μήδομαι y μέδω.

(6) Iriarte (1989, 264-265) dice: “al igual que el arte de mentir, la destreza en el dominio de los fármacos y venenos requiere este tipo de inteligencia, a la vez retorcida y previsora, que los griegos denominan *metis*”. De todos modos, la predisposición de las mujeres hacia la magia es un *topos* literario, frecuente en los textos antiguos: Ar. *Nu.* 749, Democ. 793, 28; Luc. *Ddeor.* XX, 10; *Bis Acc.* 21.

(7) Los elementos esenciales de la estancia de Jasón en la Cólquide están perfectamente desarrollados con anterioridad a Apolonio de Rodas. Aparecen en Eumelo de Corinto, las *Naupactias* (fr. 4, 6-8 Bernabé), en Píndaro (*P.* IV 211-251), Sófocles (fr. 312-332 y 491-493 Nauck 2) y Ferecidas de Atenas (*FGrH* 3F22, 30-32, 100, 112). Cf. F. Vian, *Apollonios de Rhodes. Argonautiques*, I, Paris, Les Belles Lettres, 1976, XXVI-XXIX; Moreau, 1994, 67-68, hace un minucioso relato del mito.

(8) A.R. III 230-233; Apollod. *Bibl.* I 9, 23.

ciona Medea, que tiene la propiedad de hacerle invulnerable e invencible, aunque sólo por un día, y cuando Eetes medita su muerte, de nuevo la heroína con su poder hipnótico adormece al dragón eternamente insomne que custodiaba el vellocino para que el héroe pueda apoderarse de él ⁽⁹⁾.

Con la ayuda prestada a Jasón, Medea ha trasgredido los lazos familiares y tiene que huir con el héroe; es lo que se conoce como el regreso de los Argonautas a Yolco (Tesalia). En el trayecto contraen matrimonio y la heroína, una vez más, va a hacer gala de sus poderes mágicos en la muerte de su hermano Apsirto y la del gigante Talo. El relato más antiguo de su estancia en Yolco, nos la proporciona la *Teogonía* de Hesíodo ⁽¹⁰⁾ que nos muestra a una pareja feliz después de haber puesto fin a sus aventuras y azarosas andanzas ⁽¹¹⁾. Sin embargo, la épica posthomérica (*Nóstoi*) relata interesantes sucesos en los que se ven implicados Jasón y Medea: el rejuvenecimiento de Esón, padre de Jasón, hirviéndolo en un caldero y la muerte del rey de Yolco, Pelias, a manos de sus propias hijas, en venganza por haber enviado a su marido en busca del vellocino tratando de que sucumbiera. En la versión más conocida persuadió a sus hijas (las Pelíades), de que poseía un remedio secreto capaz de rejuvenecer a su padre, haciendo una demostración ante ellas con un viejo carnero al que, después de cocerlo en un caldero, convirtió en corderillo ⁽¹²⁾. Convencidas ante esta

(9) En este caso el hechizo se mezcla con otro ingrediente imprescindible en la magia, el encantamiento (*epodós*): las palabras que a menudo repiten aquello que se quiere lograr, produciéndose inmediatamente. Cf. Vega Vega 2002. La ayuda estaba condicionada a que el héroe cumpliera las promesas que le había hecho de casarse con ella. En la versión que acabó imponiéndose Jasón consigue su objetivo gracias a Medea. Sin embargo, Píndaro (*P* IV) convierte al héroe en el verdadero artífice del episodio, él es quien mata al dragón para conseguir al vellocino, y distintas representaciones iconográficas de la primera mitad del siglo V a.C., nos dan a conocer una versión diferente: el combate entre Jasón y el dragón, la deglución de aquél por parte del dragón y su posterior regurgitación gracias a la protección de Atenea. Cf. Moreau, 1994, 31-36 y para las representaciones iconográficas puede consultarse el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VI, 1992, 386-398, s.u. "Medeia"; vol. V, 1990, 629-638, s.u. "Iason", y una buena síntesis de las representaciones figuradas del mito puede seguirse en T.H. Carpenter, *Arte y mito en la Antigua Grecia*, trad. esp., Barcelona, 2000, 183-194 y en R. Buxton, *Todos los dioses de Grecia*, trad. esp., Madrid, 2004, 108-113.

(10) vv. 992-1002.

(11) Hesíodo habla de Jasón y de Medea como de un matrimonio feliz, con un hijo, Medeo. Quizás su relato dependa de una tradición que concluía con el regreso del héroe y los funerales de Pelias. En este sentido, testimonios antiguos, que se remontan a los siglos VII y VI a.C. describen los Juegos Fúnebres organizados en honor de Pelias: Estesícoro (fr. 178-180 *PMG*) y Pausanias (V 17, 9-11) mencionan a los participantes, y Simónides (fr. 564 *PMG*) declara que Homero y Estesícoro cantaron a estos juegos, en los que participaron todos los Argonautas incluido Jasón, y cuya descripción completa nos la ofrece Higino, en la *Fábula* 273.

(12) Apollod. *Bibl.* I 9, 27 y Paus. VIII 11, 2 cuentan esta prueba de rejuvenecimiento con el carnero.

maravilla, las hijas de Pelias le ruegan que haga lo mismo con su padre y caen, así, en la trampa que Medea les había tendido: matan a su padre, lo hacen pedazos y lo cuecen ⁽¹³⁾.

Sabemos que Medea, como su tía Circe, tiene poder para alterar la naturaleza humana, concretamente para rejuvenecer y que testimonios del siglo VI a.C. hablan de la aplicación de esta capacidad también a Jasón ⁽¹⁴⁾. Pero de esta faceta quien mejor da testimonio es Ovidio en sus *Metamorfosis* (VII 159-296). El poeta se centra en la magia de Medea, y a través de los más mínimos detalles de la ceremonia nos conduce hacia una magia claramente negativa en su desarrollo y sus fines. Es el propio Jasón el que pide a Medea que use sus conocimientos mágicos para darle unos años de su vida a su padre Esón. Medea accede a rejuvenecerle y amparándose en el lado oscuro del registro mágico, dominado por la noche y por la muerte, invoca a Hécate y a la Juventud y a otros dioses infernales, Hades y Perséfone. A continuación mezcla en un caldero raíces y otros elementos, todos ellos vinculados con la fuerza de la vida que identifica a la juventud. Después vierte la poción en las venas de Esón a través de un corte en el cuello, e inmediatamente recupera el aspecto de cuarenta años atrás. Cuando las hijas de Pelias piden que haga lo mismo con su padre, el proceso mágico comienza de nuevo, pero cuando las Pelíades abren las venas de su padre para rellenarlas con el líquido vivificador, lo único que fluyó fue su sangre y con ella la vida (VII 297-349) ⁽¹⁵⁾. Ovidio ha cambiado el motivo tradicional de la cocción en el caldero que aparece en las fuentes griegas por la aplicación directa de los *phármaka* ⁽¹⁶⁾.

(13) La tragedia más antigua de Eurípides, las *Peliadas*, representada en el 455 a.C., trataba sobre este tema. Cf. P.J. Sijpesteijn, "The Rejuvenation Cure of Pelias", *ZPE* 9, 1972, 104-110; Moreau, 1994, 48, n. 89; D. Pralon "Les Péliades d'Euripide", en *Medée et la violence*, 69-83.

(14) Eurípides en el argumento de su *Medea* cita en este sentido a Simónides (fr. 548 *PMG*) y a Ferecídes (*FGH* 3F113) como fuentes: "Ferecídes y Simónides afirman que Medea, tras cocer a Jasón, lo rejuveneció". Licofrón (*La Alejandra*, v. 1315) lo que hace posteriormente es situar la escena en un lugar: la Cólquide, y un momento concreto: entre las pruebas ordenadas por Eetes a Jasón y la toma del vellocino. Cf. *A.P.* XIV, 59 y XV, 26 y los comentarios al respecto de Moreau, 1994, 70, n. 48. Vian (1982, 283) sugiere con prudencia que se hallan huellas de este motivo arcaico en la doble transfiguración de Jasón en el canto III de las *Argonáuticas* de Apolonio, gracias a Hera (vv. 919-925) y a Medea (vv. 1256-1260).

(15) Existen testimonios latinos que apoyan el auténtico rejuvenecimiento de Pelias, como por ejemplo Plauto (*Pseud.* 868-871) que atribuye el rejuvenecimiento a las drogas (*venenum*) de Medea, lo mismo que Varrón en sus *Sátiras Menipeas* (fr. 285 Bücheler) o Cicerón en *Catón el Viejo* (383). Sin embargo, creemos que deben ser tomadas con precaución, ya que pueden estar en relación con una deformación cómica del mito.

(16) En el siglo VII a.C., en los *Nóstoi* o *Regresos*, ya existe constancia del rejuvenecimiento de Esón: "Al momento convirtió a Esón en un amable muchacho en la flor de la

Tras este triste suceso se refugian en Corinto. Distintas versiones épicas refieren y justifican la presencia de Jasón y Medea en este lugar y cómo allí encontraron la muerte los infelices hijos de esta pareja a manos de los corintios, discrepando de la versión creada por Eurípides, que hacía de la madre la inmoladora de sus propios hijos. Al parecer aquí viven ambos en armonía hasta que Creonte, rey de Corinto, quiere casar a su hija Glauce⁽¹⁷⁾ con el expedicionario argonauta. Esto le obliga a decretar el destierro inmediato de Medea, pero ésta lo consigue demorar para llevar a cabo su propia venganza. Impregnó de veneno un vestido, adornos y joyas que, portados por sus propios hijos, envió en calidad de presentes. Glauce nada más ataviarse con estos enseres comenzó a arder envuelta en un fuego devorador que se extendió también a su padre, que había acudido en su ayuda. Mientras estos hechos ocurrían, Medea daba muerte a sus hijos con sus propias manos y acto seguido escapaba a Atenas volando en un carro tirado por caballos alados que había recibido como regalo de su abuelo, Helio⁽¹⁸⁾.

2. GÉNESIS DE LA EXÉGESIS ALEGÓRICA

El término ἀλληγορία, literalmente “decir otra cosa” traduce una idea más antigua que se expresa por la palabra ὑπόνοια “significación oculta,

juventud, después de borrar la vejez con sus sabios conocimientos, cociendo muchos brebajes en dorados calderos” (FEG 7 Bernabé). Los testimonios sobre la muerte de Pelias son antiguos: Ferecides alude al fatídico final de Pelias (FHGr 3F105), y Píndaro (P. IV, 250) llama de manera contundente a Medea, “la asesina de Pelias”. Otras fuentes griegas nos proporcionan relatos más detallados como Diodoro Sículo (IV, 51), Apolodoro (I 9, 27) o Pausanias (VIII 11, 2), y desde el último cuarto del siglo VI a.C. queda reflejado este episodio en la pintura vascular. Cf. LIMC.

(17) El nombre de Glauce lo encontramos en los dos argumentos de la *Medea* de Eurípides, pero lo omite a lo largo de la tragedia. Cf. Apollod. *Bibl.* I 9, 28; Paus. II 3, 6; Luc. *De Sal.* 42; Hygin. *Fab.* 25. En otros textos aparece con el nombre de Creusa: Ov. *Her.* XII 53; Sen. *Med.* 817, 922.

(18) La versión de Eurípides es el resultado de un proceso iniciado varios siglos antes con las *Corintiacas* de Eumelo, que es el primero en situar a Medea en la genealogía corintia, de donde su padre Eetes había emigrado a la Cólquide, y tras una ausencia de cuatro regentes, la familia de Helio volvía al fin a recuperar el trono de la mano de Medea. También nos ofrece la versión más antigua conservada de la muerte de los hijos de la heroína: Medea mata involuntariamente a sus hijos en un rito mágico-religioso cuando esperaba hacerlos inmortales (FEG 3 Bernabé=3A Davies= Paus. II 3, 10-11). Desde esta época tan temprana (mitad s. VIII a.C.-mitad s. VII a.C.) se tiene conciencia de que en Corinto tiene lugar el fatal desenlace de los hijos de Medea, rindiéndole posteriormente culto (Paus. II 3, 6-7; Schol. Pi. O. XIII 74). Un siglo después de Eumelo, otro épico arcaico, Creófilo de Samos, nos cuenta que murieron lapidados por los corintios furiosos por la muerte de su rey y propagan el rumor de que habían perecido a manos de Medea (Schol. E. *Med.* 264= FEG 9 Bernabé= FHGr 3F417). Cf. D.L. Page, *Euripides' Medea*, Oxford, 1964, XX-XXIX; W. Burkert, “Greek Tragedy and Sacrificial Ritual”, *GRBS* 7, 1966, 87-121; Moreau, 1994, 49-58.

sentido sobrentendido” (19). Un pasaje de Plutarco del opúsculo *De audiendis poetis* (4, 19E) registra la transición de ὑπόνοια a ἀλληγορία, cuando dice que lo que los antiguos llamaban “significaciones ocultas”, en su época se llaman “alegorías” (ταῖς πάλαι μὲν ὑπονοίαις ἀλληγορίαις δὲ νῦν λεγομέναις) (20).

Si ἀλληγορία es “otro hablar”, estamos ante una expresión figurada, cifrada, metafórica, cuya definición precisa la aporta Quintiliano cuando dice: *allegoria, quam inuersionem interpretantur, aut aliud uerbis, aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium* (21), que no hace más que recoger las definiciones de aquellos autores griegos que habían practicado la exégesis alegórica y que entendían bajo este vocablo una figura retórica que consistía en decir una cosa para hacer comprender otra; es decir, una palabra de significado oculto considerado el verdadero (22).

Aunque el término es relativamente reciente en la lengua griega, la interpretación alegórica aparece muchos siglos antes. Sabemos que a finales del siglo VI a.C. se desarrolla una vigorosa oposición a la teología homérica acusada de dar a los dioses una representación inmoral. Es en este momento, cuando aparecen los primeros ensayos de interpretación alegórica. Pitágoras favoreció el advenimiento de la alegoría por el carácter secreto con que quiso envolver su mensaje y lo mismo ocurre con Heráclito y su forma enigmática de expresarse. Tanto uno como otro habían preparado la transición a la exégesis alegórica homérica. El alegorismo surge, entonces, como un modo de rehabilitar el mito ante los ataques de la explicación racional, que los condenaba como no veraces, como “ficciones de los antiguos” *plásmata tōn protéron*, empleando la expresión de Jenófanes de

(19) Proclo en su *Teología Platónica* (I, 4) dirá: “Se hace de los fenómenos físicos el objeto último de las significaciones ocultas en los mitos” (τέλος ποιεῖσθαι τῆς μῦθων ὑπονοίας τὰ φυσικὰ παθήματα). Cf. Buffière, 1956, 47; Péripin, 1976, 85-92; Whitman (1987, app. I), ofrece la historia de los términos empleados para alegoría, acompañada de una magnífica bibliografía; D.C. Feeney, *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford, 1991, 10; García Gual, 1992, 165-172; Ford, 2002, 72-76.

(20) Plutarco está disertando sobre los mitos que proporcionan otras enseñanzas a partir de sus acciones, como se cuenta que dijo Eurípides a los que criticaban su Ixión. Manifiesta que en Homero tal clase de enseñanza se silencia, pero tiene una consideración útil a propósito de los mitos especialmente desacreditados, a los que algunos fuerzan y retuercen “con los llamados antiguamente significaciones ocultas y ahora alegorías”. Al mismo tiempo en su tratado *Sobre Isis y Osiris* (363D) aparece el verbo ἀλληγορέω con el sentido de interpretar o explicar alegóricamente.

(21) *Inst. Orat.* 8,6.44

(22) Ps.- Heráclito dice: ὁ γὰρ ἄλλα μὲν ἀγορεύων τρόπος, ἕτερα δὲ ὧν λέγει σημαίων, ἐπωνύμως ἀλληγορία καλεῖται (*All.* 5.2). Cf. Péripin, 1976, 88-92.

Colofón⁽²³⁾. Por lo tanto, la teoría alegórica es un intento por salvaguardar la lección verídica de los mitos, sólo en apariencia escandalosos; es una manera de justificar la sabiduría del poeta alegando que se expresaba de un modo crítico, mediante un código poético. Con este código el poeta alude y revela verdades profundas ocultas tras un velo de metáforas, tras un ropaje embellecido por imágenes plásticas, que hay que interpretar y descifrar. Sus defensores aceptan que los mitos se expresan en un lenguaje propio, secundario y poético, que hay que traducir al código del *lógos* para comprenderlos en toda su extensión, profundidad y valor.

El primer autor en practicar la exégesis alegórica fue Teágenes de Regio⁽²⁴⁾, un comentarista de Homero, que vivió en el siglo VI a.C., y cuya doctrina aparece recogida en un esolio al verso 67 del canto XX de la *Ílida*, conservado por Porfirio:

La enseñanza acerca de los dioses generalmente roza lo violento y aun lo inmoral. Pues ya él [Porfirio] señala que los mitos de los dioses son escandalosos. Frente a tal juicio, algunos buscan tras la apariencia de su figura verbal una solución a la dificultad, en la creencia de que todo está dicho alegóricamente de la naturaleza de los elementos; así sería, por ejemplo, cuando se habla de los encuentros hostiles de los dioses. Señalan que también lo seco combate contra lo húmedo y lo cálido con lo frío, y lo ligero contra lo pesado. También el agua tiene la facultad de apagar el fuego, y el fuego la de secar el agua. Y así subyace, entre los varios elementos de los que se compone el universo mundo, una oposición, y en parte subyace ésta también al proceso de su destrucción. Pero el conjunto permanece en la eternidad. Así que el poeta [Homero] permite que tengan lugar las batallas [entre dioses] y nombra al fuego Apolo y Helios, y también Hefesto; y al agua Poseidón y Escamandro; a la luna Ártemis; al aire Hera, etc. De manera parecida da él, por otro lado, nombres de dioses a las facultades y propiedades espirituales; así dice en lugar de la inteligencia Atenea, en vez de sinrazón Ares, en vez de pasión Afrodita, en lugar de astucia Hermes, etc. Este modo de explicación [del poema homérico] es muy antiguo, comenzó a partir de Teágenes de Regio, que fue el primero en escribir así de Homero" (*Schol. Hom. B, Il. XX, 67= Porphy. I, 240, 14*)⁽²⁵⁾.

(23) Frs. 15-16 DK. Para ver un resumen de los diversos tipos de interpretación de los mitos a partir de Jenófanes cf. L. Brisson, *Introduction à la philosophie du mythe. Sauver le mythe*, Paris, 1996.

(24) Según nos informa Taciano en sus *Discursos a los Griegos* (31) cuando dice: "Sobre la poesía de Homero, ... las primeras interpretaciones son debidas a Teágenes de Regio, contemporáneo de Cambises (529-522 a.C.), a Estesímbroto de Tasos, a Antímaco de Colofón, a Heródoto de Halicarnaso y a Dionisio de Olinto". Cf. E. Ramos Jurado, "Un ejemplo de exégesis alegórica, la *Teomaquia* homérica de Teágenes de Regio", en J.A. López Férrez (ed.), *Desde los poemas homéricos hasta la prosa griega del siglo IV d.C.*, Madrid, 1999, 45-59.

(25) Seguimos la traducción de García Gual, 1992, 196-197.

La exégesis alegórica gozó de un enorme éxito en el mundo antiguo y ha perdurado en distintas épocas, aunque con algunos matices nuevos. Obtuvo una gran aceptación entre los filósofos. Hacia la mitad del siglo V a.C. va a ser reconducida por Anaxágoras y sus discípulos, y a finales de siglo será Demócrito el que practique la alegoría física. Es adoptada por algunos sofistas, como Pródico de Ceos⁽²⁶⁾, los estoicos se sirvieron de ella contra los escépticos y los epicúreos, en un intento de rescatar la doctrina religiosa de los mitos venerables, y los neoplatónicos hicieron algo parecido frente a los cristianos que no querían negar la existencia de los dioses paganos, sino ante todo destacar su inmoralidad escandalosa. Más tarde los gnósticos recurrieron a la hermenéutica alegórica para expresar una concepción semifilosófica del universo, envolviendo sus doctrinas en relatos metafóricos y fantásticos, al modo de los antiguos mitos⁽²⁷⁾.

Ante autores tan diversos y corrientes tan diferenciadas surge la cuestión de cómo se enfrentaron a la interpretación alegórica. Cada uno de ellos cultivó diferentes tipos de alegoría. Los procedimientos de la interpretación alegórica son diversos, como lo demuestran las múltiples referencias dispersas a través de toda la literatura griega, así como los dos tratados alegóricos que han llegado hasta nosotros: las *Alegorías de Homero* atribuidas a un tal Heráclito, y el *Antro de las Ninfas* del filósofo neoplatónico Porfirio. Podemos distinguir, siguiendo a F. Buffière⁽²⁸⁾ entre las lecturas que transforman los mitos en lecciones de moral y las que desdichan en ellos "los misterios del mundo visible"; es decir, existe un alegorismo físico y otro espiritual, según se encuentren tras los mitos alusiones a fuerzas de la naturaleza o a poderes del espíritu. Así, podemos hablar de tres tipos fundamentales de exégesis alegórica: física, que ve en los dioses y en los héroes una representación de los fenómenos de la naturaleza; moral, según la cual dioses y héroes representan virtudes o vicios; y mística o teológica, que hace referencia a las disposiciones del alma⁽²⁹⁾. A éstas debemos añadir el alegorismo de carácter histórico que trata de explicar la

(26) Sugiere que los hombres primitivos habían dado nombre de dioses a las cosas que les eran útiles: al pan, Deméter, al vino, Dioniso, al fuego, Hefesto, etc. (fr. 5 DK).

(27) Cf. Pépin, 1976, 93-108; S. Saïd, "Las lecturas alegóricas", en *Introducción a la mitología griega*, trad. esp., Madrid, 1999, 58-61.

(28) 1956 (1973) y *Héraclite. Allégories d'Homère*, Paris, 1962. Señala estos tipos de exégesis alegórica de los mitos de Homero siguiendo a Olimpiodoro.

(29) La física es característica de los estoicos; la histórica, de los peripatéticos; la moral, de los pitagóricos y la mística, la más compleja, la desarrollan, fundamentalmente, los neopitagóricos y neoplatónicos.

mitología como un reflejo de la realidad y supone que los mitos tienen una verdad histórica disfrazada⁽³⁰⁾.

Los cuatro tipos serán aplicados para explicar determinados episodios de la leyenda de Medea, pero fundamentalmente el de carácter físico-moral y en épocas muy avanzadas, siglo XVII, aparecerá la alegoría eucarística, partiendo de la idea de que su leyenda cuenta en su figurado y dramático lenguaje los conflictos, temores y esperanzas de su alma.

En un estadio antiguo, Medea fue una maga benefactora, favoreciendo el éxito de la expedición de los Argonautas; después, paulatinamente, comienza a sufrir una evolución y se transforma en hechicera maléfica. De esta forma, el conjunto de la leyenda de Medea nos presenta dos facetas consecutivas y a la vez contrapuestas: de heroína generosa y benefactora pasa a monstruo sanguinario y malévolos. Como es lógico, este aspecto negativo desarrollado como madre, hermana y esposa es el que debe desplegar una sutil hermenéutica, es al que hay que buscarle un sentido simbólico, es el que necesita ser leído como una imagen en clave de una sentencia moral; y será el método alegórico el que permite descubrir tras su escandalosa apariencia un mensaje de mayor alcance. Tras estas consideraciones, vamos a comenzar a analizar las diferentes lecturas de Medea a la luz del alegorismo siguiendo un orden cronológico y resaltando de cada etapa sólo las interpretaciones más llamativas.

3. LECTURAS ALEGÓRICO-RACIONALISTAS DE LA LEYENDA DE MEDEA

3.1. En el ámbito clásico griego fue significativa la aportación de la escuela cínica que hacía héroes y heroínas cínicas a personajes míticos de la talla de Heracles, Ulises, Medea o Circe. Especial atención dedicaron a la exégesis de Medea, presentándola como una sabia benefactora y un testigo de la moral que sus miembros practicaban. El principal artífice fue Diógenes el Cínico o de Sínope, discípulo sobresaliente de Antístenes, contemporáneo de Platón. Sigue la alegoría moralizante de su maestro y la aplica ampliamente a Medea, concretamente al episodio del rejuveneci-

(30) Desde el siglo VI a.C. Hecateo de Mileto nos ofrece este tipo de interpretación. Cf. Decharme, 1904, 393-397 y Buffière, 1956, 228-231. Su principal artífice fue Evémero de Mesene (s. IV a.C.), según el cual los dioses míticos no son más que personajes históricos de un pasado mal recordado, magnificados por una tradición fantástica (García Gual, 1992, 201; Domínguez García, 1994, 77-127). A esta vía hermenéutica se le ha llamado también realista o verista (Pépin, 1976, 147) y causalista o etiológica (Sanz Morales, 1999, 404).

miento de Pelias. Gracias a la alegoría, Diógenes encuentra el modo de justificar este asesinato. Lejos de ser Medea una maga homicida, aparece como especialista en herboristería y dietética que sabe aplicar sus conocimientos para proceder al rejuvenecimiento de cualquier individuo. El caldero representa los baños de vapor y los ejercicios de gimnasia, y el placer que ambos causan en los cuerpos debilitados hace que se reconstituyan y vuelvan a su vigor original. Para Diógenes, dirá Estobeo⁽³¹⁾, Medea no es una maga sino una sabia. Haciéndose cargo de hombres, cuya vida fácil ha embrutecido el cuerpo, los transforma en vigorosos y fuertes mediante sesiones de baños y gimnasia. Por este motivo se ha difundido el rumor (δόξαν) de que Medea rejuvenecía los cuerpos haciéndolos hervir.

Pero la exégesis de algunos alegoristas aboga a resultados de una asombrosa trivialidad. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con Paléfato, un escritor del siglo IV a.C., seguidor de Evémero⁽³²⁾. Escribió un pequeño tratado titulado *Περὶ ἀπίστων*, es decir, *Sobre los fenómenos increíbles*, cuyos fragmentos han sido recogidos por los *Mithography Graeci*⁽³³⁾. Como Evémero, pero sin su racionalismo, busca a través de los relatos míticos clásicos el fondo de verdad positiva. Su método lo aplica a Medea, inspirándose visiblemente en Diógenes⁽³⁴⁾:

“Dícese que Medea hervía a los ancianos y los rejuvenecía. Pero no existen pruebas de que haya rejuvenecido a nadie; al que hubiera cocido, sin duda, lo habría matado.

Vino a ocurrir de esta manera. Medea fue quien inventó el tinte⁽³⁵⁾, tanto rojo como negro. Así pues, hacia que los ancianos canosos parecieran morenos y pelirrojos, pues teñía sus cabellos blancos y los transformaba en negros y rojos [...], Medea fue quien descubrió el beneficio que producía a la gente el baño de vapor. Daba baños de vapor a quienes lo deseaban, pero no en público, para que ningún médico lo aprendiera, y al hacerlo tomaba juramento de que no se lo revelaría a nadie. El tratamiento de vapor recibió el

(31) *Anth.* III, 29,92: ὁ Διογένης ἔλεγε τὴν Μήδειαν σοφὴν, ἀλλ' οὐ φαρμακίδα γενέσθαι· λαμβάνουσαν γὰρ μαλακοὺς ἀνθρώπους καὶ τὰ σώματα διεφθαρμένους ὑπὸ τρυφῆς ἐν τοῖς γυμνασίοις καὶ τοῖς πυριατηρίοις διαπονεῖν καὶ ἰσχυροὺς ποιεῖν σφριγῶντας· ὅθεν περὶ αὐτῆς ρῆναι τὴν δόξαν, ὅτι τὰ κρέα ἔψουσα νέους ἐποίει. Cf. Pépin, 1976, 109-111.

(32) Sobre Paléfato, nos aportan unos repertorios bibliográficos muy completos, la edición comentada de Santoni (2000, 45-48), y la traducción realizada, para la editorial Akal, por Sanz Morales (2002, 215-217). En sus introducciones tratan de darnos un panorama amplio de la problemática en cuanto al autor, la obra y el tipo de exégesis.

(33) A. Westermann, *Mythographoi. Scriptores poeticae historiae graeci*, Brunswigae, 1843.

(34) Stob. III 29, 92.

(35) Una atribución similar encontramos en Clemente de Alejandría, *Strom.* I 16, 76.1.

nombre de "cocción". Así es cómo la gente quedaba más aliviada y sana merced a los baños de vapor. Por ello, y como veían en su casa las calderas y el fuego, tuvieron la convicción de que hervía a las personas. Pelias, que era anciano y débil, murió al tomar los baños de vapor. De ahí el mito" ⁽³⁶⁾ (cap. XLIII).

Paléfato se ajusta en su exposición a un esquema uniforme y claro. Podemos observar dos partes bien diferenciadas: en la primera, nos aporta la versión tradicional del mito ("*hervía a los ancianos y los rejuvenecía*"), su incredibilidad ("*no existen pruebas de que haya rejuvenecido a nadie*") y las razones de dicha inverosimilitud ("*al que hubiera cocido, sin duda, lo habría matado*"). En la segunda, nos da conocer lo que de verdad sucedió, cómo lo cuenta la gente y sus propias conclusiones ⁽³⁷⁾.

En opinión de M. Sanz Morales ⁽³⁸⁾ en este mito se habría producido un error de percepción, porque un hecho peculiar o raro al que la gente no está acostumbrada, se percibe o aprecia incorrectamente, y a partir de aquí la ingenuidad o la ignorancia lo explican de forma sobrenatural. Este modo de interpretar los mitos, supone que los relatos tradicionales están fundados en errores de transmisión y exageraciones disparatadas. En realidad, según Paléfato, Medea no habría sido más que una profesional hábil en saber transformar los cabellos blancos en otro color para dar una apariencia más juvenil a la persona y en saber aplicar la terapia que hoy ofrecen los balnearios, cuyos baños de vapor reafirman los organismos debilitados. Preocupada por el buen uso de sus inventos, Medea trabaja lejos de los curiosos. Por otro lado, la preparación de los ungüentos y mezclas para sus baños requiere el uso de calderos para hervir. En fin, que a ella no le llegan más que pacientes demasiado agotados, como el infortunado Pelias, que no soportó el tratamiento. De esta triple circunstancia surgió la leyenda de una maga ejecutando a sus enemigos, haciendo hervir sus miembros troceados en un caldero, bajo la idea de rejuvenecerlos. Esta

(36) Seguimos la traducción de Sanz Morales (2002, 254).

(37) Santoni (2000, 13-15) dice que este esquema se puede aplicar a la mayoría de los cuarenta y cinco mitos que relata.

(38) 1999, 412-414 y 2002, 191-212. Sanz Morales distingue tres grupos de mitos: 1). Los mitos que se deben a un error verbal. 2). Los que se deben a un error de percepción. 3). Los que se deben a un error en la narración de un hecho. Con esta sencilla clasificación quiere destacar que los relatos de Paléfato responden a muy pocos patrones y a mecanismos muy sencillos. En cambio, J. Stern (*Palaephatos. Περὶ ἀπίστων. On Unbelievable*, Wauconda [Illinois], 1996, 18) propuso una clasificación que se ajustaba a cinco tipos: 1. Juegos de palabras onomásticos. 2. Otros juegos de palabras. 3. Expresiones metafóricas mal entendidas. 4. Πρῶτοι εὕρεται. Miscelánea. En el cuarto grupo se incluiría en relato que Paléfato hace de Medea.

convicción de que las leyendas más increíbles comportaban un punto de partida real emparentaba a Paléfato con Evémero⁽³⁹⁾.

Entre los discípulos de Paléfato se encontraba Dionisio Escitobraquión⁽⁴⁰⁾, que vivió en Alejandría hacia la mitad del siglo II a.C. y en cuya obra se va a inspirar Diodoro de Sicilia para relatar e interpretar la leyenda de Medea, en el libro IV de su *Biblioteca Histórica*⁽⁴¹⁾. Paléfato y sus discípulos no pueden admitir la inverosimilitud de los mitos, piensan que no pueden ser simples quimeras, que han tenido que nacer de un hecho real y, por lo tanto, tienen que buscar sus génesis. Esto es lo que mueve a Diodoro aunque, en opinión de A. Moreau⁽⁴²⁾, con unos resultados desastrosos: “sa rationalisation est réduction et appauvrissement des mythes, ramenés à un squelette desséché”.

La estancia de Jasón y Medea en la Cólquide es reveladora del racionalismo de Diodoro: suprime la pasión de Medea por el héroe, por lo tanto, ella se limita a colaborar con los Argonautas en un proyecto común que beneficia a ambas partes. El espíritu civilizado de Medea es el que la impulsa a proteger a Jasón contra la costumbre de dar muerte a los extranjeros, impuesta por su padre Eetes (IV 46)⁽⁴³⁾:

“...allí encontraron a Medea vagando por la playa. Al enterarse por ella de la costumbre de dar muerte a los extranjeros, agradecieron el espíritu civilizado de la muchacha y, al revelarle su propio proyecto, se enteraron también por ella del peligro en que ella misma se encontraba por voluntad de su padre, a causa del respeto que mostraba a los extranjeros. Así, dado que sus intereses parecían comunes, Medea prometió colaborar con ellos hasta que hubieran llevado a término el trabajo, y Jasón se comprometió bajo juramento a casarse con ella y a tenerla como compañera durante toda su vida”.

En su intento de encontrar bajo la ficción poética un fondo de verdad, de realidad histórica, elimina la imagen de maga de Medea durante las pruebas que Jasón tiene que superar en la Cólquide, al remplazar éstas por un enfrentamiento nocturno entre los Colcos y los Argonautas, durante el cual muere Eetes (IV 48, 1-5), y mediante dos términos homónimos reinventa las piezas que le permitan dar la explicación (IV 47, 2-3):

(39) Cf. Pépin, 1976, 181-182.

(40) *FGrH* 32F14.

(41) Las analogías entre ambos son muy precisas. Cf. Moreau, 1994, 224.

(42) 1994, 232.

(43) Para Diodoro de Sicilia seguimos la reciente traducción de J.J. Torres, Gredos, Madrid, 2004.

“...cuando Eetes reinaba en la Cólquide, se emitió un oráculo según el cual su vida acabaría el día en que desembarcaran unos extranjeros y se llevaran el vellocino de oro. Por esta razón, y por su propia crueldad, Eetes decretó que los extranjeros fueran sacrificados, a fin de que, al esparcirse por doquier la fama del carácter salvaje de los habitantes de la Cólquide, ningún extranjero se atreviera a poner el pie en su país. Asimismo rodeó el santuario con una muralla y puso un gran número de centinelas, escogidos entre los hombres de la Táurica, y por causa de todo ello entre los griegos se forjaron mitos monstruosos al respecto. Se propagó, por ejemplo, el rumor de que en torno al santuario había toros (*taúroi*) de aliento de fuego y de que un dragón (*drákon*) insomne vigilaba el vellocino. La homonimia ha permitido la conversión de los tauros en los poderosos bóvidos y, a partir de la crueldad mostrada en el asesinato de los extranjeros, se ha forjado el mito de los toros de aliento de fuego. De modo semejante, el guarda del santuario, llamado Dracón (*Drákon*) los poetas lo han transformado en el monstruo y aterrador animal”.

La estancia en Yolco de Medea comporta uno de los prodigios más sorprendentes de un mito en el cual no faltan las operaciones mágicas de rejuvenecimiento efectuadas por la heroína a través de muertes, desmembramientos y cocimientos en el caldero. Diodoro suprime estas actuaciones sorprendentes y los hechos suceden gracias a un arsenal de trucos, disfraces, mentiras y fármacos alucinógenos (IV 50-52). Su colaboración en la muerte de Pelias no se fundamentaba en una venganza por haber enviado a Jasón en busca del vellocino, sino en un castigo por haber dado muerte a toda la familia de Jasón. Mientras los Argonautas traman una estrategia para atacar al ejército de Pelias, ella decide ayudarles utilizando sus venenos “de extraordinarios poderes” de los cuales nunca antes se había servido para matar a seres humanos. La demostración que realiza, según la tradición mítica, con el carnero, Diodoro la sustituye por la propia Medea, que es la que se transforma

“Medea preparó una imagen de Ártemis, vacía en su interior, en la que escondió toda clase de drogas; ella misma se untó el pelo con unos tintes poderosos y lo volvió canoso y se cubrió la cara y el cuerpo de arrugas de modo que quienes la viesan pudieran creer que era una auténtica vieja [...] Medea entró en el palacio real, puso a Pelias en un estado de supersticioso temor y con sus prodigios provocó una tal turbación en sus hijas que creyeron que la diosa en persona estaba allí para llevar la felicidad a la casa del rey [...] Medea reveló que la diosa le había ordenado que librara a Pelias de la vejez por medio de ciertos poderes que poseía, que le devolviera un cuerpo completamente joven” (IV 51).

Una vez preparado el escenario ella se lava a fondo todo el cuerpo y borra los efectos de las drogas para causar la mayor expectación posible en Pe-

lias y sus hijas. El engaño está servido pero buscando un racionalismo que rechaza lo “maravilloso”. Lo mismo sucede con la muerte de Glauce ⁽⁴⁴⁾:

“Algunos historiadores dicen que los hijos de Medea llevaron a la desposada regalos untados con venenos y que, cuando los cogió y los puso sobre su cuerpo, le sobrevino la desgracia, y que de igual modo murió su padre cuando acudió en su ayuda y tocó su cuerpo”. Sin embargo lo que sucedió fue diferente: “ella entró de noche en el palacio real, después de haber cambiado su apariencia por medio de unas drogas, e incendió el edificio aplicando una pequeña raíz que había descubierto su hermana Circe y que tenía la propiedad de que, una vez encendida, era difícil de apagar. De súbito el palacio quedó envuelto en llamas, y Jasón rápidamente saltó al exterior, pero Glauce y Creonte perecieron rodeados por el fuego” (IV 54, 5-7).

Siglos después Plutarco menciona otra vez la muerte de Glauce en una interpretación próxima a la de Paléfato y recordando la de Diógenes. Esto es lo que parece desprenderse de un pasaje de la *Vida de Alejandro* (35, 386A), donde el autor de Queronea narra una curiosa historia en la que un joven ateniense que acompañaba a Alejandro en los baños, se le ocurre con su consentimiento gastarle una broma (“una prueba de líquido”) a un joven esclavo de ridículo aspecto. “Si prende en él [el betún de Ecbatana] y no se apaga, con toda seguridad estaría yo dispuesto, —dice el ateniense— a declarar que su poder es irresistible y espantoso”. Entonces, lo unta con este betún y le prende fuego ⁽⁴⁵⁾.

“...y rápidamente éste comenzó a devorarle por completo y a punto estuvo de morir. Con razón, pues, probablemente, ciertos autores, queriendo restituir al mito un contenido de verdad (τὸν μῦθον ἀνασῶζοντες πρὸς τὴν ἀλήθειαν), afirman que éste era el veneno de Medea, tema favorito de los trágicos, con el que ungió la guirnalda y el pepló de los que se habla en la tragedia. Pues el fuego no surgió de ellos mismos ni empezó a arder sin razón; al contrario, al colocar al lado fuego fue cuando se produjo la rápida atracción de la llama y la combustión imperceptible a los sentidos. Efectivamente, los rayos y las emanaciones del fuego, cuando proceden de cierta distancia, no derraman, sobre la mayoría de los cuerpos, más que luz y calor,

(44) Cf. Moreau, 1994, 224-232.

(45) Para Plinio la sustancia utilizada por Medea para acabar con Glauce no había sido una preparación mágica, sino simplemente la *naphtha*. Glauce se habría aproximado a un altar para ofrecer un sacrificio y su corona impregnada en petróleo habría prendido fuego (NH 35, 178), por lo tanto la explicación racionalista se apoyaba en el hecho que de los antiguos conocían la existencia de petróleo en las regiones próximas a la Cólquide. A esta *naphtha* se la conocía como el “aceite de Medea”, cf. D.S. XIX 98; Gal. XII 375; Dioscórides I, 101; *Suda*, s.v. Μήδεια y Νάφθα.

pero en el caso de los que poseen sequedad porosa o humedad grasienta y suficiente, se amontonan y estallan en furiosas llamas, modificando al instante su materia”.

Cuando los tratados mitográficos empiezan a hacer su aparición en la época imperial, el tema más escabroso de la leyenda de la maga Medea, el infanticidio, es utilizado por parte del rétor Elio Teón (s. II d.C.), en sus *Progymnasmata* (94, 12-32)⁽⁴⁶⁾, como ejercicio de retórica, al discutir los argumentos con que puede demostrarse la imposibilidad de un mito o de una narración histórica.

“Nosotros mostraremos la inverosimilitud de la persona, del acto y del lugar de la acción, y al mismo tiempo, de la manera y de la causa de la acción (δεικνύντες ὅτι καὶ τὸ πρόσωπον ἀπίθανόν ἐστι καὶ τὸ πραχθὲν καὶ ὁτόπος, ἐν ᾧ ἡ πράξις, ὁμοίως δὲ καὶ ὁ χρόνος καὶ ὁ τρόπος καὶ ἡ αἰτία τῆς πράξεως). A propósito de Medea, por ejemplo, según la persona (ἐκ μὲν τοῦ προσώπου): es inverosímil que una madre haya podido hacer mal a sus hijos; según la acción (ἐκ δὲ τῆς πράξεως): no es plausible que ella los haya degollado; según el lugar (ἐκ δὲ τοῦ τόπου): ella no los habría matado en Corinto, donde vivía Jasón, padre de los niños; según el tiempo (ἐκ δὲ τοῦ χρόνου): no es creíble que Medea lo haya hecho en un momento en el que, la mujer extranjera abandonada por su marido, se encontraba en condiciones de inferioridad, mientras que Jasón había acrecentado su poder esposando a Glauce, la hija de Creonte, rey de este país; según la manera (ἐκ δὲ τοῦ τρόπου): habría buscado disimular su acto y no habría matado con la espada, sino con veneno, ella sobre todo que era una maga; según la causa (ἐκ δὲ τῆς αἰτίας): es inverosímil que haya asesinado a sus hijos por despecho contra su marido, pues esta desgracia no afectaba solo a Jasón, sino al mismo tiempo a ella misma, sobre todo, en la medida en que la mujer es más vulnerable en los sufrimientos”⁽⁴⁷⁾.

Este alejandrino estima que una madre no podía matar a sus propios hijos. La acción es ya increíble porque Medea no había podido inmolarse a sus hijos en la misma ciudad en que vivía su marido y padre de los criatu-

(46) El tratado de Elio Teón (1.ª mitad s. II d.C.) propone, a los maestros de retórica, una serie de quince ejercicios gracias a los cuales éstos podrían instruir a los adolescentes en el estudio de la retórica propiamente dicha. Va a utilizar el mito para ilustrar sus teorías. A propósito del rétor y de su obra es de gran interés la extensa introducción de M. Patillon, *Aelius Théon. Progymnasmata*, Les Belles Lettres, Paris, 1997, VII-CLVI.

(47) La utilización del mito de Medea, se inserta en la parte de los ejercicios sobre la narración (cap. 5). En el mismo capítulo (96, 11.13) al citar diversas historias descritas por Paléfato, recoge dos motivos peculiares de la historia de Medea: su capacidad para teñir el cabello y hervir en un caldero a quienes quería rejuvenecer.

ras. Además, la manera misma en que el crimen fue cometido no es creíble: Medea hubiera tratado de ocultar el crimen y, siendo hechicera, habría utilizado el veneno en vez de la espada. Finalmente, la justificación de su gesto es sumamente improbable: la cólera contra su marido no hubiera podido impulsarla a degollar a los hijos de éste, que a la vez eran suyos; por este acto se hubiera hecho más daño así misma, puesto que las mujeres son más sensibles a las emociones que los hombres⁽⁴⁸⁾.

3.2. La teoría de que los mitos eran relatos alegóricos, que bajo un disfraz poético y figurado estilo velaban una antigua y perenne sabiduría, encontró en la Edad Media una aceptación extraordinaria. Se sabe que a partir del siglo V d.C. la mitología se había convertido en tema de desarrollo didáctico. En el umbral del siglo VI d.C. aparecen dos obras alegóricas, una sobre la Biblia, las *Moralia* de Gregorio Magno, y otra sobre los dioses paganos, en tres libros, las *Mythologiae* de Fulgencio⁽⁴⁹⁾. Efectivamente, al lado de interpretaciones físicas, Fulgencio elabora explicaciones edificantes, buscando siempre el sentido oculto de los mitos. Por lo que respecta a Medea, no se preocupa de hacer una interpretación alegórica de cada uno de los episodios de la leyenda, sino que su exégesis atiende al personaje en sí, como hija de Helio. Venus la impregnó de un amor viciado, por ello recibe el nombre de uno de los sentidos, el oído, carente de visión, porque la voz que hasta ella llega está desprovista de cuerpo visible. Estamos ante una alegoría física pero a la vez moralizante. No le dedica ningún capítulo, pero a ella alude en el capítulo siete del libro II, al relatar la fábula de los amores de Venus con Marte.

[...] *Haec itaque quinque Solis filias, id est quinque humanos sensus luci ac ueritati deditos quasi solis fetus hac corruptela fuscatos [amore succendit]. Ob hac re etiam huiuscemodi nomina quinque ipsis Solis filiabus uoluerunt: primam Pasiphen ut uisum, id est quasi pasinfanon, quod nos Latine omnibus apparentem dicimus —uisus enim reliquos quattuor inscipit sensus, quia et eum qui clamat uidet et palpanda notat et degustata aspicit et odoranda intendit, secundam Medeam quasi auditum hoc est medenidean quod nos Latine nullam*

(48) El texto de Teón es tomado casi literalmente por un comentarista anónimo de Afonio de Antioquía (s. IV d.C.) (28.27-29. 10 Walz II). La historia de Medea aparece recogida por un tal Nicolaos (s. V. d.C.), siguiendo la disposición de los *Progymnasmata* (I 301-304; 312-314; 400-401 Walz I) y Hermógenes la utiliza también para ilustrar su teoría de la narración (5.2 Rabe).

(49) Sobre esta obra dirá un clérigo del siglo XII, Sigiberto de Gembloux, "el lector se siente casi espantado por la agudeza de un espíritu que traspone filosóficamente todas las fábulas bien al plano de la naturaleza, bien al de la moral". Cf. Sez nec, reimp. 1987, 80.

uisionem dicimus —uox enim corpore nuda est—, tertis Circe tactui similis [...] (50) (II 7).

“a las cinco hijas del Sol, es decir, los cinco sentidos humanos consagrados a la luz y la verdad, como vástagos del Sol ofuscados por este vicio [los inflamó de amor]. Por esta razón se les pusieron estos nombres a las cinco hijas del Sol: la primera Pasife, como la vista y es así pasifanon —que nosotros en latín decimos la que aparece a todos—, pues la vista ve a los otros cuatro sentidos porque ve al que grita, distingue al que palpa, percibe lo que gusta y observa lo que huele. *La segunda Medea, como el oído; esto es medinean, que nosotros en latín decimos “ninguna visión”, pues la voz está desnuda de cuerpo; la tercera Circe....*”

En la Edad Media está muy arraigado el gusto por cristianizar extrayendo de las fábulas paganas una enseñanza moral. Un método tan habitual que Gregorio de Tours percibió el peligro que entrañaba y pidió volver la vista hacia el Evangelio, aunque estas advertencias no dieron su fruto porque en el siglo VIII, en época carolingia, aparece un poema de Teodulfo (750/60-821), obispo de Orleáns, sobre la manera de entender filosóficamente las fábulas de los poetas. El autor parte de la idea de que aunque muchas cosas sean frívolas, muchísimas verdades yacen ocultas bajo un falso velo⁽⁵¹⁾. Este será el caso de Medea, a la que dedica una escueta mención, viéndola como la Razón, porque no hace nada sin haber experimentado antes la meditación⁽⁵²⁾. De este modo la mitología tiende a convertirse en una *Philosophia moralis*, entreviendo en los personajes míticos y sus historias prefiguraciones de la verdad cristiana⁽⁵³⁾.

Así, en el siglo XII la tradición alegórica está en todo su esplendor. Entorno al año 1100 aparece el tratado del filósofo Albricus, *Liber imaginum deorum*, que alcanza altas cotas de difusión. Condensa su material recogido por los gramáticos o los compiladores de los últimos siglos de la Antigüedad y lo enriquece con añadidos de sus predecesores medievales. Sus fuentes principales son las *Mitologías* de Fulgencio, el *Comentario* de Ser-

(50) Seguimos la edición de R. Helm, *Fabii Planciadis Fulgentii V.C. Mitologiarum Libri Tres*, Stuttgart, 1898 (reimp. 1970).

(51) *Falsa poetarum stilus, vera sophorum! falsa horum in verum uertere saepe solent...* Los poemas se han conservado en parte gracias a la *editio princeps* del jesuita Jacques Sirmond (Paris, 1646), pero la edición crítica que hemos manejado es la de E. Dümmmler, *MGH Poetae I*, 1881, 437-581. Cf. F. Brunhölzl, *Histoire de la Littérature Latine du Moyen Age*, I.2, Louvain-la-Neuve, 1991, 48-57 (trad. de la edic. alemana de 1975).

(52) Cicerón en *De Natura Deorum* (III 71) recuerda a Medea y a Atreo como personajes heroicos que meditaban sus crímenes funestos urdiendo un soterrado razonamiento (cf. III 66-68).

(53) Cf. Sez nec, reimp. 1987, 81.

vio sobre la *Eneida*, las *Saturnales* y el *Comentario sobre el Sueño de Escipión* de Macrobio⁽⁵⁴⁾; las *Bodas de Mercurio y Filología* de Marziano Capella, las *Etimologías* de Isidoro y el *Comentario* de Remigio de Auxerre sobre Capella. Busca siempre el sentido "oculto" de los mitos, prestándoseles alternativamente una significación histórica, física o también moralizante. Por ejemplo, Venus y Marte significan la Voluptuosidad que mancilla la Virtud, y cuando el Sol descubre sus culpables amores, Venus se venga extraviando a las cinco hijas del Sol; es decir, los cinco sentidos: Pasifae, la vista; Medea, el oído; Circe, el tacto; Fedra, el olfato y Dircé, el gusto, equivalencia que ya hemos visto en Fulgencio⁽⁵⁵⁾.

A partir del siglo XII en que la alegoría se convierte en el vehículo universal de toda expresión piadosa, la exégesis mitológica bajo esa orientación adquiere asombrosas proporciones y, evidentemente, el mito de Medea se presta bien a este tipo de hermenéutica. Las descripciones provenientes de la tradición edificante de Fulgencio y de Marciano Capella, que van a ser recogidas más tarde en los tratados mitográficos, pasaron también a la literatura. La tradición alegórica la encontramos en *Le Roman de la Rose*. Con este nombre se designa desde el último cuarto del siglo XIII a una extensa obra de 22.000 versos redactada por Guillaume de Lorris, a quien se deben los 4.000 primeros versos, y por Jean de Meun, al que corresponden los 18.000 restantes⁽⁵⁶⁾. Ambos son hombres capaces de abordar este trabajo, porque se aúna el gusto del primero por la alegoría y los importantes conocimientos de mitología del segundo, adquiridos a través de los mitógrafos vaticanos I y II, y un extraordinario interés por descubrir bajo el tejido del mito "une grant partie des secrez de philosophie"⁽⁵⁷⁾.

(54) *Saturn.* I, 12, 21-27 habla de la habilidad de Medea para preparar brebajes a base de hierbas.

(55) Cf. Sez nec, reimp. 1987, 144-145. Las deudas directas de la literatura clásica son escasas, si exceptuamos el *De natura deorum* de Cicerón, al igual que las citas de los poetas, aunque sí parece haber consultado los escolios de Horacio, Estacio, Persio y Lucano. Cf. R. Raschke, *De Alberico mythologo*, Breslau, 1913, donde el autor hace un minucioso análisis de las fuentes.

(56) Guillaume escribiría los primeros 4.000 versos alrededor del 1225, mientras que Meun lo haría entre 1268 y 1278, cuando contaba con unos 25 años. Cf. V. Langlois, *Origines et sources du Roman de la Rose*, Paris, 1891, 134-137.

(57) Para comprender este tipo de trabajos es de suma ayuda H.R. Jauss, *Genèse de la poésie allégorique française au Moyen Age de 1180 à 1240*, Heildelberg, 1962 y "La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240: d'Alain de Lille à Guillaume de Lorris", en *Humanisme medieval*, 1964, 107-142; M.R. Jung, *Études sur le poème allégorique en France au moyen age*, Berna 1976 y "Jean de Meun et l'allégorie", *Cahiers de l'Association Intern. d'Études Françaises* 28, 1976, 21-36.

El tema es de índole amoroso, por ello necesita la presencia de una dama. En contra de lo que se podía esperar el personaje femenino se desdobra en múltiples personificaciones alegóricas, cada una de las cuales representa una actitud, un sentimiento de la amada o un vicio habitual en el mundo de la corte. De este modo, el poeta-enamorado-narrador cuenta sus desdichas amorosas, analizando con detenimiento cada una de las reacciones de la dama, que son expresadas, mediante un recurso que remonta a Prudencio, en plena acción, como partícipes de un combate interior. La alegoría se convierte así en algo más que el hábil movimiento de unas personificaciones, es algo más que una "metáfora prolongada": acaba siendo el único cauce válido para la expresión de unos sentimientos que de otra manera habrían sido descritos con cierta frialdad.

La aparición de la figura de Medea se reserva a la parte elaborada por J. Meun (vv. 13.199-13.252) y la pone en boca de una Vieja que ironiza sobre la relación de Jasón y Medea, insistiendo en los favores que ésta hizo al héroe y cómo le pagó éste, concluyendo su alegato sobre el modo en que debe comportarse cualquier mujer ante los hombres. Sirve esta leyenda para explicitar un modo de conducta, una norma a seguir.

"Y Jasón, ¿qué hizo con Medea, burlada con tal desprecio que el traidor faltó a su palabra después que ella le salvara de la muerte y le librara con su magia sin que él sufriera las heridas ni las llamas de los toros que echaban fuego por sus fauces y pretendían quemarlo o despedazarlo? También embriagó al dragón, de modo que no pudo despertarse, tan profundo era el sueño que Medea le provocó. Frente a los caballeros del reino, belicosos e insensatos, que pretendían matar a Jasón cuando él arrojara la piedra, ella obró de modo que se atacaron los unos a los otros y se mataron entre ellos. Medea logró que Jasón conquistara el vello cino con sus artificios y sus pócimas. Luego hizo rejuvenecer a Esón para ganarse mejor a Jasón. Ella solo quería que Jasón la amara como antes y que apreciara sus méritos para conservar mejor su fidelidad. Pero él acabó abandonándola, el infame traidor, el tramposo, el desleal, el bribón. Cuando Medea lo supo, ella también estranguló a sus hijos, presa de dolor y de rabia, pues con él los había tenido. Así cometió su locura, olvidando su amor de madre y comportándose peor que una cruel madrastra.

Todos los hombres burlan a las mujeres y se mofan de ellas. Son todos unos libertinos y se ríen de todo. Por eso hay que engañarlos de igual modo, y no atar nunca el corazón a uno solo. La mujer que lo hace es una insensata. Por el contrario, debe tener muchos amigos y obrar de modo que, si puede, guste tanto a todos que los deje en gran tormento. Si ella no posee gracias naturales, que las adquiera, y se comporte con el mayor orgullo ante ellos, que

así se afanarán más en servirla. Que se esfuerce también en conquistar a aquellos que no buscan su amor..."⁽⁵⁸⁾.

Medea una mujer maléfica en otros tiempos es ahora víctima de la traición masculina, que justifica su infanticidio. Este clérigo es hombre capaz de descubrir bajo el mito "una gran parte de los secretos de la filosofía": recupera, así, a Medea y su carácter benefactor, utilizándola como espejo en el que no deben mirarse las mujeres, sino quieren acabar como ella⁽⁵⁹⁾.

A partir de esta época comienzan a aparecer escritos alegóricos en toda Europa dado que la mitología se consideraba "un conjunto de preceptos morales ingeniosamente escondidos". Un ejemplo importante en este sentido es el anónimo poema el *Ovide moralisé*, compuesto en los primeros años del siglo XIV⁽⁶⁰⁾. Su autor formula el principio alegórico con toda nitidez. "tout est pour notre enseignement", es decir, todo va dirigido a instruirnos. El mito de Medea lo relata en el libro VII, a lo largo de más de dos mil versos (vv. 1-2170). En ellos el poeta se centra en las hazañas llevadas a cabo por Medea para ayudar a Jasón a conseguir el vellocino de oro y a mantener su amor. Dedicó amplio espacio a los episodios del rejuvenecimiento de Esón y Pelias, pero las explicaciones alegóricas difieren en ambos casos. En el primero, equipara la introducción en el agua del individuo con el bautismo en el río Jordán. Quien entra sale renovado, sale rejuvenecido en su fe y a éstos se les puede "llamar niños puros y llenos de inocencia, sin malicia". Esta renovación los hace puros e inocentes. En cambio, la muerte de Pelias, la justifica porque es el Diablo.

A la luz del neoplatonismo, los humanistas descubren en los mitos algo más que rebasa las ideas morales: descubren una doctrina religiosa, una

(58) Seguimos la traducción del *Libro de la Rosa* de C. Alvar y J. Muela, elaborada para la editorial Siruela, Madrid, 1986, con una interesante introducción y apéndice.

(59) Cf. N. Zingarelli, "L' allegoria del *Roman de la Rose*", en *Studi dedicati a Francesco Torraca*, Napoli, 1912, 495-524; C.S. Lewis, *The Allegory of Love*, Oxford, 1936; A. Vallone, "Personificazione, símbolo, e allegoria del medioevo dinanzi a Dante", *Filologia e Letteratura* 10.2, 1964, 189-224.

(60) El *Ovide Moralisé* se inserta en la misma tradición moralizante medieval que el *Fulgentius metaforalis* de J. Ridewal o el *Ovidius moralizatus* de P. Bersuire. Sobre los dos problemas principales que plantea el poema: autoría y datación exacta, hoy por hoy no se ha llegado a ninguna conclusión satisfactoria. Cf. C. De Boer, *Ovide moralisé*, Poème du commencement du XIV^e siècle, publié d'après tous les manuscrits connus, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Verhandelingen Afd. Letterkunde, n.s. XV 1915, XXI 1920, XXX 1931, XXXVII 1936, XLIII 1938 (Amsterdam, 1915-1938); R. Demats, *FABULA. Trois études de Mythographie antique et médiévale*, cap. II: "Les fables antiques dans l'*Ovide moralisé*", Genève, 1973. También resultan de gran interés dos estudios de M.^a Consuelo Álvarez Morán, *El conocimiento de la mitología clásica en los siglos XIV al XVI*, Madrid, 1976 y "El *Ovide moralisé*, moralización medieval de las metamorfosis", *CFC* 13, 1977, 9-32 (esp. pp. 22-24).

enseñanza cristiana. Esto es lo que encontramos en la obra de Boccaccio, *De mulieribus claris* (1361-1375). En este tratado dedica el capítulo XVI a relatar la leyenda de Medea. Como vamos a ver en todos estos tratados, existen dos partes: una parte descriptiva, generalmente, breve, en la que el autor traza los rasgos más relevantes de la leyenda y los atributos de cada uno de los dioses y héroes; y una parte moral, la más significativa, en la que cada divinidad o héroe son interpretados en sentido edificante. Por lo que respecta a la leyenda de Medea, la considera objeto de concupiscencia y de carnales apetitos

“...si por fuerza se ha de mirar a otro, deben ser muy refrenados, que no sean disolutos ni deshonestos, pues la naturaleza les puso puertas, no solo para que las cerrasen para el sueño, sino para resistir lo dañoso. Las cuales si hubiera cerrado la poderosa Medea cuando puso sus ojos de manera desordenada en Jasón, hubiera durado más el poder de su padre y la vida de su hermano y quedara no dañada la honra de su virginidad”.

Para Boccaccio, Medea es el Vicio de la carne porque

“...en viendo a Jasón fue tan esclava de su desorden que se olvidó de sí misma: destruyó a su padre, mató a su hermano y a la postre a sus propios hijos que no quiso perdonar, obedeciendo al príncipe de la muerte y del infierno espantoso, que es Lucifer, con el que para siempre ha de penar al haber absorbido el espíritu maligno con el que se hace llamar bruja”.

Interpretación muy diferente nos dispensa Boccaccio en otro de sus tratados *De Genealogia deorum gentium libri*,⁽⁶¹⁾ escrito a mediados del siglo XIV. Dedicar a la leyenda de Medea dos capítulos del libro XIII: uno muy breve, cap. XXV, centrado en el rejuvenecimiento de Esón. A propósito de lo cual nos aporta una interpretación alegórica de carácter racionalista: dicho rejuvenecimiento se lo proporcionó la alegría inmensa de volver a ver a su hijo después de una expedición tan difícil, de modo que pareció que su edad retrocedió a otra más floreciente.

“Según afirma Ovidio (VII, 285-293), siendo ya anciano Esón fue rejuvenecido por Medea con el poder de las hierbas. Ficción cuyo significado pue-

(61) Cf. la edición elaborada por M.^a Consuelo Álvarez y Rosa M.^a Iglesias, *Genealogía de los dioses paganos*, Editora Nacional, Madrid, 1983. Empezó Boccaccio esta obra a petición del rey de Chipre y le llevó sus últimos veinticinco años de vida. Por sus proporciones supera a las recopilaciones anteriores, aunque recuerda a las grandes enciclopedias medievales por su intento de vincular cada dios o héroe al poderoso fundador de la raza. Cf. C.C. Coulter, *The Genealogy of the Gods. Vassar Mediaeval Studies*, New Haven, 1923, 317-341.

de ser el siguiente. A saber que a Esón se le proporcionó una alegría tan grande por el regreso inesperado de su hijo, lleno de gloria, de una expedición tan difícil, que parecía que su edad, que se inclinaba a la muerte, había retrocedido a una edad más floreciente”.

En el siguiente capítulo, XXVI, la narración la hace más extensa abarcando todos los episodios del mito. Como en el anterior concluye su exposición con una interpretación alegórica, pero en este caso ésta se centra en la ayuda que le prestó a Jasón para conseguir el vellocino venciendo a los toros que echaban fuego por la boca y la nariz, que por mandato de Eetes debía uncir a un arado, después arar la tierra, sembrar dientes de dragón y matar a los guerreros que naciesen de ellos. Los toros serían los nobles de Colco vencidos por las artimañas de Medea. El dragón vigilante sería el puesto de guardia del reino, cuya muerte, como si se hubiesen sembrado los dientes, traería disensiones que darían lugar a una guerra entre ellos mismos, que duró hasta que se cansaron, momento que aprovechó Jasón para someterles y quitarles el rebaño con el vellón. Como vemos Boccaccio sigue la tradición de la alegoría histórica muy en la línea de Evémero.

“De esta historia hay algunas cosas bajo el velo de la ficción poética que, si podemos, deben ser descubiertas. Así pues, se lee en primer lugar que él domó a unos toros que tenían patas de bronce y que soplaban fuegos por sus narices, que yo considero que fueron los nobles del reino de Colcos, de fuerzas insuperables y de espíritu altivo, de los que pienso que fueron vencidos no con la guerra sino con la palabra y con engaños y que a los del pueblo, arrastrados a su parecer y al de Medea, los dispuso para la sedición y, muerto mediante un engaño el dragón siempre vigilante, esto es el puesto al frente de la custodia del reino y a causa de la muerte de éste, como si se hubieran sembrado los dientes, es decir las causas de las disensiones, los Colcos se armaron contra sí mismos y se mantuvieron en guerra hasta que se cansaron, de manera que por último fueron fácilmente sometidos por Jasón y desnudados de sus riquezas y del vellocino de oro, es decir, del rebaño que tenía un vellón de mucho valor”.

La *Genealogía de los dioses* de Boccaccio fue el principal eslabón que vinculó el Renacimiento a la Edad Media, adquiriendo un notable éxito y ejerciendo una extraordinaria influencia en los tiempos venideros, a pesar de que a partir del siglo XV se empiezan a editar los mitógrafos antiguos que la Edad Media había utilizado como fuentes: el *Comentario* de Servio, Fulgencio, las *Historias Increíbles* de Paléfato, las *Alegorías Homéricas* de Heráclito, los tratados de Fornuto y Macrobio, y se reeditan constantemente los mitógrafos medievales.

La erudición completamente impregnada del alegorismo de prestigiosos escritores de la Antigüedad como Diógenes, Plutarco, Cicerón, Apuleyo, Macrobio, Servio, Fulgencio o Juliano, ofrecieron a los renacentistas apoyos sistemáticos para la interpretación alegórica. Los renacentistas acogieron esta teoría con gran entusiasmo. Encajaba admirablemente en algunas tendencias de la época, en la que ese saber por enigmas y por misterios tuvo grandes adeptos. Los jeroglíficos, los emblemas, el universo críptico de la alquimia y la cábala estaban en contacto con ese saber escondido y secreto, tan solo revelado a unos pocos. La alegoría sirve, entonces, para justificar la presencia de múltiples imágenes paganas ⁽⁶²⁾.

En 1419, un sacerdote florentino, Cristoforo de Buondelmonti, de viaje por la isla griega de Andros, compra un manuscrito griego, que resultó ser los *Hieroglyphica* de Horus Apolo ⁽⁶³⁾. Editado en 1505 incitó a los humanistas a buscar un equivalente moderno a esos criptogramas antiguos. Este equivalente fueron los *Emblemata*, cuyo prototipo ofreció Alciato en su primer compendio aparecido en 1531 ⁽⁶⁴⁾. El emblema es una imagen que esconde un contenido moral, un comentario explicativo que subyace bajo aquella. A los personajes mitológicos les corresponde un amplio espacio en el *Emblematum liber* de Andrea Alciato ⁽⁶⁵⁾. Estos cumplen una función: simbolizan un vicio o una virtud, o bien traducen una verdad moral. De este modo, la corriente alegórica de la Edad Media, muy dejos de agotarse, se prolonga y se amplía más, y los dioses y héroes del renacimiento continúan siendo, con mucha frecuencia, figuras didácticas, incluso instrumentos para la edificación de las almas.

Medea ocupa un lugar relevante en tres emblemas, en los que la faceta de madre y de mujer enamorada van a ser representativas. En dos de ellos el autor alude a su comportamiento nefasto como madre, poniéndola como ejemplo de lo que no se debe hacer; mientras que en el tercero representa a una Medea enamorada, pero cuyos filtros de amor se pueden contrarrestar. La larga serie sobre el Vicio de la Perfidia y de la Deslealtad, Alciato lo concluye con el Emblema LIV: *ei qui semel sua prodegerit, alie-*

(62) Cf. E. Garin, *El hombre del Renacimiento*, trad. esp., Madrid, 1990, 11-22.

(63) Cf. E. Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Copenhague, 1961; A. Rigoni-E. Zanco, *Orapollo. I Geroglifici*, Milano, 1996. Disponemos de una edición en lengua castellana a cargo de J.M. González de Zárate, *Horapolo, Hieroglyphica*, Akal, Madrid, 1991.

(64) Para una visión general del tema de la emblemática en España, cf. A. Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1977.

(65) La edición española de los *Emblemas* se la debemos a S. Sebastián, que vio la luz en Madrid, en 1985 (editorial Akal).

na credi non oportere ("que no conviene confiar los bienes ajenos a quien dilapidó los propios"). En él Medea es prototipo de maldad, por ello se amonesta a la necia golondrina que hace su nido en la hornacina de Medea, confiando sus hijos a la mujer que mató a los suyos. El Emblema CXCI, dedicado al *Amor filiorum*, amonesta a las madres que no quieren a sus hijos o los matan, como Procne y Medea. Contrapone la figura de Medea a la de la blanca paloma que hace su nido en invierno y llega a despojarse de sus plumas para mantener calientes a sus pichones, un comportamiento de madre muy diferente al que mantuvo la heroína⁽⁶⁶⁾.

Finalmente, Alciato en la serie de emblemas dedicados a la Lujuria, después de describir los graves daños que ésta ocasiona, tratará de contrarrestar sus efectos presentando por una parte el *Amuletum Veneris* (Emblema 67) y por otra los *Inviolabiles telo cupidinis* (Emblema 68). En el primero centra su atención en la leyenda de Adonis y Afrodita y en el segundo en Medea y Jasón. En éste describe el remedio que sirvió a Jasón para librarse de Medea representando al pájaro pezpita o aguzanieves, ave de Baco, que tiene el poder de librar al hombre de los hechizos de amor⁽⁶⁷⁾.

"Para que no te someta el cruel Amor,
ni ninguna mujer devaste tu alma con artes
mágicas, te aconsejo que te hagas con una
aguzanieves, ave consagrada a Baco, a la que
colocarás en cruz en un círculo. La cruz
fórmala con la cabeza y la cola y las dos alas
desplegadas. Este será tu amuleto contra todo
hechizo. Se dice que con tal signo de Venus
se libró Jasón de ser dañado por los hechizos de la de Fasis".⁽⁶⁸⁾

La tradición mítica antigua nos dice que una Medea enamorada ayuda a Jasón a superar las pruebas impuestas por su padre al héroe y que el sentimiento que despierta en ella el héroe le provoca una tormentosa va-

(66) *Ante diem vernam boreali cana palumbes frigore nidificat, praecoqua et ova fovet: mollius et pulli ut iaceant. Sibi vellicat alas, queis nuda hiberno deficit ipsa gelu. Ecquid Colchi pudet, vel te, Progne improba? Mortem cum volucris propriae prolis amore subit? Cf. A.P. IX 95; Plin. X 34, 35.*

(67) Así reza el texto que acompaña al emblema: *Ne dirus te vincat amor, neu femina mentem diripiat magicis artibus ulla tuam, Bacchica avis praesto tibi motacilla paretur. Quam quadriviam circuli in orbe loces ore crucem et cauda, et geminis ut complices alis, tale amuletum carminis omnis erit. Dicitur hoc Veneris signo Pagasaeus Iason Phasiacis laedi non potuisse dolis.* J. Piero Valeriano en su *Hieroglyphica*, Basilea, 1567, XXV, 52, expone algo semejante en cuanto a la atracción amorosa.

(68) Medea. Fasis es un río de la Cólquide.

cilación entre la lealtad a su familia y el dejarse arrastrar por la fuerza irresistible del amor, convertirse en una ayudante imprescindible y cumplir las funciones de poderosa maga capaz de ejecutar los más extraordinarios portentos. Sin embargo, la tradición también ha tratado de buscar las causas de su enamoramiento. Para Píndaro ⁽⁶⁹⁾ la razón estriba en un encantamiento que hizo Jasón, siguiendo las instrucciones de Afrodita, atando un pájaro, el tuercecuello, a una rueda mágica, con lo cual se produjo la paradoja de la hechicera hechizada,

“Pero la señora de las flechas más agudas,
 en Chipre nacida, unció el variopinto torcecuello
 a los cuatro radios de una rueda sin escapatoria y desde el Olimpo
 llevó por vez primera a los hombres el ave enloquecedora,
 y enseñó al hijo de Esón a ser ducho en letanías de ensalmos,
 para que arrebatara a Medea el respeto por sus padres
 y para que su anhelo por la Hélade, la hiciera vibrar
 abrazada en su corazón, con el azote de la persuasión.
 Ella, sin vacilar, le indicó cómo superar las pruebas paternas
 y, tras preparar, mezclados con aceite,
 mágicos antídotos de crueles dolores,
 dióselos para que se unguiera con ellos.
 Y hubo mutuo acuerdo en contraer dulce matrimonio”.

y precisamente, este motivo es el que recoge el emblema de Alciato aunque con un fin distinto.

3.3. Los mitógrafos renacentistas retoman los viejos procedimientos de la explicación histórica, física y moral, propuestos por la Antigüedad y utilizados durante la Edad Media, considerándolos una parte esencial de su tarea, aunque en ningún momento intentan conciliar las diferentes posturas. Es el caso de Natale Conti, en cuyo tratado mitológico editado en Venecia en 1551 ⁽⁷⁰⁾, la interpretación del mito ocupa un espacio desme-

(69) P. IV, 213-222. En Apolonio (III 270-300), en cambio, la cuestión está resuelta de manera diferente. El enamoramiento se produce por una intervención directa del mismo Eros, a ruegos de su madre Afrodita, pero el proceso está visto desde el lado puramente humano. Seguimos para Píndaro la traducción de E. Suárez de la Torre, Cátedra, Madrid, 1988.

(70) Se publicó con el título de *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* y se reimprimió en diversas ocasiones (1567, 1568, etc.) hasta 1581 en que va a aparecer en Venecia una nueva edición revisada y ampliada por el autor, que dará lugar a numerosas reimpressiones: 1596, 1609, 1616, etc. En este sentido encontramos abundantes datos en la “Introducción” a la edición española de Rosa M.^a Iglesias y M.^a Consuelo Álvarez, Murcia, 1988, 7-39, e igualmente en la “Introducción” a la edición de la *Philosophia Secreta* de Pérez de Moya de C. Clavería, Cátedra, Madrid, 1995, 13-39.

surado⁽⁷¹⁾. Está plenamente persuadido de que la mitología oculta una sabiduría profunda accesible, únicamente, a aquellos que no se quedan en la corteza de las fábulas, es decir, en el sentido literal. Al inicio de su manual expone los principios que van a guiar su obra (I, 1):

“Desde la más remota Antigüedad, los pensadores de Egipto, los de Grecia más tarde, disimularon deliberadamente con el velo de los mitos las grandes verdades de la ciencia y de la filosofía, a fin de sustraerlas a las profanaciones del vulgo. Con este propósito inventaron no sólo las historias de los dioses, sino también sus figuras: son ellos los que entregaron el rayo a Júpiter, el tridente a Neptuno, las flechas a Cupido, la antorcha a Vulcano. Más tarde, cuando los sabios pudieron enseñar públicamente, sin rodeos, y sus preceptos aparecieron a plena luz, las fábulas, antiguos vehículos del saber, no parecieron más que ficciones mentirosas, o cuentos de viejas; pero la tarea del mitógrafo consiste en reencontrar su contenido original”.

Partiendo de este principio, Conti hace descansar la división de los mitos en las diversas enseñanzas que encierran: unos contienen los secretos de la naturaleza y otros lecciones de moral. Dentro de estos últimos se encuentra su relato de Medea (VI, 7). Se trata de hacer servir el mito a la edificación moral de los lectores por el medio de la alegoría. De esta manera, la razón del descuartizamiento y muerte del hermano e hijos de Medea se explica porque ella ha querido poner fin al apetito y a la concupiscencia “porque si alguno se permite estar enredado en los lazos de los placeres ilegítimos, de la avaricia y de la crueldad ¿cómo no va a volar lo más rápidamente de allí tomando un carro y alados dragones?”. El mitógrafo tiene conciencia de la imagen negativa de Medea, pero ya sea buena o mala, es preciso, en la tradición del *Ovidio moralizado* que la heroína tenga su utilidad en el plano moral y religioso.

“...pero sea que nosotros tomemos a Medea por el Consejo y la Prudencia o por una mala mujer, los antiguos por esta fábula tenían la intención de dirigirnos y conducirnos a la probidad e integridad de las costumbres”.

Estas palabras son claves para la lección moral que se debe retener: la carga violenta del mito ha sido transformada en beneficio de la virtud. Por otro lado, Medea, según la etimología propuesta por Conti y que está pre-

(71) Conti ante las explicaciones divergentes de los antiguos, no toma postura por ninguna de ellas y se limita por lo general a ampliar su tratado ofreciendo un resumen en el que cada dios, héroe o heroína es sucesivamente interpretado desde cada uno de los tres puntos de vista tradicionales. Cf. Sez nec, reimp. 1987, 204-205.

sente también en Calderón de la Barca, es el Consejo; es decir, siguiendo la tradición escolástica: la decisión, la elección sabia llevada a cabo después de una deliberación.

Si dejamos el renacimiento italiano y pasamos al hispano, el mitógrafo más representativo de este período fue Juan Pérez de Moya (1513-1596) con su *Philosophia Secreta* publicada en Madrid en 1585⁽⁷²⁾. La interpretación alegórica moralizante será recurrente en su obra, pero no olvidemos que las coordenadas de la ideología que Pérez de Moya plasmará en su tratado, con sólida convicción, habían sido ya ofrecidas por el *Mitologiarum liber* de Fulgencio, reinterpretado y remoralizado a su vez en el siglo XV por Ridewall en el *Fulgentius metaforalis*⁽⁷³⁾, por el *Ovidio moralizado* de Bersuire y por las *Alegorías* de Alberico-Neckam.

Cuando Pérez de Moya escribe su tratado mitológico además de contar con una larga tradición fuera de España que el escritor no va a desaprovechar, va a encontrar un filón inagotable en las *Cuestiones* del Tostado⁽⁷⁴⁾, se sumergirá en la *Genealogía de los dioses* de Boccaccio y en tres importantes manuales mitológicos publicados en Italia entre 1548 y 1556. Nos estamos refiriendo a la *Historia de los dioses* de Lilio Gregorio Gyraldi, publicada en Basilea en 1548⁽⁷⁵⁾, la *Mitología* de Natale Conti y *Las Imágenes de los dioses* de Vincenzo Cartari, publicado en Venecia en 1556⁽⁷⁶⁾. A estas obras debemos añadir el importante papel que desempeña el emble-

(72) A lo largo de los siglos XVI y XVII hubo sucesivas ediciones: Zaragoza, 1599, Alcalá, 1611, Madrid, 1628 y 1673. El título con el que apareció en 1585 fue: *Philosophia secreta donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios*. Esta obra fue reimpresa con una introducción por Gómez de Baquero en *Los clásicos olvidados*, vol. VI, Madrid, 1928. Cf. la "Introducción" de Carlos Clavería a su edición de la *Philosophia Secreta*, Cátedra, Madrid, 1995, 13-39.

(73) H. Liebeschütz, *Fulgentius metaforalis: ein Beitrag zur Geschichte der Antiken Mythologie in Mittelalter*, Studien der Bibliothek Warburg IV, Leipzig-Berlin, 1926, aquí también se edita el *Libellus* de Alberico. Cf. Sez nec, reimp. 1987.

(74) Nos referimos a los Comentarios mitológicos escritos por Alonso de Madrigal: *Las XIII cuestiones del Tostado, a las quatro dellas por maravilloso estilo recopila toda la Sagrada escriptura. Las otras diez cuestiones poéticas son acerca del linaje y sucesión de los dioses de los gentiles*, Amberes, Martín Nucio, 1551. Cf. J. Fernández Arenas, "Sobre los dioses de los gentiles de Alonso Tostado Ribera de Madrigal", *AEA* 49, 1976, 338-343; P. Saquero-T. González, "Las Questiones sobre los dioses de los gentiles del Tostado", *CFC* 19, 1985, 85-99; N. Belloso Martín, *Política y humanismo en el siglo XV. El maestro Alfonso de Madrigal, el Tostado*, Valladolid, 1989.

(75) Bajo el título de *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur*.

(76) Lleva por título *Le imagini colla sposizione degli Dei degli antichi*. Cf. J.G. Graesse, *Trésor des livres rares et précieux*, Milán, 1950 (reimp. 1993); Sez nec, reimp. 1987, 267-270, donde nos ofrece una lista bastante completa de los tratados mitológicos del Renacimiento;

ma, como imagen que esconde un contenido moral. Destaca, en este sentido, como ya hemos indicado anteriormente, el *Emblematum liber* de Andrea Alciato cuya primera edición castellana no aparecerá hasta 1549⁽⁷⁷⁾.

Reserva el capítulo tercero del libro IV a la figura de Medea, siguiendo un esquema similar para todos los mitos. El relato se compone de dos partes: una parte descriptiva, generalmente breve, en la que el autor traza la figura y los atributos de la heroína; y una parte moral, la más importante y extensa, en la que la figura mítica es interpretada en sentido edificante:

“Por Medea se entiende el consejo, y por esto la hacen hija de Idía, que quiere decir la que conoce. Jasón puede significar médico, de *iasthe*, que quiere decir curar.

Irse con él Medea, significa que el que ha de buscar medicina a su alma (que es la prudencia) para hacerse hombre bueno y prudente, ha de tener en poco todo lo demás, aunque sea lo que quiere mucho, porque el que no despreciare el deseo de los deleites y despedazare el apetito deshonesto en el camino de su vida desenfrenada, ninguna cosa puede hacer admirable ni de gloria, por lo cual se dice de Medea, como conocedora del bien, despedazó a sus hijos y a su hermano, y dejó su tierra y su padre por seguir a Jasón; y porque el que fuere sabio fácilmente señoreará a las estrellas que le convidaren a lujuria y moderará los deseos que le mueven a torpeza.

Dicen que Medea o el consejo solía sacar del cielo la Luna y las estrellas, y detener los ríos de las codicias, y hacer muchas cosas que al vulgo parecían admirables, que en realidad de verdad en ningún tiempo acontecieron, y con este consejo venció Jasón el vellocino de oro. En lo que dice del remozar los viejos, es que fue la primera que halló una flor que tenía virtud de convertir los cabellos canos en negros, y esto hacía lavándolos con agua caliente del cocimiento de aquella flor. Decir que mató a Pelias fue que como fuese muy viejo y usase de este cocimiento, no lo pudiendo sufrir, murió”.

Vemos cómo Pérez de Moya caracteriza a Medea a través de su nombre y del de sus progenitores. En función de ello, es el “consejo”, es “la conocedora del bien”, y estas cualidades le van a permitir ayudar a Jasón a buscar la prudencia. Niega la realidad de cuanto se cuenta sobre Medea

V. Infantes, “*De Officinas y Polyantheas*: los diccionarios y textos del Siglo de Oro”, en *El Siglo de Oro. Estudios y textos de literatura áurea*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, 1992, 1-46.

(77) Para la tradición en nuestro país de esta obra es imprescindible consultar la edición completa de los *Emblemas* de Santiago Sebastián, Madrid 1985. Esta corriente de la imaginación comentada va a culminar con la *Iconología* de C. Ripa publicada en Roma, en 1593, y reeditada en Madrid, en 1987, por la editorial Akal.

que sea peculiar, que cause extrañeza ⁽⁷⁸⁾. Se detiene en explicar los famosos rejuvenecimientos que se le atribuyen diciendo que lo único que Medea hacía era lavarlos con el agua caliente en la que se había cocido la flor que utilizaba para teñir los cabellos blancos. Medea no mató a Pelias, sino que la extrema vejez de éste no pudo soportar este procedimiento.

3.4. Para concluir, vamos a pasar a otro tipo de obras de la literatura española, el Auto Sacramental, donde el tema central y constante es la exaltación de la Eucaristía como sacrificio y como sacramento, y donde los personajes mitológicos desempeñan un importante papel en la articulación de la alegoría eucarística ⁽⁷⁹⁾. Concretamente nos vamos a referir al *Divino Jasón*, compuesto en 1634 por el poeta dramaturgo español Calderón de la Barca ⁽⁸⁰⁾.

Este Auto presenta la divinización de Jasón ⁽⁸¹⁾ que parte con sus compañeros a la conquista del vellocino, al que convierte en símbolo de Cor-

(78) Pérez de Moya está haciendo referencia a todas esas cosas asombrosas que la Edad Media le atribuía a Medea, como por ejemplo, que convertía la luz en tinieblas, que provocaba de pronto vientos y lluvias, rayos y granizos, y terribles terremotos. Los cursos de los ríos que corrían por cauces en declive, los obligaba a fluir en retroceso hasta las partes altas y provocar inundaciones. A los árboles de hoja caduca, los hacía florecer en invierno. Al igual que rejuvenecía a los ancianos, envejecía a los jóvenes, y provocaba eclipses de Sol, cuando no existía conjunción entre éste y la Luna, etc. Todo ello aparece detallado en obras como el *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (vv. 1211-2044), o en la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne (libros II y III).

(79) Cf. E. Rull, *Autos Sacramentales del Siglo de Oro*, Plaza y Janés, Barcelona, 1986; I. Arellano, "El Auto Sacramental", en *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1995, 685-738.

(80) Seguimos la edición realizada por I. Arellano y A.L. Cilveti, *El Divino Jasón*, Pamplona-Kassel, 1992. Sobre los Autos Sacramentales de Calderón existe una amplia bibliografía, pero por su calidad merecen citarse: A. Valbuena Prat, "Los Autos sacramentales de Calderón: Clasificación y análisis", *RHi* 61, 1924, 1-302; J. Páramo Pomareda, "Consideraciones sobre los Autos mitológicos de Calderón de la Barca", *Thesaurus* 12, 1957, 51-80; J.M. Díez Borque, "Teatro y fiesta en el Barroco español: el auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado", *Cuadernos Hispanoamericanos* 396, 1983, 223-238; A.A. Parker, *Los autos sacramentales de Calderón*, Ariel, Barcelona, 1983. Para comprender la alegoría en los Autos de Calderón resultan indispensables L. Fothergill Payne, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London, 1977 y B. Kurtz, "Defining Allegory or Troping Through Calderon's Autos", *Hispanic Review* 58, 1990, 227-243.

(81) El argumento abarca la misma secuencia de la leyenda que el *Vellocino de Oro* de Lope de Vega. A. Pociña ("Tres dramatizaciones del tema de Medea en el Siglo de Oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla", en A. López; A. Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Universidad de Granada, 2002, 769, n. 25) dice que la elevación alegórica de Jasón a la figura de Cristo se produce con mayor facilidad gracias a la figura de Jasón que elabora Séneca en su *Medea*. Cf. G. Picone; "La Medea di Séneca come fabula dell'inversiones", *QCTC* 4-5, 1986-87, 188-190.

dero Místico, colgado en el árbol de Adán. En busca de ese vellocino alegórico, el alma perdida, sale Jasón acompañado de Hércules (San Pedro), Teseo (San Andrés), Orfeo (San Juan Bautista), etc. Pero la búsqueda de Jasón es doble, porque el alma está igualmente representada por Medea, igualmente alegoría de la Gentilidad, como el mismo Jasón especifica:

El árbol es el de Adán,
 porque en sus ásperos troncos
 encantada está mi oveja,
 que allí perdió su decoro
 y belleza, y ya la guardan
 vicios, infiernos, demonios,
 que he de vencer por ganarla,
 para traerla en mis hombros.
Medea, que significa
"consejera y sabia en todo",
la gentilidad ha sido,
 que al rito supersticioso
 de la mágica se entrega.

(vv. 217-229)

La empresa de Jasón será, entonces, llevarse con él a Medea sobre la nave Argo (Amor Divino), para arrancarla de la tierra de la Cólquide y de la influencia de la Idolatría, que representa, de alguna manera, la religión y la sabiduría paganas de la Antigüedad. Jasón realizará, para redimir los errores de Medea, la prueba de ir a descolgar de su árbol el vellocino, colocando en su lugar, en la cima, un Cordero que sangra y cuyo resplandor ciega y abate a la Idolatría. Medea sólo es maga de reputación, la magia está reemplazada por los milagros; el poder está en la religión a la que se tiene que convertir Medea⁽⁸²⁾. Teniendo esto en cuenta, en el *Divino Jasón* se exalta la Eucaristía como rescate de la Humanidad, que es Medea, por Cristo, que es Jasón, aplicando alegóricamente la conquista del vellocino de oro, alegoría sustentada sobre motivos mitológicos⁽⁸³⁾.

En la mayoría de los autos calderonianos es el demonio el que inventa y aplica la alegoría ordenando el material del argumento para impedir el rescate y el alimento espiritual del hombre. En el *Divino Jasón*, el demonio intenta contrarrestar el proyecto de un personaje antagónico (Ja-

(82) Cf. P. Brunel, *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Paris, 2002, s.v. "Médée", 1281-1295.

(83) Cf. Mimoso-Ruiz, 1982, 140.

són) encaminado al rescate del hombre. Las "suposiciones" del argumento pintan la peripecia de la nave Argo transportando a los argonautas por el mar a la conquista del vellocino y la lucha con la Idolatría (y con su compañero, el Mundo), que posee a Medea en calidad de "esclava y amante", hasta lograrlo con la espada de la cruz. Medea es gentilidad y también género humano perdido, es luz en el sentido que tiene tan alto valor que el mismo Hijo de Dios (Jasón) acude a rescatarla y enamorarla. En boca de Jasón, Calderón pone las siguientes palabras:

Salve, reina poderosa,
destierra esa Idolatría;
de tu reino la has de echar,
para que pueda alumbrar
sus engaños la luz mía.

(vv. 651-654)

La heroína de Calderón es "consejera y sabia en todo", siguiendo la tradición precedente de Conti y Pérez de Moya, y gracias a la intervención divina, a aquella antipática y cruel maga, que retratan Eurípides y Séneca, la convierte el dramaturgo en una simpática y bella pagana que enmienda y encarrila su vida al primer contacto con Jasón-Cristo. Difícilmente se podría imaginar una transformación más profunda del mito clásico.

En resumen, el ardiente deseo de conciliar la filosofía con la religión popular y la mitología no sólo condujo a los alegoristas, desde la Antigüedad hasta los tiempos modernos, a buscar en los dioses símbolos físicos, sino que se esforzaron también por descubrir en sus figuras y en sus nombres mismo una significación espiritual y en sus aventuras una enseñanza moral, ideología que queda patente en la figura de Medea.

Aunque la exégesis alegórica no comienza hasta el siglo VI a.C., las principales interpretaciones vertidas sobre la leyenda de Medea no aparecen hasta varios siglos después, de la mano del cínico Diógenes. Desde esta perspectiva, se aprecia un notable esfuerzo por justificar a partir del siglo IV a.C. los episodios en los que la heroína griega despliega todas sus dotes mágicas, como en las pruebas que tiene que superar Jasón en la Cólquide o el rejuvenecimiento de Pelias; para el primer ejemplo se impone una explicación alegórico-histórica, mientras para el segundo, una física: Medea es una hábil conocedora del bienestar que producen los baños de vapor y de las propiedades de ciertas plantas para teñir los cabellos. A estas dos maneras de justificar algunos de los episodios de la historia de Medea, se viene a sumar a partir de la Edad Media la enseñanza moral que proporcionan; entonces Medea pasa a ser vista como un vicio o una vir-

tud. Este tipo de hermenéutica se va a imponer a partir del siglo XII, alcanzando su cenit con el alegorismo eucarístico.

De todos modos, por muchas explicaciones que se le hayan querido buscar a los mitos, por mucho fondo de verdad que se haya querido ver oculto, el mito no es más que lenguaje, como ya ha expuesto en diversas ocasiones A. López Eire⁽⁸⁴⁾, y al lenguaje no se le puede exigir que reproduzca la verdad, porque aunque se le exija, él no puede hacerlo, pero sí, en cambio, que exponga o saque a relucir lo instintivo o subconsciente o lo que de manera más o menos explícita o consciente es *communis opinio* u opinión generalizada en una sociedad que funciona con una determinada política en un momento y en un lugar determinados. El mito es indiferente a la veracidad de su mensaje como lo es el anuncio publicitario.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- AKABAR, K.H., "The Robe and the Crown: Medea's Celebration of Jason's Wedding", *Mcr* 30-31, 1995-96, 119-125.
- ALBINI, V., "Osservazioni sulla Medea di Euripide", *SIFC* 14, 1996, 28-32.
- BACON, J.R., *The Voyage of the Argonauts*, London, 1925.
- Barlow, S.A., "Stereotype and Reversal in Euripides's Medea", *G&R* 36, 1989, 158-171.
- BARONE, C., (ed.), *Euripide, futuro del teatro. La violenza nel teatro greco e latino*, Atti XV e XVI Congresso Internazionale di Studi sul Drama Antico, Padova, 2002.
- BONGIE, E.B., "Heroic Elements in the Medea of Euripides", *TAPhA* 107, 1977, 27-56.
- BOUVRIE, S., *Women in Greek Tragedy: an Anthropological Approach*, Oslo, 1990.
- BRELICH, A., "I figli di Medeia", *SMSR* 30.2, 1959, 213-254.
- BUFFIÈRE, F., *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, 1956 (1973²).
- BURNETT, A., "Medea and the Tragedy of Revenge", *CPh* 68, 1973, 1-24.
- BUXTON, R.G.A., "Les yeux de Médée: le regard et la magie dans les Argonautiques d'Apollonios de Rodhes", en A. Moreau-J. Cl. Turpin (eds.), *La magie*, II, Montpellier, 2000, 265-275.
- CAIZZA, A., "Medea: Fortuna de un mito", *Dioniso* 59 (1989) 9-84; 60 (1990) 82-118; 63 (1993), 121-141; 64 (1994), 155-166.

(84) Todas estas ideas aparecen expresadas en más de una ocasión por A. López Eire, "El mito de 'la otra vida y la justicia cósmica'", en S. López Moreda (ed.), *Ideas. Contemporaneidad de los mitos clásicos*, Madrid, 2002, 159-201 y "Mito, Retórica y Poética", *Logo* 2, 2002, 51-84.

- CLAUS, J.J.-JOHNSTON, S.I., *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, 1997.
- CLÚA SERENA, J.A., "La figura de Medea en la literatura griega: tragedia, épica y lírica", en S. López Moreda (ed.), *IDEAS. Contemporaneidad de los mitos clásicos*, Madrid, 2002, 29-40.
- DAVIDSON REID, J., *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s.*, s. v. "Medea", Oxford, 1993, 643-650.
- DECHARME, P., *La critique des traditions religieuses chez les grecs. Des origines au temps de Plutarque*, Paris, 1904.
- DELAGE, E., *La géographie dans les Argonautiques d'Apollonios de Rhodes*, Paris, 1930.
- DOMÍNGUEZ GARCÍA, V., *Los dioses de la ruta del incienso. Un estudio sobre Evémero de Mesene*, Oviedo, 1994.
- DRÄGER, P., *Argo Pasimelousa*, Stuttgart (Palingenesia XLIII), 1993.
- DUNN, F.M., "Euripides and the Rites of Hera Akraia", *GRBS* 35.1, 1994, 103-115.
- EASTERLING, P.E., "The Infanticide in Euripides' Medea", *YCS* 25, 1977, 177-192 (= J. Mossman (ed.), *Oxford Readings in Classical Studies. Euripides*, Oxford, 2003, 187-200).
- EPHRON, H.D., "The Jasón Tablet of Enkomi", *HSCPh* 65, 1961, 39-107.
- FANTHAM, E. et al., *Women in the Classical World*, New York, 1995.
- FORD, A., "Allegory and the Traditions of Epic Interpretation" en *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton-Oxford, 2002, 67-89.
- FRENZEL, E., *Diccionario de Argumentos de la Literatura Universal*, s.v. "Medea", Gredos, Madrid, 1976, 315-317.
- GAGGADIS-ROBIN, V., "Les images de Médée magicienne", en A. Moreau-J-C-Turpin (eds.), *La magie dans l'antiquité grecque tardive. Les mythes*, Université Montpellier III, 2000, 289-320.
- GARCÍA GUAL, C., "El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria", *Habis* 2, 1971, 85-107 (=López, A.-Pociña, A. (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I, Granada, 2002, 29-48).
- "Interpretaciones de los mitos: el alegorismo y el evemerismo", en *Introducción a la mitología griega*, Madrid, 1992, 193-211.
- "Jasón, el héroe que perdió el final feliz", en *Mitos, viajes, héroes*, Taurus, Madrid, 1996, 113-170.
- GENTILI, B.-PERUSINO, F. (eds.), *Medea nella letteratura e nell' arte*, Venezia, 2000.
- GIANNINI, P., "Interpretazione della *Pitica* 4 di Pindaro", *QUCC* 31 (n.s 2), 1979, 35-63.

- HASON, J.O., "The Secret of Medea's Success", *G&R* 12, 1965, 54-61.
- HAAS, V., "Medea und Jason im Lichte hethitischen Quellen", *Act.Ac.Hung* 26, 1978, 241-253.
- HUNTER, R.L., "Short on Heroic Jason in the Argonautica", *CQ* 38, 1988, 436-453.
- IRIARTE, A., "Las razones de Medea", en J. Monleón (ed.), *Tragedia griega y democracia. Medea. Encuentro mediterráneo*, Extremadura, 1989, 260-271.
- JOVAN, F., "La figure de Médée chez Euripide, Sénèque et Corneille", en M.G. Vacchina (ed.), *Attualità dell' Antico*, Aosta, 1990, 181-200.
- KUCH, H., *Mit einer Prosa-Übertragung der Medea* (Suppl. Lexis, 8), Amsterdam, 2002.
- LAWALL, G., "Apollonius' Argonautica, Jason as Anti-Hero", *YCS* 19, 1966, 119-169.
- LEXICON ICONOGRAPHICUM MITHOLOGIAE CLASSICAE, s.v. "Medeia", vol. VI, 1992, 386-398; s.v. "Iason", vol. V, 1990, 629-638.
- LLINARES GARCÍA, M., "Mitología e iniciaciones. El problema de los Argonautas", *Gerión* 5, 1987, 15-42.
- LÓPEZ, A.-POCIÑA, A. (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols., Granada, 2002.
- MACDERMOTT, E.A., *Euripides' Medea: the Incarnation of Disorder*, Oxford, 1989.
- MADDALENA, A., "La Medea di Euripide", *RFIC* 91, 1963, 137-138.
- MATHIEU, H., *Médée. Les sources de sa légende et son évolution dans la Grèce antique*, 2 vols., tesis de estado, Université de Paris X, Nanterre, 1981.
- MEDEIA, *MÉLANGES INTERDISCIPLINAIRES SUR LE FIGURE DE MÉDÉE*, *Cahiers du GITA* 2, 1986.
- MEDEIA NO DRAMA ANTIGO E MODERNO, Coimbra, 1996.
- MEULL, K., *Odysee und Argonautika*, Berlin, 1921.
- MIMOSO-RUIZ, D., *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris, 1982.
- "Médée", en P. Brunel (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Editions du Rocher, Monaco, 1988, 1008-1017.
- MOREAU, A., "Les mille et une facettes de Médée", *Connaissance Hellénistique*, 1985-87, 24-33.
- "Quelques approches récentes du mythe de Médée", *Medeia GITA* 2, 1986, 109-120.
- *Le Mythe de Jason et Médée: le va-un-pied et la sorcière*, Paris, 1994.
- NOX, B.M., "The Medea of Euripides", *YCS* 25, 1977, 193-225.

- PALMER, R.B., "An Apology for Jason: A Study of Euripides' Medea", *CJ* 53, 1957, 52.
- PEDREGAL RODRÍGUEZ, A., "La magia de Medea: versiones clásicas de un mito femenino", en R.M. Cid López; M. González (eds.), *Mitos femeninos de la cultura clásica*, Oviedo, 2003, 17-42.
- PÉPIN, J., *Mythe at Allégories. Les origines grecques et les contestations judeo-chrétiennes*, Paris, 1958 (1976²).
- PETROFF, J.W., *Medea. A Study in the Development of a Myth*, Diss., New York, 1966.
- PUCCI, P., *The Violence of Pity in Euripides' Medea*, London, 1980.
- RADERMACHER, L., *Mythos und Sage bei den Griechen*, Wien, 1938².
- RAJABA, A., *Women and Law in Late Antiquity*, Oxford, 1996.
- RAMBAUX, C., "Le mythe de Médée d'Euripide à Anouilh", *Latomus* 31, 1972, 1010-1036.
- REHM, R., "Medea and the logos of the Heroic", *Eranos* 87, 1989, 97-115.
- RENNER, R., "Medea", *Blätter für das Bayerische Gymnasial-Schulwesen* 1926, 32-37; 94-105; 168-177; 216-275; 326-330.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E., "Mujeres deshonradas: injuria y traición en la Medea de Eurípides", *Anales de Historia Antigua, medieval y Moderna* 33, 2000, 37-58.
- SALA, R., "Mujeres míticas: la Medea infanticida", *V Jornadas sobre la Antigüedad. Mujeres de verdad y mujeres de mentira*, Guipúzcoa, 1998, 19-30.
- SANTONI, A., *Palefato. Storie incredibili*, Pisa, 2000 (edición, traducción y comentario, con amplia introducción).
- SANZ MORALES, M., "Paléfato y la interpretación racionalista del mito: características y antecedentes", *Anuario de Estudios Filológicos* 22, 1999, 403-424.
- *Mitógrafos griegos*, Akal, Madrid, 2002 (traducción anotada).
- SÉCHAN, L., "La légende de Médée", *REG* 40, 1927, 234-310.
- SÉNAC, R., "Le retour des Argonautes d'après les *Argonautiques* d'Apollonios de Rodees", *BAGB* 4, 1965, 447-476.
- SEZNEC, J., *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, (trad. esp. reimp.) Madrid, 1987.
- SUÁREZ DE LA TORRE, "La Medea de Eurípides", en J. Monleón (ed.), *Tragedia griega y democracia. Medea. Encuentro mediterráneo*, Extremadura, 1989, 239-252.
- THIEL, K., *Erzählung und Beschreibung in den Argonautika des Apollonios Rhodios*, Diss. Stuttgart, 1993.
- *Aietes der Krieger-jason der Sieger. Zum heldenbild im hellenistischen Epos*, Stuttgart, 1996.

- UGLIONE, R. (ed.), *Medeia. Atti delle Giornate di Studio su Medea (Torino 23-24 ottobre)*, Torino, 1997.
- VEGA VEGA, M., *La figura de la hechicera y el léxico mágico de su ámbito en la literatura griega arcaica, clásica y helenística*, tesis doctoral inédita, Oviedo, 2002.
- VIAN, F., "Les navigations des Argonautes: élaboration d'une légende", *BAGB* 3, 1982, 273-285.
- "Poésie et géographie: les retours des Argonautes", *Académie des Inscriptions & Belles Lettres*, Paris, 1987, 249-262.
- WAKOSKI, D., *Medea the Sorceress*, Santa Barbara, California, 1991.
- WHITMAN, J., *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Oxford, 1987.
- WILL, E., *Korinthiaka. Recherches sur l'histoire et la civilisation de Corinthe des origines aux guerres médiques*, Paris, 1955.
- VV.AA., *Médée et la violence*, Actes du Colloque International organisé à l'Université de Toulouse-Le Mirail, 28-30 de marzo de 1996 (=Pallas 45), Toulouse, 1996.

(Página deixada propositadamente em branco)

Medea en la ópera

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ
ENRIQUE PÉREZ BENITO

Universidad de Valladolid

El presente trabajo es un acercamiento, no exhaustivo, a algunas de las manifestaciones musicales operísticas que han tomado como fuente de inspiración el mito de Medea⁽¹⁾. Para adentrarnos en la cuestión es necesario, primero, hacer ciertas observaciones —mínimas— acerca de la naturaleza teatral del género operístico.

Comencemos por afirmarlo taxativamente: la ópera es una forma de teatro musical, y el relieve de su dimensión musical no debe hacernos perder de vista su dimensión dramática, de la que no puede prescindirse pa-

(1) Punto de partida inestimable para este artículo ha sido el monumental trabajo de J. Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts*, vol. II, Oxford University Press, Oxford, 1993; también apreciable es el estudio de Donald M. Poduska "Classical Myth in Music" (*CW*, 92.3, 1999, 195-276). Este trabajo se encuentra también disponible en Internet (<http://www.jcu.edu/myth&music>), con información actualizada sobre nuevas grabaciones de obras ya citadas en el artículo original, y sobre creaciones recientes. Para las informaciones relativas a compositores y libretistas, la fuente consultada de manera sistemática ha sido S. Sadie, (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 vols., New York, 1992. Para evitar una enojosa profusión de notas a pie de página, a partir de ahora siempre que cite estas fuentes básicas lo haremos entre corchetes, en el cuerpo del texto principal: [*Oxford Guide*], [*Grove*], [*Poduska*]. Salvo indicación, la entrada consultada en Poduska y *The Oxford Guide* ha sido *Medea* (231-233). Para las búsquedas realizadas en *The New Grove Dictionary*, indicaremos la entrada o entradas consultadas en cada caso. Por razones de extensión nos hemos limitado a aquellas óperas que tienen a Medea por protagonista, y hemos renunciado a hacer el censo completo de todas aquellas en las que aparece como personaje (las numerosas óperas que tienen a Teseo o a Jasón por protagonista principal, y en que Medea desempeña un papel más o menos secundario). No obstante, sí hemos incluido noticia de aquellos casos en que consideramos que alguna de estas óperas presentaba un interés especial (por ejemplo, *Il Giason* de Cavalli, o el *Thésée* de Quinault y Lully, insoslayables por ser las primeras apariciones de Medea en el teatro operístico).

ra comprender la ópera en su totalidad. Pero el vínculo de este género con el teatro es doble: por una parte, la ópera es, *tipológicamente*, teatro: se articula en unidades narrativas dramáticas (diálogo, monólogo, escena, acto); éstas configuran un texto (libreto) que se actualiza mediante una representación dramática. El propio término *ópera* es, en realidad, abreviación del sintagma *opera in musica*. Sin la coletilla, hoy perdida, *opera* significaba en latín 'obra', sin más; algo más específicamente podía referirse a la *obra artística* y, en un contexto todavía más preciso, *obra teatral* en particular. Pero no la obra lírica que hoy llamamos *ópera*, y que necesitaba la precisión *in musica*. No afecta, por tanto, a la naturaleza de la ópera el que en unas épocas los gustos hayan tendido a enfatizar lo musical, otorgando menos importancia a los textos, considerados poco más que mera disculpa para el lucimiento de los cantantes.

Por otro lado, desde una perspectiva *histórica*, la ópera es teatro de manera muy especial ya que, en un determinado momento, la ópera fue —o al menos aspiró a ser— heredera legítima del teatro por antonomasia: la tragedia griega. Sin entrar en más detalles acerca de la compleja formación del género operístico, diremos que en su origen se encuentra el descubrimiento de que, originariamente, las tragedias griegas no eran declamadas, sino cantadas de principio a fin —tesis que hoy se ha probado falsa—. El prestigio de la Antigüedad griega en el Renacimiento explica la sorpresa y el entusiasmo con que la Camerata fiorentina recibió este descubrimiento, y el deseo de emular a los antiguos con un teatro musical monódico ⁽²⁾.

Además, desde su nacimiento, la ópera convive con el teatro declamado, y ambas formas se retroalimentan (la dirección más frecuente, con todo, va del teatro declamado a la ópera). Así, la filiación tipológica con el género teatral explica la atracción de las primeras óperas por los argumentos mitológicos (muy frecuentados también por el teatro cortesano no operístico). Por su parte, la filiación histórica con la tragedia griega, a la que aspiraba a emular, haría perfectamente comprensible la elección recurrente de un tema tratado por Eurípides ⁽³⁾. Medea contaba con todas las

(2) R. Alier, *Historia de la ópera*, Ma non troppo, Barcelona, 2002, 26 y ss.

(3) De todos modos, la filiación directa con el corpus de las tragedias griegas no importaba tanto como la recuperación de su espíritu y de su forma (acción dramática desarrollada mediante diálogos entonados como cantos monódicos). En general, más que la adaptación directa de obras de los trágicos griegos, se perseguía la evocación del mundo mitológico en argumentos que recreaban amores y contratiempos —como en tantas obras cortesanas, por otra parte—. De ahí la importancia de Ovidio —sobre todo de las *Metamorfosis*, aunque también en algunos casos de las *Heroidas*— como proveedor de historias conmovedoras sobre amores frustrados de personajes mitológicos (F.N. Sternfeld, *The Birth of Opera*,

bazas para convertirse en un argumento operístico de éxito: al referente remoto de la tragedia antigua se fueron sumando sucesivas versiones de teatro declamado, y gracias a ello pronto se contó, además, con una tradición de Medeas operísticas hacia la que volver la vista.

Será necesario hacer una precisión más antes de pasar a examinar el recorrido de Medea por la historia de la ópera. Hemos insistido hasta aquí en la dimensión dramática de esta forma de teatro musical, comprendiendo en tal dimensión dramática lo textual y mimético. Pero es necesario reparar en que el elemento musical no se limita a ser acompañamiento de un texto y una representación, sino que una parte importante del contenido dramático descansa en él⁽⁴⁾. En la ópera, la música también narra o representa, subrayando, completando, matizando o incluso contradiciendo lo que se narra o representa con palabras y gestos. Naturalmente, un personaje como Medea, que se presta a la escenificación de monólogos con numerosas y sutiles inflexiones psicológicas, a parlamentos ambiguos, etc., potencia la utilización de muy variados recursos musicales, y un estudio de mayor envergadura que el presente encontrará aquí un vasto terreno sobre el que trabajar.

A pesar de que, como hemos dicho, es a la forma dramática genéricamente llamada *ópera* a la que vamos a ceñirnos, no quisiéramos pasar por alto la mención de algunos ejemplos que prueban cómo la princesa de la Cólquide ha servido de inspiración para otras formas musicales, que pueden ser vocales o no, y tener un cierto componente de mimesis dramática (como es el caso del ballet o incluso puede serlo de las cantatas), o no tenerlo en absoluto. Una lista completa puede encontrarse en el citado trabajo del profesor Donald M. Poduska, que incluye referencias de las grabaciones existentes en cada caso. Contamos, por mencionar solo algunos títulos, con una *Medea: Suite* (1898) de Vincent d'Indy, con un experimento como *Prism* (1980), en el que Jacob Druckman (1928-1996) evoca las óperas de Cavalli, Charpentier y Cherubini, o con una compo-

Clarendon Press, Oxford, 1995, 5-6). El caso de Medea es singular, pues además de que Eurípides había legado en una tragedia la forma del mito que con el tiempo sería considerada "canónica", también Ovidio le había dedicado su atención en *Metamorfosis* VII y *Heroidas* VI, XII.

(4) Sobre este hecho han profundizado diversos trabajos en los últimos tiempos; entre ellos, el de L. Zopelli, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Marsilio, Venezia, 1994, de gran interés. En él, Zopelli estudia el sistema semiótico de la ópera como un sistema dual, compuesto por dos canales de comunicación simultáneos y paralelos, el del diálogo teatral (palabra y representación) y el de la expresión musical (Zopelli, *op. cit.*, 17-8), y analiza el modo en que la música *significa* en el drama, con respecto al punto de vista de los personajes, a la perspectiva autorial, etc.

sición de música coral, *Choruses for Medea* (1995), de Edison Denisov (1929-1966) [Poduska]. En el presente trabajo hemos considerado solamente óperas en el sentido pleno de la palabra, ciñéndonos a obras dotadas de un auténtico desarrollo dramático. Por esta razón no tomamos en consideración las varias cantatas existentes: la compuesta para soprano y coro por Louis-Nicholas Clérambault (1676-1749), la de Antonio Caldara (ca. 1670-1736) para contralto y coro, la *Médée* de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), cuya música no se ha conservado, la *Médée et Jason*, de Philippe Courbois (1705-30), o la paródica de Michel Corrette (1709-1795). Tampoco nos detendremos en la *Medea* de Iannis Xenakis (1967), música para un coro de voces masculinas con acompañamiento instrumental, que Xenakis habría compuesto en 1967 para una versión de la *Medea* de Séneca, llevada a escena por el director teatral Jorge Lavelli e interpretada por María Casares, bajo la dirección musical de Diego Masson. Idéntico criterio nos lleva a dejar fuera de esta selección el monólogo para mezzosoprano y orquesta *Medea* (1952) del compositor vienés de origen checo Ernst Krenek. Haremos, sin embargo, una excepción con otro monólogo, el compuesto por Rolf Liebermann con texto de Ursula Haas, titulado *Medea Monolog*; la razón de que sí dediquemos cierta atención a esta obra es que, como se verá, ha sido germen de una ópera, resultado también de la colaboración entre Liebermann y Haas.

El título "Medea en la ópera", que por su sencillez hemos preferido a otros posibles, no debe equivocarnos respecto a dos hechos paralelos y complementarios: ni Medea es una figura invariable, con un único perfil, ni la ópera es una categoría en la que todas las manifestaciones sean homogéneas. Parece seguro que antes de convertirse en el personaje literario que hoy es, encarnación de pasión arrebatada, hechicera y asesina, Medea fue una diosa benéfica, posiblemente sanadora, de la estirpe de las diosasmadre que recibían culto en Grecia y el Oriente Próximo —como Cibele, Gea, Rea o Deméter⁽⁵⁾—. Cómo sus antiguas atribuciones positivas fueron transformándose a través de las sucesivas versiones hasta hacer de ella la hechicera (con toda seguridad, por su pasado como sanadora), la asesina de su padre, de su hermano, de sus propios hijos..., consagrada principalmente por Eurípides, es una larga historia en la que no podemos detenernos⁽⁶⁾. Ya pulida por la literatura, convertida la antigua deidad en personaje, su fortuna ha sido inmensa (y a la vez, también lo han sido sus

(5) A. Moreau, "Médée antique", en P. Brunel, (dir.), *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Éditions du Rocher, París, 2002, 1280.

(6) Véase A. Moreau, *op. cit.*, 1280-1283.

avatares, ya que cada nueva versión ha contribuido a añadir, eliminar, transformar... elementos diversos a aquella figura primigenia que se pierde en la lejanía). Un estudio riguroso de cada una de las óperas que aquí se mencionarán debería, por tanto, atender cuidadosamente al —en ocasiones muy complejo— entramado de refundiciones y reelaboraciones de materiales procedentes, bien de otras óperas, bien del teatro declamado, y en algunas ocasiones de otros géneros como la novela⁽⁷⁾. No puede olvidarse tampoco que “ópera” es una denominación genérica que comprende formas diferentes, géneros distintos con sus propias convenciones y preferencias, que determinan el tratamiento de los temas.

Cronológicamente, la primera aparición de Medea en la historia de la ópera tiene lugar el 5 de enero de 1649, en el Teatro S. Cassiano de Venecia, cuando se estrena *Giasone*, de Francesco Cavalli. El libreto de este drama musical con prólogo y tres actos es obra de Giacinto Andrea Cicognini [*Oxford Guide*, s.v. Jason; Poduska, s.v. Jason; *Grove*, s.v. *Giasone*; Cavalli, Francesco; Cicognini, Giacinto Andrea]. El éxito alcanzado por *Giasone* no precisa más constataciones que el dato siguiente: fue la obra más representada a lo largo del siglo XVII, y el libreto contó con numerosas impresiones en distintas ciudades italianas, en ocasiones con variaciones en el título (así, por ejemplo, las ediciones romanas de 1671 y 1676 llevan el título *Il novello Giasone*; la de Génova de 1685, *Il trionfo d'Amor delle vendette* y la de 1690, impresa en Brescia, *Medea in Colco*), según la práctica, habitual en esta época, de poner en circulación escrita el teatro, no solamente musical. El argumento desarrolla el episodio inicial de la historia de Jasón y Medea con notable independencia respecto a la tradición, y notable complejidad dramática (la obra cuenta con catorce personajes con voz). Tanto musical como dramáticamente es el *Giasone* una obra que representa fielmente las tendencias de su tiempo (o, visto de otro modo, puede afirmarse que *Giasone* es una de las obras que han perfilado las características del barroco literario y musical). En lo musical, se ha señalado cómo *Giasone* ejemplifica el paso a una separación marcada entre recitativo y arias. Por lo que respecta a lo literario, la obra participa plenamente de las características del teatro barroco: las unidades dramáticas no se respetan, aparecen mezclados lo serio y lo cómico e incluso hay juegos de identidades

(7) Sin embargo, creemos que también en aquellos casos en que la fuente de inspiración directa del libreto ha sido una novela entra en juego la tradición previa de Medea teatrales (musicales o no), como término de referencia intertextual y, frecuentemente, de contraste. Más adelante tendremos ocasión de comprobarlo con un ejemplo del siglo XX, la ópera *Freispruch für Medea*, del compositor Rolf Liebermann, con libreto de Ursula Haas a partir de su propia novela homónima.

ocultas (en el primer acto sabemos que Medea y Jasón han sido amantes sin que él conociese la verdadera identidad de la dama). Rosand, en la entrada elaborada para *The New Grove Dictionary of Opera*, señala como fuente principal, aunque utilizada con mucha libertad por Cicognini, *Las Argonauticas* de Apolonio Rodio. En efecto, la ópera se centra en los amores de Medea y Jasón en la Cólquide —episodio que había sido fijado para la tradición por Apolonio—, no en los crímenes y desdichas que tendrían lugar después, tras la llegada de la pareja a Corinto. Además, se retoma, si bien con marcada independencia respecto del modelo, otro episodio del viaje de los argonautas que había sido narrado por Apolonio de Rodas en el canto I de su poema: el encuentro de Jasón con Hipsípila, princesa de Lemnos⁽⁸⁾. En la ópera de Cavalli, el argumento reduce al mínimo el elemento de la obtención del vellocino, y se centra en la intrincada trama amorosa protagonizada por Jasón, Medea e Hipsípila, que en el libreto de Cicogni ha abandonado Lemnos en pos de su amado tesalio, y que cuenta con la ayuda de Orestes para recuperar el amor de Jasón. A esta rivalidad entre Medea e Hipsípila por el amor de Jasón se añade una trama amorosa secundaria: la de la pareja formada por Besso (capitán de la guardia de Jasón) y Alinda (dama de honor de Hipsípila). El enredo resulta muy complicado, como corresponde a un drama amoroso del teatro barroco cortesano, musical o no; al llegar la solución, en las últimas escenas, el parecido con la tradición del mito se reduce prácticamente a los nombres de los protagonistas: Jasón, para complacer a Medea, ordena la muerte de Hipsípila; por error su capitán Besso trata de matar a Medea arrojándola al mar, y cree haberlo logrado, pero ésta es salvada por Egeo,

(8) En la narración épica de Apolonio de Rodas, el episodio de Lemnos y el encuentro de Jasón y Medea son independientes: el primero tiene lugar antes de llegar a las costas de la Cólquide, cuando la expedición arriba a la isla de Lemnos, habitada únicamente por mujeres. Éstas habían dado muerte a todos los varones de la isla, salvo a Toante, el rey, al que su hija Hipsípila había salvado metiéndolo en un cofre que arrojó después al mar. Las mujeres lemnias deciden recibir hospitalariamente a los viajeros y unirse a ellos para engendrar hijos que renueven y perpetúen la población de la isla. Hipsípila se une a Jasón, y otras mujeres lemnias a cada uno de los argonautas. El único que se abstiene es Heracles, a quien no le parece bien esta frívola demora en la empresa que les ocupa. Él es quien increpa a sus compañeros para reanudar el viaje y así, los argonautas se hacen de nuevo a la mar, a pesar de los ruegos de las mujeres lemnias, y en especial de Hipsípila, quien asegura a Jasón que el trono de la isla y ella misma le estarán aguardando si un día decide volver. Pero Jasón rechaza este ofrecimiento, y una vez que los argonautas partan de Lemnos, Hipsípila y Jasón no volverán a encontrarse. Medea no hace su aparición hasta el canto tercero de *Las Argonauticas*. El episodio de Lemnos es relatado en Apolonio de Rodas, *Las Argonauticas*, canto I, vv. 601-913. En la ópera, la historia de Hipsípila ha conocido notable popularidad, especialmente gracias a un libreto de Pietro Metastasio (1698-1782), titulado *Issipile* (1732), que fue representado repetidamente durante el siglo XVII y los comienzos del XIX con diversas partituras [*Oxford Guide, s.v. Jason*].

que a su vez trata de matar a Jasón... Medea, agradecida a Egeo por salvarle la vida y tratar de vengarla, le entrega su amor, e insta al tesalio a volver con Hipsípila [*Grove, s.v. Giasone*]. Como puede verse, se trata de un argumento cortesano en que varias parejas sufren por causa del amor, y que evoca convencionalmente —más a través de los nombres que de los episodios— la mitología clásica.

En Francia, durante la segunda mitad del siglo XVII, el tema también es muy frecuentado en la escena: lo prueban dos tragedias recitadas de Pierre Corneille, *Médée* (1635) y *La Toison d'Or* (1660), y una de Bernard de Longepierre, *Médée* (1694). Si consideramos la viveza del debate en torno a la moralidad de los argumentos que por estos años ocupaba a los dramaturgos franceses, no puede dejar de sorprender la popularidad del tema, escabroso, en principio, para ser representado sobre las tablas (en las del teatro musical, más aún, pues en él el goce estético predominaba sobre la catarsis). Consciente de ello, Pierre Corneille había puesto al frente de su *Médée* una justificación que salía al paso de los ataques que se le habían de hacer por poner en escena lo execrable. La defensa de Corneille se basa en la posibilidad de poner en escena, hermosamente, lo espantoso; dicho con sus propias palabras, es lícito al artista mostrar "belles imitations d'une action qu'il ne faut pas imiter" (9). Este mismo argumento habría servido tácitamente para permitir el mito de Medea en representaciones de la ópera francesa —un teatro sumamente estilizado y espectacular en que las cuestiones morales, aunque presentes siempre, podían verse relegadas a segundo plano por la música, los ballets, etc. Con todo, puede ser significativo que la primera aparición de Medea en una ópera francesa sea como personaje secundario, en *Thésée* (estrenada en Saint Germain-en-Laye el 11 de Enero de 1675 y representada en la Opéra de París en abril del mismo año), de Jean-Baptiste Lully, con libreto de Philippe Quinault (10) [*Oxford Guide, s.v. Theseus* (11)].

(9) Esta justificación es el objetivo de la carta "À Monsieur P.T.N.G.", epístola dirigida a un destinatario no identificado que el dramaturgo francés puso al frente de las ediciones de su tragedia (Pierre Corneille, *Oeuvres complètes* I, Gallimard, París, 1980, 535-36; la cita se encuentra en la página 535).

(10) En 1782, el francés Morel hizo una adaptación del *Thésée* de Quinault para una partitura de Gossec.

(11) *The Oxford Guide...* puntualiza que el texto de Quinault era una tragedia "used as a libretto for operas by Lully (...) and at least 6 further composers to 1782" [*Oxford Guide, s.v. Theseus*]; esta misma fuente incluye la referencia del *singspiel* titulado *Theseus*, de Nicolaus Adam Strungk (1640-1700), cuyo libreto escribió Ludwig von Bostel a partir del texto de Quinault, y que habría sido estrenada en 1683 en Hamburgo [*Oxford Guide, s.v. Theseus*].

Algo más tarde en ese mismo año, pero en el ámbito italiano, la ópera revisita el mito: Antonio Giannettini (o Zanettini, o Zannettini) (1648-1721) lo elige como argumento para *Medea in Atene*, su primera ópera, estrenada en Venecia el 14 de diciembre de 1675. Giannettini fue autor de varios oratorios y óperas que alcanzaron gran popularidad en su tiempo, y esta primera es una de las más conseguidas y reconocidas. Consta de un prólogo y tres actos, y el libreto es obra de Aurelio Aureli. Este mismo libreto fue aprovechado para una partitura de Bernardo Sabadini (?-1718); la nueva ópera se tituló *Teseo in Atene* y fue estrenada en Parma, en 1688 [*Oxford Guide*, s.v. *Theseus*; *Grove*, s.v. *Giannettini, Antonio; Aureli, Aurelio; Sabadini, Bernardo*].

Casi veinte años después, Medea vuelve a aparecer en la ópera francesa, esta vez como protagonista. El 4 de diciembre de 1693 se estrenó en el Teatro de la Ópera de París la "tragédie en musique" *Médée*, de Marc Antoine Charpentier⁽¹²⁾, con libreto de Thomas Corneille [*Oxford Guide*; *Poduska*; *Grove*, s.v. *Charpentier, Marc Antoine; Corneille, Thomas; Médée*].

A pesar de que cuando *Médée* se estrena hace ya seis años que Lully ha muerto, el dominio de sus criterios musicales seguía siendo absoluto en la *Académie Royale de Musique* francesa, y esto fue la causa de la tibia acogida dispensada a la obra de Marc-Antoine Charpentier. La obra resultó perjudicada por esta rivalidad entre lullistas e italianistas, a pesar de que a la *Médée* de Charpentier no le faltaban bazas para ser un éxito: el personaje principal fue interpretado por Marthe Le Rochois, una de las más célebres y reputadas cantantes de su tiempo (la misma que había interpretado buena parte de las óperas de Lully); además, el Delfín acudió a dos representaciones y el Duque de Orleans a cuatro, según el *Mercurio galante*, y no faltó público que se mostrase favorablemente impresionado. Pero se representó únicamente en diez ocasiones⁽¹³⁾, y hasta el siglo XX la obra permaneció en un semiolvido injustificable, si atendemos a su calidad, comparable a la de las mejores composiciones de Lully, y más cercana que éstas a nuestra sensibilidad actual.

El libreto es obra de Thomas Corneille, quien era ya un dramaturgo reconocido y exitoso en el teatro declamado —hoy su fama ha quedado

(12) Es grande la carestía de datos fiables sobre la biografía de este músico; un meritorio esbozo biográfico es el realizado por C. Cessac, "Éléments pour une biographie", *L'Avant Scène Opéra* 68, 1993, 4-22.

(13) Una última representación, que tuvo lugar en Lille, el 17 de noviembre de 1700, terminó accidentalmente, pues los decorados se incendiaron. La ópera no volvió a ser puesta en escena hasta el siglo XX (véase la página 18 del citado trabajo de Cessac; también J. Bégaud, "L'oeuvre à l'affiche", *L'Avant Scène Opéra*, 68, 1993, 124).

eclipsada por la de su hermano Pierre—, y también tenía ya cierta experiencia como escritor de libretos. Aunque para la composición de este libreto Thomas Corneille toma en consideración la tragedia de Séneca y la que había escrito Pierre Corneille, en 1635⁽¹⁴⁾, el libreto no es una mera adaptación, sino una obra original y de calidad literaria. William Christie, el director de orquesta que más se ha esforzado por recuperar esta obra injustamente ignorada durante mucho tiempo, se pronuncia así sobre el libreto: “Thomas Corneille a écrit un des plus grands livrets qu'on puisse citer dans l'histoire de l'art lyrique français.”⁽¹⁵⁾ Consta de cinco actos más un prólogo de carácter político encomiástico dirigido a la persona del rey Luis XIV.

Patrick Werly ha señalado que la principal diferencia entre la tragedia de Pierre Corneille y la ópera de Charpentier y Thomas Corneille es que la primera da a la historia un sentido político —Medea actúa en rebeldía contra las disposiciones tiránicas de Creonte—, mientras que la segunda prefiere enfatizar la faceta de hechicera de la protagonista, que da pie para desarrollar varias escenas espectaculares de gran efectismo⁽¹⁶⁾.

Antes de terminar el siglo aún encontramos una recreación más del mito en el contexto de la ópera francesa: Pascal Collasse (1649-1709), compositor francés discípulo de Jean-Baptiste Lully —para quien ejerció labores de secretario en la *Académie Royale de la Musique*— es autor de una “tragédie en musique” titulada *Jason, ou La toison d'or*, con libreto de Jean-Baptiste Rousseau (1671-1741). La ópera consta de un prólogo y cinco actos. Estrenada en París, en 1696, fue acogida con frialdad (se mantuvo en

(14) Ésta se basaba a su vez en la tragedia del poeta latino, como el propio Pierre Corneille declaraba: “Ma Médée ne doit rien au poète grec, mais infiniment au latin (...)” (cit. en *Oeuvres complètes*, I, 1377).

(15) “L'aventure de la re-création”, *L'Avant Scene* 68, 1993, 118.

(16) P. Werly, “Médée du XVI^e au XVIII^e siècle”, en P. Brunel, (dir.), *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Éditions du Rocher, París, 2002, 1287. Por su parte, Dancourt —que no ve en la *Médée* de Pierre Corneille la puesta en escena de una confrontación política entre lo griego y lo no griego— ha notado cómo las sucesivas recreaciones del mito de Medea muestran un desplazamiento del centro de interés. La cualidad de hechicera de la princesa, que fue el aspecto más destacado hasta el siglo XIX, ha quedado relegada por su condición de bárbara, de extranjera, que ha sido el rasgo más atractivo del mito para la modernidad y la posmodernidad descolonizadora: “Médée la barbare» vient au premier plan de la scène moderne, reléguant l'image ancienne de la magicienne que privilégiaient la pièce de Corneille et l'opéra de Charpentier. Médée devient le lieu où soumettre la notion de «barbarie» à un renversement de sens et à une opération de décentrement. Les artistes du XX^e siècle font de Médée l'étrange étrangère, dépossédée de son identité et qui ne peut la recouvrer que dans une crise vertigineuse”. (M. Dancourt, “Médée dans la culture européenne du XX^e siècle”, en P. Brunel, (dir.), *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Éditions du Rocher, París, 2002, 1291).

cartel menos de un mes). Esto pudo ser la causa de las desavenencias entre Collasse y Rousseau, quien, al parecer, acusó al compositor de plagiar a Lully [*Grove, s.v. Collasse, Pascal; Rousseau, Jean-Baptiste*].

A punto de iniciarse el nuevo siglo, la tradición germánica aporta un ejemplo más: en 1700, en Leipzig, se estrena *Medea*, ópera del compositor Johann Christian Schieferdecker (1679-1732). No hemos podido hallar información relativa a la autoría del libreto. Según *The Oxford Guide...* la partitura se ha perdido [*Oxford Guide; Grove, s.v. Schieferdecker, Johann Christian*].

En Francia la tradición se vigoriza: a la colaboración entre el músico Joseph-François Salomon (1649-1732) y el libretista Simon-Joseph Pellegrin (1663-1745) debemos una *Médée et Jason* en cinco actos (más un prólogo), estrenada en la Ópera de París, el 24 de abril de 1713. Pellegrin, debido a su condición de clérigo, firmó esta obra mundana de argumento mitológico con el pseudónimo de "La Roque". La crítica ha señalado como fuente utilizada por Salomon para su libreto las *Metamorfosis* de Ovidio [*Grove, s.v. Salomon, Joseph-François; Pellegrin, Abbé Simon-Joseph*]. Aunque prácticamente olvidada en la actualidad, *Médée et Jason* obtuvo entre sus contemporáneos mayor reconocimiento que la *Médée* de Charpentier, que hoy resulta más conocida. Así lo prueban su presencia en el repertorio desde la fecha de su estreno hasta 1749 y la existencia de parodias referidas a esta ópera⁽¹⁷⁾.

Entre la producción operística italiana del siglo XVIII se cuenta una ópera en tres actos titulada *Medea e Giasone*, compuesta por Giovanni Francesco Brusa (ca. 1700-después de 1768), con libreto de G. Palazzi (fl. 1718-1749). Fue estrenada en Venecia, en San Angelo, el 26 de diciembre de 1726.

Al parecer, el compositor italiano de ascendencia española David Perez (1711-1778) sería autor de una *Medea* estrenada en Palermo, en 1744 [*Oxford Guide; Grove, s.v. Perez, David*; ninguna de las dos fuentes específica la autoría del libreto].

En 1752, en Rudolstadt, se estrena una *Medea* de Georg Gebel II (1709-1755), con libreto de J.G. Kloss. Al igual que el resto de óperas de este compositor, la *Medea* se ha perdido [*Oxford Guide; Grove, s.v. Gebel*].

(17) B. Pintiaux, "La tragédie amoureuse dans la tragédie en musique: l'exemple de *Médée et Jason* de Pellegrin et Salomon (1713)". *Equinoxes. A Graduate Journal of French and Francophone Studies*, 2, 1-9; en http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue2/eqx2_Pintiaux.html.

Hacia 1760 ó 1761, el compositor inglés de ascendencia germánica John Christopher Smith (1712-1795) comienza la composición de una *Medea*, para la cual contaba con un libreto de Benjamin Stillingfleet; al parecer, la obra quedó inconclusa [*Oxford Guide; Grove, s.v. Smith, John Christopher*].

La existencia de una *Medea* del checo Josef Mysliveček (1737-1781), que se habría estrenado en 1764, en el Teatro Ducal de Parma [*Oxford Guide*; según esta fuente el autor del libreto sería Friedrich Wilhelm Gotter] parece dudosa [*Grove, s.v. Mysliveček, Josef; Gotter, Friedrich Wilhelm*].

En 1774 se estrena en Estocolmo una *Medea* de Bengt Lidner, que es autor de la música y el libreto [*Oxford Guide*].

Ya en el último cuarto del siglo XVIII, Georg Anton Benda (o Jirí Antonín Benda), compositor georgiano (1722-1795) es autor de un melodrama en un acto titulado *Medea*, estrenado el 1 de mayo de 1775, en Leipzig (Theater am Rannstädter Tor). El libreto es obra de Friedrich Wilhelm Gotter (1746-1797) [*Oxford Guide; Poduska; Grove, s.v. Medea; Benda, Georg Anton; Gotter, Friedrich Wilhelm*].

Una *Médée* compuesta en torno a 1784-86 por Antonio Sacchini (1730-1786), con libreto de Nicolás Étienne Framery (1745-1810), no habría llegado a representarse [*Oxford Guide; Grove, s.v. Framery, Nicholas Etienne*].

El compositor alemán Johann Cristoph Vogel (1756-1788) es autor de una tragedia lírica en tres actos titulada *La toison d'or*, con libreto de P. Desrioux, inspirada por y dedicada a Gluck. La ópera fue estrenada en la Ópera de París, el 5 de Septiembre de 1786, cuando habían pasado ya algunos años desde que Vogel terminase la composición. Para entonces, el cambio en los gustos hizo que la obra no resultase un éxito. Poco antes de morir Vogel, fue reestrenada con un título nuevo, *Médée de Colchos*. [*Grove, s.v. Vogel, Johann Cristoph*].

El compositor alemán Johann Gottlieb Naumann (1741-1801) compuso una *Medea*, conocida también como *La partenza di Giasone da Colco* o *Il ritorno di Giasone in Grecia*, con libreto de A. Filistri. Se estrenó en Berlín (Königliche Oper), en octubre de 1788. Revisada, se reestrenó bajo el título *Medea in Colchide* el 11 de febrero de 1805, en el mismo teatro de Berlín. [*Oxford Guide, s.v. Medea, Jason; Grove, s.v. Naumann, Johann Gottlieb*].

Gaetano Marinelli (1754-después de 1820) estrena *La vendetta di Medea* en el Carnaval de Venecia de 1792, en San Samuele [*Oxford Guide; Grove, s.v. Marinelli, Gaetano*; ninguna de las dos fuentes da información sobre la autoría del libreto].

Gaetano Andreozzi (1755-1826) compone una ópera titulada *Giasone e Medea*, que podría haberse estrenado en San Petersburgo en 1785, aunque tal vez la primera representación haya sido la que tuvo lugar en el San Carlo, de Nápoles, el 4 de noviembre de 1793. Hasta donde hemos podido saber, no se conoce la autoría del libreto [*Oxford Guide; Grove, s.v. Andreozzi*].

Luigi Cherubini es autor de *Médée*, en tres actos, con libreto de François Benoit Hoffman. Esta ópera se estrenó en París, en el Théâtre Feydeau, el 13 de marzo de 1797. Habitualmente se menciona como fuente del libreto de Hoffman la tragedia de Séneca o (con menos frecuencia) la de Eurípides. Lo cierto es que el texto dramático de Hoffman dista mucho de ser una adaptación; se trata de un drama original cuya deuda con las fuentes clásicas es la de toda obra que se inscribe dentro de una vasta tradición. El éxito de esta *Médée* ha sido variable: tras la veintena de representaciones que siguieron a su estreno fue olvidada en Francia hasta mediados del siglo XX; en el ámbito germánico, sin embargo, fue representada varias veces durante el siglo XIX. Pero la recuperación de esta ópera en los teatros del resto del mundo tendría lugar en la década de los cincuenta cuando Maria Callas hizo de éste uno de sus roles más célebres. [*Oxford Guide; Poduska; Grove, s.v. Médée; Cherubini, Luigi; Hoffman, François Benoit*].

La vendetta di Medea, estrenada el 13 de agosto de 1798, en el Teatro de San Carlo, en Nápoles, es obra del compositor Francesco Piticchio (fl. 1760-1800) y el libretista O. Balsamo [*Oxford Guide; Grove, s.v. Piticchio*].

Todavía en el siglo XVIII contamos con una versión más de Medea. Nos referimos a la curiosa obra *Os Encantos de Medeia*, con música de António de Teixeira y texto de António José da Silva, llamado "O Judeu". Esta ópera fue estrenada en Lisboa, en el Teatro do Bairro Alto (Casa dos Bonecos), en mayo de 1735⁽¹⁸⁾.

(18) Véase M.C. de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, 21-22, 130. Acerca de esta reelaboración del mito en forma de comedia galante con final feliz contamos con varios estudios, como el de J. Oliveira Barata, "Utopia e Realidade: os encantos de Medeia e o anel de Sacatrapo", en *Medeia no drama antigo e moderno*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Coimbra, 1991; o el más reciente de María de Fátima Silva, "Tragédia feita comédia. *Os Encantos de Medeia do Judeu*", en López, Aurora y Andrés Pociña (eds.) *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. II, Universidad de Granada, Granada, 2002, 819-846. Aunque de carácter más general, también resulta imprescindible el trabajo de de María Helena Rocha Pereira "O Mito de Medeia na Poesia Portuguesa", en López, Aurora y Andrés Pociña (eds.), *op. cit.*, vol. I, 70-85 (que actualiza un trabajo de igual título, de fecha muy anterior, *Temas Clásicos na Poesia Portuguesa*, Verbo, Lisboa, 1972, 23-26).

En su *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días* (Madrid, 1878), Luis Cármena y Millán atestigua la representación de una *Medea cruel*, “ópera en dos actos, con poesía nueva”, puesta en escena en los Caños del Peral (Madrid), del 11 al 17 de febrero de 1801. Cármena y Millán no proporciona más datos sobre la autoría de la partitura y el libreto, que podría ser traducción de alguna de las ya numerosas óperas italianas que habían tratado el tema de Medea⁽¹⁹⁾.

En Francia, Georges Granges de Fontenelle (1769-1819) compuso en 1802 una *Médée et Jason*, con libreto de Jean-Baptiste Rousseau Milcent, que sería representada el 10 de agosto de 1813, sin obtener demasiado éxito [http://www.musicologie.org/Biographies/f/fontenelle_granges.html; no aparece recogida en *Oxford Guide*; *Grove* no dedica ninguna entrada al compositor ni al libretista].

Nuevamente en el marco de la ópera italiana, encontramos un ejemplo al que dedicaremos algunas líneas. Se trata del melodrama trágico en dos actos *Medea in Corinto*, estrenado en Nápoles, en el Teatro de San Carlo, el 28 de noviembre de 1813 [*Oxford Guide*; Poduska; *Grove*, s.v. *Mayr, Johann Simon*; *Romani, Felice*; *Medea in Corinto*]. *Medea in Corinto* es fruto de la colaboración de Giovanni Simone (o Johann Simon) Mayr (1763-1845) con un joven libretista, apenas conocido por entonces. El nombre del libretista era Felice Romani, y con el tiempo llegaría a ser uno de los más célebres de la historia de la ópera. Su melodrama trágico en dos actos *Medea in Corinto*, escrito originariamente para la música de Mayr, fue acompañado de otras dos partituras: la de Prospero Selli (Apolo, Roma, 4 de febrero 1839) y la de Saverio Mercadante (Nápoles, San Carlo, 1 de marzo 1851; en esta ocasión, la ópera se estrenó con el título de *Medea* y el libreto había sido modificado por Salvatore Cammarano). Con todo, la más célebre fue la versión original, con música de Johan Simon Mayr (San Carlos, Nápoles, 28 de noviembre de 1813)⁽²⁰⁾. Mayr, hoy poco recordado, fue sin em-

(19) Cit. en Andioc, René y Miraille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols., Praises Universitaires, Mirail, Toulouse, 1996. Sí nos informa Cármena y Millán, por el contrario, de detalles sobre la función en que se representó esta *Medea cruel*: en los días 11 a 16 de febrero fue seguida de un célebre fin de fiesta de la época, titulado “El no”, y el 17 de febrero, de una obra en tres actos titulada *Citas debajo del olmo*. Estos datos resultan sumamente ilustrativos acerca de la realidad del espectáculo teatral en conjunto, desde el comienzo de la función hasta su fin —es decir, de lo que un espectador iba a ver y escuchar cuando iba al teatro, posiblemente a veces más interesado en el fin de fiesta que en la obra principal. Agradecemos a la profesora Irene Vallejo (Universidad de Valladolid) habernos puesto al corriente de la noticia de esta *Medea cruel*.

(20) Roccatagliati, Alessandro, *Felice Romani librettista*, Libreria Musicale Italiana, Lucca (Italia), 1996, 292.

bargo un autor notablemente reconocido entre sus contemporáneos. Su formación musical más temprana tuvo lugar en tierras alemanas, donde había nacido en 1763, pero pronto se trasladó a Italia (primero Bérgamo y más adelante Venecia), donde depuró sus cualidades y asimiló conocimientos y técnicas. Por ello se consideró siempre un músico italiano (hasta el punto de italianizar su nombre). Aunque su producción musical se había iniciado ya antes de llegar a Italia, y continuó allí, hasta 1794 no probó suerte en la ópera. Lo hizo con óperas trágicas, cómicas y tragicómicas, entre las que cabe destacar títulos como *La Lodoiska* (Venecia, 1796), *I Misteri Eleusini* (Milán, 1802), *Elisa* (Venecia, 1804) y *Medea in Corinto* (Nápoles, 1813). *Medea in Corinto* es, por su fecha, y más aún por sus cualidades, una obra de madurez artística. Le fue encargada por el prestigioso Teatro de San Carlo en Nápoles, que, según parece, quería una ópera al gusto francés, que complaciese a la corte francófila de Gioacchino Murat. Los *recitativi secchi* de que Mayr dotó a su *Medea* en una primera versión, así como su idea original de dotar a Giasone de una voz de mezzo-soprano no habrían complacido al empresario, y Mayr fue instado a plegarse a los gustos franceses, que preferían el *recitativo strumentato* y apreciaban la voz de tenor más que la de mezzos y *castrati*. En el estreno, los papeles principales correspondieron a los siguientes intérpretes: Isabella Colbran como Medea, Luigia Pontiggia como Creúsa, Andrea Nozzari como Jasón y Manuel García como Egeo. El éxito fue considerable, incluso a pesar de los problemas de salud de la *prima donna*, aunque no faltaron críticos que encontraron excesivo mimo en la instrumentación en detrimento de las líneas vocales, contra lo que acostumbraba la tradición italiana.

Mayr, que contaba cuarenta y nueve años cuando *Medea in Corinto* se estrenó y se hallaba en una plenitud artística reconocida, había confiado para la confección del libreto en el joven de veinticinco años Giuseppe Felice Romani, que anteriormente había escrito un único libreto, también para Mayr, *La Rosa bianca e la rosa rossa*. Más adelante encontraremos su nombre de nuevo, esta vez como autor de una de las óperas más populares en el repertorio, *Norma*, que tiene interesantes conexiones con Medea.

Con *Medea in Corinto*, Romani tiene a su disposición un argumento mítico de incuestionable poder percusivo, que además contaba ya con una tradición de versiones y recreaciones vasta en el tiempo y el espacio, tanto en el teatro (musical y no musical) como en otros géneros. Romani se sirvió de los elementos que las sucesivas versiones le brindaban con flexibilidad⁽²¹⁾: su

(21) Utilizamos para este breve resumen y comparación del libreto con las posibles fuentes el texto que acompaña a la grabación de Opera Rara; en esta edición pueden también

Jasón está sinceramente enamorado de Creúsa; además, introduce personajes nuevos (como Acasto, al que se hace responsable de la orden de destierro contra Medea). Esta libertad, sin embargo, no es óbice para que desde el inicio mismo de la obra, Romani establezca un juego de contrastes con las versiones de raíz eurípidea, a fin de cautivar a los espectadores. El libretista juega con las expectativas de un público que debe conocer la tradición del mito para apreciar el dramatismo de los parlamentos y de los giros de la acción. Así, por ejemplo, se aprecia en la primera escena del Acto I: la ópera se abre con la intervención de un grupo de sirvientas que tratan de calmar a su afligida señora. En la tragedia de Eurípides era también la voz de los siervos la que abría la escena: nodriza y pedagogo se intercambiaban las últimas noticias y sus mutuos temores, y después la nodriza trataba en vano de aplacar la furia desesperada de Medea. Pero —aquí viene el giro— en el texto de Romani las siervas son las doncellas del palacio de Corinto, y el ama que se lamenta no es la de Medea, sino precisamente la de su rival, Creúsa. En la escena segunda Creonte, Evandro y los hombres de Corinto hacen su entrada. Medea sigue siendo la protagonista por ausencia, y tampoco Jasón aparece, por más que Creúsa anhele su regreso y los corintios lo anuncien. La exposición del dilema se retrasa e incluso parece que Romani persigue confundir al auditorio. Es la guerra, no a Medea, lo que Creúsa teme, pues Jasón se encuentra luchando por Corinto. Los hombres anuncian su regreso triunfal a los brazos de la que ha de ser su esposa. Creonte refiere el motivo de la guerra: Acasto pretendía expulsar de Corinto a Jasón. La contienda ha terminado con un pacto: Medea debe abandonar Corinto. Desde la segunda escena sabemos que Creonte y su hija son completamente inocentes del destino que aguarda a Medea: ni lo han pedido ellos, ni lo han pactado ellos; lo valoran como un sacrificio, e incluso parecen favorables a una solución que hubiese permitido a Medea permanecer en Corinto. La diferencia con los modelos resulta más llamativa y dramáticamente más rica porque Medea no ha aparecido todavía en escena (no lo hará hasta la escena v de este primer acto), ni se conoce su reacción ante las aciagas nuevas, pero a la vez a ningún espectador se le oculta el rumbo trágico que van a tomar de un momento a otro unos acontecimientos, hasta entonces, casi completamente felices. Los gritos de

encontrarse, en un apéndice, las variantes de algunas escenas. En efecto, Mayr alteró la obra en varias ocasiones desde su estreno, como atestiguan las diversas versiones impresas del libreto. No son cambios sustanciales que modifiquen el desarrollo del argumento, sino principalmente cambios en la instrumentación y omisión de algunas líneas de texto que no afectan esencialmente a la obra. Con posterioridad a la redacción de este artículo, ha aparecido la edición crítica del libreto, acompañada de un estudio: Russo, Paolo, *“Medea in Corinto” di Felice Romani: Storia, fonte e tradizioni*, Olschki, Firenze, 2004.

alegría de Creúsa ante la inminente llegada de Jasón cierran la escena como un presagio amargo. No podemos examinar detalladamente el desarrollo de la ópera, pero a lo largo de ella Romani continúa sirviéndose de este recurso —curiosamente tan euripideano— de engañar a los espectadores con alusiones ambiguas. Como, en realidad, ninguno ignora lo que va a suceder, el engaño se convierte en un desasosiego sabiamente administrado por Romani.

Varias Medeas aparecen en la ópera durante las primeras décadas del siglo XIX: el compositor napolitano Carlo Coccia (1782-1823) compuso un *dramma per musica*, *Teseo e Medea*, que se estrenó en Turín, el 26 de diciembre de 1815 [*Oxford Guide*, s.v. *Theseus*; *Grove*, s.v. *Coccia, Carlo*; no da noticia de la autoría del libreto].

Una nueva ópera francesa titulada *Médée* sería obra de Edmée-Sophie Gail (1775-1819) [*Oxford Guide*; *Grove* no da cuenta de ninguna ópera de este título entre la producción de la compositora francesa, s.v. *Gail [née Garre]*, (*Edmée*) *Sophie*].

Sin embargo, la más popular revisión del mito de Medea en la ópera de la primera mitad del siglo XIX no es precisamente una Medea, ni transcurre en el mundo grecolatino. Con todo, su relación con la hija de Eetes —notada repetidamente por la crítica— hace inexcusable que nos refiramos a ella. Naturalmente, hablamos de la ópera *Norma*, del músico Vincenzo Bellini y el libretista Felice Romani⁽²²⁾. A su estreno, en La Scala de Milán, el 26 de diciembre de 1831, la obra recibió una fría acogida; sin embargo, el tiempo la ha convertido en una de las óperas favoritas del público.

David Kimbell señala tres fuentes para la elaboración del libreto: la tragedia en verso, en cinco actos, *Norma ou l'infanticide*, de Alexandre Soumet (estrenada con notable éxito en abril de 1831), la figura de Medea y la de Veleda, una sacerdotisa brúctera mencionada por Tácito (*Historias* IV, 61 y 65; V, 22 y 24), y a la que Chateaubriand convirtió, en 1809, en coprotagonista —junto con su amado, el romano cristiano Eudoro— del libro IX de *Les Martyrs*⁽²³⁾. Catherine Clément, al trazar el li-

(22) Para el análisis de *Norma* y su relación con Medea disponemos de dos excelentes monografías: la de David Kimbell para la colección "Cambridge Opera Handbooks" (D. Kimbell, *Vincenzo Bellini: Norma*, Cambridge University Press, 1998), y la realizada en colaboración por varios especialistas para la publicación bimensual *L'Avant Scène Opéra*, 29, septiembre-octubre, 1980. El ya mencionado estudio de Roccatagliati contiene valiosa información y copiosa documentación sobre la creación de este libreto.

(23) Kimbell, *op. cit.*, 16-28.

naje de heroínas que culmina en Norma sustituye a Velela por Sofonisba⁽²⁴⁾, princesa cartaginesa cuya historia de amor y muerte nos ha llegado a través de Tito Livio (*Ab Urbe Condita*, libro XXX, 12-15) y recreaciones posteriores (Petrarca y Pierre Corneille, entre otros varios).

Personalmente, creemos que estas fuentes deben clasificarse en tres niveles de operatividad: tendríamos así, en primer lugar, el estrecho vínculo entre la ópera *Norma* y la tragedia de Soumet, *Norma ou l'infanticide*, que es su referente directo, indiscutible. El libreto de Romani se basa en este drama escrito al calor de la fiebre celtista que comenzaba a surcar Europa por estos años, y que la propia tragedia de Soumet, y la ópera más tarde, contribuyeron a avivar. Romani mantendrá la ambientación celta⁽²⁵⁾, y seguirá con bastante fidelidad el argumento de Soumet, conservando, incluso, los nombres de los protagonistas. Con todo, Romani, hombre de gran talento para la escritura teatral, introduce algunos cambios significativos, y dramáticamente muy efectivos, en los que no podemos detenernos⁽²⁶⁾. El argumento es de sobra conocido, por lo que nos limitaremos a esbozar un breve resumen: la acción tiene lugar en un bosque de la Galia, donde mora una tribu celta que realiza allí sus rituales sagrados en honor de Irminsul. Aguardan con ansiedad a que Norma, hija del jefe de la tribu (Oroveso) y sacerdotisa, corte el muérdago sagrado y anuncie que el dios aprueba la rebelión contra los romanos. En ese mismo bosque, pero ocultos a los galos, dos romanos conversan: el procónsul Pollione confiesa a su

(24) C. Clément, "Norma, Médée, Sophonisbe: de la séduction à la résistance", en *L'Avant Scène Opéra* 29, 1980, 12-15.

(25) Durante el siglo XIX, la literatura y las artes europeas quedaron fascinadas por un mundo celta a menudo más ideal que histórico. Para la ópera, esta moda celtista tenía el atractivo añadido de la renovación temática, ya que hasta entonces los asuntos más frecuentados eran los de la mitología grecorromana, los poemas de Tasso y Ariosto o las historias de Boccaccio y Boyardo (Kimbell, *op. cit.*, 19-20). Sin embargo, el conocimiento que Romani tenía del mundo celta era considerablemente más profundo que el de la mayor parte de sus contemporáneos fascinados por esta cultura: era autor, en colaboración con un colega (a partir de trabajos eruditos anteriores), de seis volúmenes aparecidos entre 1809 y 1825 bajo el título *Dizionario d'ogni mitologia e antichità, incominciato da Girolamo Pozzoli sulle tracce del Dizionario della favola di Fr. Noel, continuato e ampliato dal Prof. Felice Romani e dal Dr. Antonio Peracchi* (Kimbell, *op. cit.*, 20). Romani recreó el mundo celta en otro libreto, para una ópera de Pacini titulada *La sacerdotessa d'Irminsul*, que se estrenó en mayo de 1820, en el Teatro Nuovo, de Trieste (Kimbell, *op. cit.*, 22; sobre la relación entre ambos libretos, véase Kimbell, *op. cit.*, 22-23). A Pacini volveremos a encontrarle algunos años más tarde, como autor de una nueva *Medea*.

(26) Mencionaremos únicamente el más importante de estos cambios, por afectar al desenlace de la obra: en el acto V de la tragedia de Soumet, Norma, enloquecida, da muerte a sus hijos. Acerca de este cambio, Kimbell se pronuncia en los siguientes términos: "By eliminating the final act, and with it the horror and the madness inherited from the Medea stories, he transforms the drama into a purely human tragedy (...)" (*op. cit.*, 27-28).

ayudante y amigo Flavio que ya no ama a Norma, su amante y la madre de sus hijos. Ahora está perdidamente enamorado de Adalgisa, una sacerdotisa más joven, quien le corresponde. Pero Pollione teme las iras de Norma. Se acercan los galos para cumplir los rituales, y los romanos se ocultan. Toda la tribu ansía la orden divina que les permita marchar a la guerra contra Roma, pero Norma les advierte que la voluntad del dios es contraria al ataque, y que desobedecer solo traería la perdición de la tribu. Roma —profetiza Norma— caerá por sus propios vicios. Naturalmente, la razón por la que Norma refrena a sus compatriotas es su amor por el procónsul romano, con quien a pesar de su voto de castidad ha tenido dos hijos que mantiene ocultos en el bosque, al cuidado de la fiel Clotilde. Tras la orden de paz, Norma entona la conocida aria “Casta diva”, y en la cabaletta ruega por el regreso de su amado Pollione (“Ah! bello a mi ritorna”). Cuando Norma sale de la escena entran Pollione y Adalgisa; ésta, pese a amar al romano, se siente culpable y está dispuesta a abandonarlo y consagrarse a su dios. Pollione insiste y le ofrece marchar los dos juntos a Roma. Tras debatirse, Adalgisa se decide a seguir su corazón. Mientras tanto, Norma comunica a Clotilde su dolor: Pollione ha sido reclamado al Tíber y ella teme que les abandone a ella y sus hijos. Adalgisa entra en escena y se confía a Norma: le confiesa que está enamorada, contra sus votos, de un hombre, y es correspondida por él. Norma se muestra condescendiente y comprensiva, pues conoce bien la situación en que se halla la muchacha, y no sospecha que el amado de Adalgisa es el propio Pollione. Libera a Adalgisa de sus votos y le desea la felicidad junto a su amado. Aparece entonces Pollione, y Adalgisa lo señala como su amor, encendiendo la furia de Norma. Postergada y abandonada, Norma está dispuesta incluso a dar muerte a sus hijos, aunque detendrá el cuchillo justo antes de asestarles un golpe mortal mientras ellos duermen. Su amor de madre es mayor que su despecho, y comprendiendo que será mejor para los niños, los encomienda a Adalgisa para que ella y Pollione los críen en Roma. Adalgisa asegura a Norma que Pollione volverá a sus brazos, y en medio del dolor las dos mujeres se funden en un abrazo como amigas. De nuevo han de celebrarse los rituales, y el pueblo galo se prepara para levantarse contra el procónsul. Norma, mientras, confía en que Adalgisa persuada a Pollione de regresar con ella, pero Clotilde le anuncia que los ruegos de la joven han sido en vano, y Norma anuncia una terrible venganza. Golpeando el escudo sagrado, da la orden de marchar a la guerra. Oroveso le pide que indique cuál ha de ser la víctima propiciatoria que se sacrifique antes de la batalla. En ese momento, Clotilde anuncia que un romano ha sido descubierto en el claustro de las sacerdotisas. Traen preso a Pollione, y entregan a Norma un cuchillo para que dé muerte al profano. La vida de Pollione está en manos

de Norma, y ella le pone como condición para salvarle que renuncie a Adalgisa, pero él se niega, y la sacerdotisa le dice que entonces le matará a él y hará que quemen a Adalgisa en la hoguera, acusándola de haber roto los votos. Pollione acepta su muerte pero implora piedad para Adalgisa. Norma ordena a su pueblo preparar una hoguera para una sacerdotisa perjura. Pero en el momento de desvelar la identidad, se acusa ella misma, y afronta su muerte. Este rasgo de valor y piedad conmueve a Pollione, que siente resucitar —demasiado tarde— su amor por Norma. Ambos se dirigen a la hoguera, no sin que antes Norma confiese a Orovoso la existencia de sus hijos, y ella y Polione le rueguen que tenga piedad de ellos, inocentes de las culpas de sus progenitores. La obra termina con la muerte de los amantes y el lamento de Orovoso.

El tercer nivel de operatividad lo ocupan Veleda y Sofonisba, que pueden ser incluidas en el linaje de Norma, a la que están unidas por evidentes coincidencias (mayores en el caso de Veleda, mucho más vagas en el de Sofonisba). Además, aunque hoy estas referencias nos parezcan remotas, y difícilmente vengan a nuestras mentes al escuchar y ver *Norma*, para los primeros espectadores de la ópera, Veleda era un referente actual, gracias a la exitosa novela de Chateaubriand, ya mencionada. En el caso de Sofonisba, existían varias versiones operísticas, aunque ya algo alejadas en el tiempo⁽²⁷⁾. En cualquier caso, a nuestro juicio es evidente que su intensidad evocativa no es comparable a la de Medea⁽²⁸⁾.

En el segundo nivel de operatividad se encontraría el personaje de Medea: no proporciona el argumento, pero actúa continuamente como reminiscencia de contraste, de modo que *Norma* alcanza su significado pleno cuando se reconoce en ella la relación (doble, afirmativa y negativa) con Medea. No estaría de más recordar que él mismo había escrito, en sus comienzos como libretista, una Medea para la música de Mayr, de modo que conocía bien el tema y con toda seguridad lo tuvo presente para la creación de este nuevo libreto. Hemos tenido ocasión de comprobar que, mediado el siglo XIX, existía ya una cantidad considerable de óperas sobre la historia de Medea. De ellas, advierte David Kimbell, tres —la de Cavalli, la de Charpentier y la de Cherubini— eran obras maestras, cada una en su tiempo y lugar. La de Cherubini, en particular, habría sido un referente especialmente cercano, pues en las tres primeras décadas del siglo XIX se había convertido en una pieza básica del repertorio en los teatros de ópera italianos, en su versión traducida a

(27) Cabe destacar las de Tomasso Traetta y Gluck. Véase C. Clément, *op. cit.*, 14.

(28) Acerca de la tradición de Veleda y su evocación en *Norma*, véase D. Kimbell, 17-19. La relación con la figura de la cartaginesa Sofonisba es tratada por Clément, *op. cit.*

esta lengua⁽²⁹⁾. A esto habría que sumar las Medeas no operísticas: la literatura y la iconografía proveían de un corpus amplísimo, que crearía en el público una imagen poliédrica, tan imprecisa en la procedencia de cada detalle como inconfundible en su conjunto. Estamos hablando, por tanto, más que de una referencia literaria concreta, de la referencia a un arquetipo construido a partir de muchísimas versiones, que no se restringe a ninguna de ellas —aunque lógicamente las versiones operísticas, y la de Cherubini especialmente, serían las más inmediatas—, y que tampoco deja ninguna fuera, haciéndose así reconocible para todos los espectadores-audidores, sea cual sea la versión a través de la cual recuerden a Medea.

Brevemente, las similitudes entre Norma y Medea son las siguientes: 1) ambas están investidas de un poder sobrenatural (Norma es sacerdotisa de Irminsul y en escena la vemos invocando a la luna; Medea es una hechicera experta en venenos que rinde culto a Hécate, divinidad asociada a la luna, la magia y el mundo subterráneo; es, además, descendiente de ella); 2) tanto Norma como Medea son hijas del soberano de sus respectivos pueblos (Medea, de Eetes, rey de Cólquide; Norma, de Oroveso, jefe de la tribu gala —este parentesco de Norma con Oroveso no existía en el drama de Soumet, es una acertada innovación de Romani, que enfatiza así el lado humano, familiar, de la traición “de estado” cometida por Norma—); 3) ambas, Norma y Medea, se enamoran del enemigo extranjero y le salvan la vida gracias a sus poderes sobrenaturales, traicionando a su pueblo y a su padre por él; 4) las dos dan hijos al extranjero (dos, en ambos casos); 5) las dos son traicionadas por él, que prefiere los brazos de una mujer más joven; 6) tanto Medea como Norma tienen pensamientos de venganza: ambas piensan en causar la muerte a la nueva amada del hombre, y a sus hijos. Incluso, los argumentos que Norma esgrime a favor de esto último son los mismos en que se apoya Medea para llevar a cabo el infanticidio, y las dudas de ambas heroínas son muy similares, aunque se resuelven de diferente modo⁽³⁰⁾.

Precisamente el que sean tantas y tan estrechas las similitudes, hace que las diferencias resalten más, y adquieran un significado particular. De

(29) Kimbell, *op. cit.*, 17.

(30) Los versos en que Norma se debate entre las razones para dar muerte a los niños y las razones para perdonarlos son los siguientes: “Teneri figli, / Essi, pur dianzi delizia mia, / essi nel cui sorriso / Il perdono del ciel mirar credei / Ed io li svenerò? / Di che son rei? / Di Pollione son figli: / Ecco il delitto. / Essi per me son morti! / Muoian per lui. / E non sia pena che la sua somigli. / Feriam Ah! No! Son miei figli!” (acto II, escena i); más adelante invoca piedad a Oroveso para los niños diciendo: “Deh! Non volerli vittime / del mio fatale errore! / Deh! Non trocar sul fiore / Quell’innocente età!” (acto IV, escena última).

hecho, si exceptuamos la ambientación galo-romana del drama, los principales rasgos temáticos de *Norma* solo se comprenden plenamente si se atiende a cada uno de ellos como referencias (de afirmación y de negación) a Medea. Las diferencias pueden resumirse así:

1) Medea aparece siempre como una figura poderosa; emparentada con varias divinidades (entre las cuales destaca Hécate, diosa lunar), capaz de hacer obedecer a las fuerzas sobrenaturales gracias a su magia, que controla perfectamente. Los poderes de Norma, por el contrario, se reducen a una ingenua —aunque temporalmente efectiva— manipulación de los oráculos: su pueblo espera que ella anuncie que los dioses favorecen el ataque a los romanos, pero ella insiste en ordenar el mantenimiento de la paz, so pretexto de que los dioses así lo desean. La invocación a la luna de Norma, en la célebre aria “Casta Diva” no es la voz tonante de la hechicera poderosa que somete la naturaleza a su arbitrio, sino la de una mujer vulnerable que suplica la benevolencia y comprensión de la única divinidad en que ella parece verdaderamente creer. Por lo mismo, la ayuda que Norma presta a Pollione es mucho más modesta, en sus medios, que la que presta Medea a Jasón.

2) Los planes de venganza se gestan de modo muy distinto en cada una de las heroínas: aunque Medea actúa guiada por su arrebatada pasión que no conoce moderación ni temple, la decisión de matar a la nueva esposa de Jasón y a sus propios hijos tenidos con el héroe es absolutamente premeditada. Norma actúa de muy diferente modo: con respecto al motivo del infanticidio, en ningún momento la vemos planear en escena este crimen, como sí ocurre en el caso de la princesa de Cólquide. El tema se introduce repentinamente, cuando Norma aparece ante la cama donde sus hijos duermen, cuchillo en mano, dispuesta a darles muerte, alza su brazo armado... y justo antes de asestar el golpe mortal grita, despertando a los niños, abrazándolos y besándolos como una buena madre.

3) Algunas importantes diferencias atañen a los protagonistas masculinos, Jasón y Pollione. Las que tienen que ver con su origen griego y romano, respectivamente, las veremos en el siguiente punto. No menos importante es señalar las distintas motivaciones que conducen a uno y otro al abandono de la amante y benefactora primera. En el caso de Jasón, desde la versión de Eurípides aparece caracterizado como un ambicioso cortesano (su faceta de valiente aventurero apenas es evocada) que cree que el alto destino del que es merecedor bien vale la utilización y posterior sacrificio de Medea (en la versión de Eurípides y las inspiradas por ella, nunca queda claro que llegase a amarla en algún momento, pero sí que supo

aprovechar el amor de ella por él). Sus razones para contraer matrimonio con la princesa corintia no son mejores: en ningún momento dice amarla; sin embargo, es bien consciente de que ese matrimonio conviene a sus planes: se convertirá en rey gracias al matrimonio con una princesa griega (no de la bárbara Cólquide) y sus hijos (que también lo sean de Medea no importa demasiado) serán reyes también. Pollione, sin embargo, ha amado verdaderamente a Norma, y ahora está sinceramente enamorado de Adalgisa. No es un personaje grandioso, desde luego, y la ironía de Roger Aliér al llamarle "coleccionista de sacerdotisas de Irminsul" (31) está perfectamente justificada, pero no es tampoco el seductor interesado de la tragedia clásica (recordemos que estos defectos habían sido muy subrayados por Thomas Corneille en su libreto para Charpentier). El peor defecto del Jasón eurípideo todavía es el defecto de un héroe, pues la ambición que le lleva a manipular a las mujeres aún es una falla trágica, aunque sea la más baja de todas las posibles. El peor defecto de Pollione, sin embargo, es menos avieso, y precisamente por ello resulta mucho más trivial. Pero es que Norma es un melodrama del siglo XIX, y si Pollione carece de la (ya muy relativa) grandeza heroica de Jasón, es en la misma medida en que Norma (más aún el drama de Soumet que la ópera) carece de la profundidad trágica de Medea.

4) Especialmente interesante resulta el tratamiento del motivo de la extranjería. La condición de extranjera de Medea ya había sido destacada como posición de vulnerabilidad desde la tragedia de Eurípides, y muchas de las sucesivas revisiones del mito le concederán gran importancia. Veremos como en el siglo XX esta otredad se codifica incluso en términos de raza (en el teatro no musical, es especialmente memorable la *Medea* de Anouilh; en la ópera, Liebermann y Ursula Haas también han tratado este motivo). En la tradición, Medea ayuda a un extranjero (Jasón) en la tierra de ella, la Cólquide, pero desde el momento en que le sigue, pasa a ser una extranjera ella, en este caso en el mundo helénico: en la nave Argos, donde está rodeada de guerreros helenos, y más tarde en Corinto, donde sufre el abandono de Jasón (que prefiere el matrimonio con una princesa griega) y comete el infanticidio; tras su huida, continúa siendo extranjera en Atenas... y seguirá siéndolo hasta su regreso final —según algunas tradiciones— a la Cólquide. En *Norma*, sin embargo, el extranjero es el ro-

(31) R. Aliér, *Norma*, 2002, 29. También Norma es para Aliér un personaje de escasa nobleza: "(...) nadie repara en la dudosa catadura moral de Norma, una sacerdotisa sacrílega durante largo tiempo (...) que además ama al sojuzgador de su pueblo (...) manteniendo a su pueblo constantemente engañado con unas órdenes falsas del dios en el que, obviamente, cree muy poco." (*Ibid.*)

mano Pollione —aunque llegados a este punto deberíamos preguntarnos si los espectadores no veían a Pollione mucho más cercano a ellos, culturalmente, que el mundo exótico de Norma (que sería lo *otro* para Pollione y también para el público), aunque emocionalmente se pusieran del lado de la sacerdotisa celta. Pollione, sin embargo, no cambia a la bárbara Norma por una princesa del mundo romanizado (esto hubiese sido lo esperable, atendiendo al modelo del mito de Medea). Colonizador infatigable, elige a otra celta, Adalgisa. En el mito clásico extranjería y debilidad son circunstancias que van emparejadas (Jasón es extranjero y débil en Cólquide, y precisa la ayuda de Medea; Medea es extranjera y débil en Corinto, y es traicionada por Jasón). En *Norma* no ocurre exactamente así: Pollione es el extranjero, pero es fuerte y dominante, un conquistador por las armas y por el corazón, un ejemplo notable de colonizador racial, cultural y sexual, por expresarlo desde una perspectiva actual. El tema de la extranjería no solo se mantiene, sino que se acentúa, aunque cambia la formulación (el esquema Jasón-Creúsa / Medea ha pasado a ser Pollione / Norma-Adalgisa). Retomando la pregunta que hacíamos algunas líneas más arriba, insistiremos en la posibilidad de que, a pesar de que la atención y las simpatías del autor y de los espectadores se dirijan hacia Norma, ésta siga constituyendo lo exótico y ajeno, y Pollione, la “normalidad”.

5) La solidaridad y ternura entre Norma y su rival Adalgisa es una diferencia fundamental con la historia de Medea. Norma se muestra comprensiva con la joven sacerdotisa enamorada, en la que se reconoce a sí misma al comienzo de sus amores con Pollione, y a fin de que la joven no padezca como ella las penurias de un amor oculto, la libera de los votos. Más tarde, al saber que el amado de Adalgisa es Pollione, y que éste la corresponde, Norma se enfurece y está dispuesta a denunciar a Adalgisa (lo que supondrá su muerte) y a dar muerte a sus propios hijos. Pero cuando, por amor maternal, renuncia a matar a los niños, la sacerdotisa traicionada perdona también a su joven rival. Y no solo la perdona, sino que acepta el amor entre Adalgisa y Pollione, le desea la felicidad con él y le entrega a sus hijos para que ambos los cuiden en Roma. Incluso, aclara, “Non ti chiedo onori e fasci, / a' tuoi figli ei fian serbati. / Prego sol che i miei non lasci / Schiavi, abbietti, abbandonati”. Es decir, que la actitud de Norma hacia sus hijos no solo se aparta de la de Medea, sino también de la del Jasón euripideo; éste, al justificar ante Medea su nuevo matrimonio, apela a los privilegios y honores que gozarán gracias a él sus dos hijos habidos con la princesa de la Cólquide. En nuestra opinión, este gesto supone el culmen de la renuncia de Norma y de su diferenciación de Medea, pues la sacerdotisa gala no solo se resigna a perder a su amante, sino que incluso confía a sus hijos a la mujer rival (lo que de algún modo supone traspasar-

le a ella su realización como amante y como madre). Adalgisa, por su parte, responde generosamente, comprendiendo todo el dolor de la amante abandonada y comprometiéndose a que el romano vuelva a los brazos de Norma (aunque eso suponga renunciar ella misma al amor). La relación fraternal entre estas dos mujeres, enfrentadas por un mismo hombre que resulta muy inferior a ambas, es sin duda el sentimiento que con más profundidad aparece tratado en *Norma*. El correlato musical es claro: el de Pollione es uno de los papeles para tenor menos lucidos de la historia de la ópera, mientras que los dúos entre Norma y Adalgisa han sido cuidados con esmero por Bellini, y alcanzan una belleza (y una dificultad de ejecución) que justifica su popularidad.

6) La resolución final en relación con el infanticidio es la más llamativa de estas diferencias. Ya hemos mencionado que no existe en Norma la cuidadosa —si bien arrebatada— premeditación de Medea. La decisión final de Norma es la contraria, y no solo eso: Norma, además de no matar a sus hijos, logra salvar sus vidas. Primero, como ya hemos visto, los encomienda a Adalgisa, para que ésta los lleve a Roma cuando parta con Pollione, completando así su renuncia. Más adelante, cuando decide confesar su culpa ante la tribu y sacrificarse en la hoguera, teme que ellos sean también castigados, y suplica a su padre, Oroveso, que les permita vivir. Alega, en defensa de los niños, que ellos son inocentes de los pecados de sus padres (exactamente el argumento inverso al utilizado por Medea). Norma traiciona a su religión y su pueblo por amor, y por el mismo motivo se inmola, pero es una madre. Por eso al final obtiene la dudosa recompensa de que Pollione se mate con ella al comprender la superioridad de una mujer capaz de una entrega total y descubrir demasiado tarde que era ella su verdadero amor. Más aún, Romani nos reserva la esperanza en un más allá que reúna a Pollione y Norma: “Là più santo / incomincia eterno amor!” En *Norma*, en fin, asistimos a la domesticación romántica de Medea. Algo que no extraña demasiado si consideramos el conservadurismo que impregna la mayor parte de las representaciones del hombre y la mujer en la ópera del XIX⁽³²⁾ —y en otros terrenos: no en vano este es el siglo en que se acuña el ideal del *ángel del hogar*—.

En el siglo XX, la identificación entre *Norma* y *Medea* se hizo aún más estrecha por razones que rebasan lo artístico: la carismática y discutida

(32) Delgado, Arturo, “Personajes femeninos en la ópera: discriminación sexual, caracterización racial y misoginia”, en Marco, Aurora (ed.), *Estudios sobre Mujer, Lengua y Literatura*. Universidad de las Palmas-Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1996, 53 y ss.

Maria Callas interpretó ambos papeles en repetidas ocasiones (en el caso de la *Medea* de Cherubini, contribuyó con ello a rescatar para el repertorio una ópera que había caído en el olvido). Cuando su carrera como *prima donna* se encontraba en franco declive, Callas aceptó interpretar a la princesa de Cólquide en el cine, para la versión de Pasolini. En un plano extramusical y extraliterario —pero no menos real, y sí muy divulgado— esta especular relación entre Norma, Medea y Maria Callas se vio reforzada por la historia personal de los amores entre Callas y el magnate griego Aristóteles Onassis, atentamente seguida por la prensa rosa de la época (y presumiblemente por sus numerosos lectores). La imagen pública de Callas como abandonada bien pudo contar entre las razones que propiciaron la elección de la diva (sin experiencia cinematográfica) para protagonizar esta excelente película⁽³³⁾.

Antes de finalizar el siglo XIX la ópera nos dejará todavía un buen número de Medeas. Giovanni Pacini (1796-1867) compone un melodrama trágico en tres actos titulado *Medea*, con libreto de Benedetto Castiglia. Esta ópera fue estrenada en el Real Teatro Carolino de Palermo, el 28 de noviembre de 1843, y re-estrenada, con modificaciones, dos años más tarde, en el Teatro Eretenio de Vicenza. Aunque su popularidad en Italia fue notable durante el siglo XIX, hoy la *Medea* de Pacini ha quedado fuera del repertorio [*Oxford Guide*, Poduska, *Grove*].

Ya mencionamos, anteriormente, la reutilización del libreto que Felice Romani había escrito para Mayr, en dos ocasiones: la versión con música de Prospero Selli se estrena en Roma, el 4 de febrero 1839; Salvatore Cammarano hace algunas modificaciones en el texto para la música de Saverio Mercadante (1795-1870); esta versión, titulada *Medea*, se estrena el 1 de marzo de 1851, en San Carlo (Nápoles) [*Oxford Guide*; *Grove*, s.v. *Mercadante, Saverio; Cammarano, Salvatore*].

(33) Francisco Salvador Ventura, en su recomendable trabajo sobre esta nueva *Medea*, afirma que Pasolini fue bien consciente de las semejanzas personales que hacían de Callas la protagonista idónea para su película (aunque, sorprendentemente, los avatares sentimentales de la diva no se mencionan): "Durante la elaboración del guión de *Medea* afirma el propio Pasolini que siempre la tuvo [a Callas] *in mente* como su futura intérprete. Y ello no era en absoluto fruto de ningún componente caprichoso o circunstancial, sino de que en su propio perfil individual, en la trayectoria personal de la cantante, apreciaba el director italiano una cierta similitud con la vida de Medea en Corinto, ciudad en la que experimenta un cierto desarraigo en relación a su mundo primigenio. En efecto, la Callas procedía de un sustrato griego, un mundo arcaico y agrario a los ojos de Pasolini —bárbaro sería en el caso de Medea—; su formación se inscribió en los cánones establecidos por una educación burguesa; y vivía además lejos de su patria, en el extranjero, en concreto, en los Estados Unidos." ("La Medea de Pasolini [1969]. Una estética contracultural de lo mítico", en López, Aurora y Andrés Pociña (eds.), *op. cit.*, vol. II, 1011).

El 25 de diciembre de 1874, en Gotha, se estrena la *Medea* de Otto Bach (1813-1893) [*Oxford Guide*].

Asimismo cabe mencionar a Zdeněk Fibich (1850-1900), compositor checo que al parecer habría comenzado a componer, durante su adolescencia, una *Medea*. El libreto era también obra suya, pero la ópera quedó inconclusa y hoy está perdida [*Oxford Guide*; *Grove*, s.v. *Fibich, Zdeněk*].

A lo largo del siglo XX, *Medea* ha continuado viva en la ópera, en dos sentidos. Primeramente, a través de la presencia en el panorama operístico (en representaciones y grabaciones) de las composiciones hasta aquí vistas. Se ha recuperado para el repertorio la ópera de Cherubini; también, aunque en menor medida, han sido objeto de atención la *Medea* de Charpentier, el *Giasone* de Cavalli y la *Medea in Corinto* de Mayr. En segundo lugar, porque nuevas *Medeas* se han sumado a esta tradición —algunas de ellas, como veremos, con un claro espíritu subversivo.

Entre 1902 y 1904, Vincenzo Tommasini (1878-1950) compone la música y escribe el libreto de una *Medea* en tres actos, estrenada el 8 de abril de 1906, en el Teatro Verdi de Trieste [*Oxford Guide*; *Grove Dictionary*, s.v. *Tommasini*].

El compositor esloveno Slavko Osterc (1895-1941) compone en 1930 una *Medea* en un acto, con libreto del propio Osterc a partir de la ópera de Eurípides, que se estrenó en Liubliana, el 27 de febrero de 1932 [*Oxford Guide*; *Grove*, s.v. *Osterc*].

Otra *Medea* operística sería la debida a Lehman Engel (1910-1982) [*Oxford Guide*; *Grove* en la entrada correspondiente a *Lehman*, no incluye ninguna referencia a una *Medea*].

Darius Milhaud (1892-1974) compuso una *Médée* en un acto, con libreto de Madeleine Milhaud, que se estrenó el 7 de octubre de 1939, en Antwerp (Opéra Flamand) [*Oxford Guide*; *Grove*, s.v. *Milhaud, Darius*].

Pietro Canonica (1869-1959) escribe una *Medea* estrenada el 12 de mayo de 1953 en el Teatro dell'Opera en Roma [*Oxford Guide*].

Edward Staempfli es autor de una *Medea* en tres actos, con libreto del propio Staempfli, a partir del drama de F. Grillparzer *Medea* (1820); esta ópera habría sido concluida en 1954, pero no ha sido representada [*Oxford Guide*; *Grove*, s.v. *Staempfli, Edward*].

Andor Kovách (1915) compone en 1960, *Médée*; él mismo es el autor del libreto, a partir del drama de Anouilh (1946) [*Oxford Guide*].

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) trabajó durante años en una ópera a partir del drama *Médée*, de Hans-Henny Jahnn (1926 primera ver-

sión, 1959 segunda versión)⁽³⁴⁾, pero nunca llegó a dar forma definitiva a esta labor [*Oxford Guide*; *Grove*, s.v. *Zimmermann, Bernd Alois*].

The Oxford Guide... da noticia del estreno en Salónica, el 16 de agosto de 1976, de una *Medea* de Theodore Antoniou (1935). Según *The Oxford Guide...*, Antoniou sería autor de la música y el libreto, a partir de la tragedia de Eurípides. *The New Grove Dictionary*, en la entrada correspondiente a *Antoniou*, no da noticia de esta obra. No nos parece que deba incluirse esta referencia entre las *Medeas* re-creadas para la ópera: en la página web del compositor griego puede consultarse una lista completa de todas sus obras (entre las que se cuentan varias óperas, composiciones para orquesta, para música de cámara, para coros, etc.). En esta lista aparecen consignadas no una, sino dos *Medeas*: la primera representada, efectivamente, en Salónica, aunque la fecha de estreno que se facilita es el 8 de febrero de 1976; la segunda, estrenada en Atenas, en 1985 (no se precisa más). En ambos casos se trataría de versiones de la tragedia de Eurípides, y no de óperas [http://www.mmb.org.gr/eem_en/composers/Antoniou_Theodore/Antoniou_Works.htm].

El 3 de mayo de 1979, en el New England Conservatory, de Boston, se estrena *Medea*, ópera de Ray Luke (1926) con libreto de Carveth Osterhaus a partir de Eurípides [*Oxford Guide*].

Gavin Bryars (1943) es autor de una *Medea*, creada en colaboración con el dramaturgo y director de escena Robert Wilson. Esta ópera se estrenó en Lyons, el 23 de octubre de 1984⁽³⁵⁾.

Sobre el texto de la obra *Medeamaterial* de Heiner Mulher, Pascal Dupapin (1955) compone en 1990 una ópera homónima, estrenada el 13 de marzo de 1992, en el Théâtre de la Monnaie (Bruselas) [Poduska; <http://mac-texier.ircam.fr/>].

(34) Maria Manuela Gouveia Delille, "O mito de Medeia em Dois Dramas Alemães do Século XX", en AA.VV., *Medeia no Drama Antigo e Moderno*, Centro de Estudos Clássicos Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1991, 219. Gouveia Delille facilita también la referencia de una edición moderna de la segunda versión de la obra de Jahnn (*Medea*, Reclam, Stuttgart, 1985; véase Delille, *op. cit.*, 219, n. 2). La profesora Gouveia Delille ha subrayado en este trabajo la importancia de la *Medea* de Hans Henny Jahnn, haciendo hincapié sobre lo que esta obra tiene de recuperación del espíritu helénico y aun pre-helénico del mito, y sobre la carga erótica y racial —la *Medea* de Jahnn es una princesa negra— que deposita en él.

(35) *The Grove Dictionary of Opera*, en la entrada correspondiente a Robert Wilson no menciona esta colaboración, y el único trabajo que atribuye a Wilson relacionado con el tema de *Medea* es la dirección de una *Médée* de Charpentier, en Lyons, en 1984. Creemos, no obstante, que la obra representada no fue otra que la creada por Gavin Bryars y el propio Wilson [http://www.gavinbryars.com/Pages/medea_first_note.html].

En la década de los 90, Hans-Jürgen von Bose (1953) trabajó en una ópera a partir de la historia de Medea, pero no llegó a concluirla [*Grove s.v. Bose, Hans-Jürgen von*].

Mikis Theodorakis (1925) es autor de la música y el libreto de una *Medea*, ópera en dos actos, estrenada en el 1 de octubre de 1991, en el Teatro Arriaga, de Bilbao [<http://www.mikis-theodorakis.net/>].

Desde un punto de vista argumental, muchas de estas óperas contemporáneas se caracterizan por una actitud revisionista y actualizadora del mito, actitud que en otros géneros, y particularmente en el teatro no musical, ya había dado sus frutos (piénsese por ejemplo en la *Medea* de Anouilh). A este respecto, es paradigmático el caso de las obras nacidas de la colaboración entre Rolf Liebermann y Ursula Haas. Esta escritora alemana es autora de una novela titulada *Freispruch für Medea* (1987)⁽³⁶⁾, y de varios textos sobre la princesa parricida para partituras de Rolf Liebermann. La primera de las colaboraciones entre Liebermann y Haas dio como fruto no una ópera, sino una cantata, *Medea Monolog* (aunque éste es el título con que aparece la composición en la grabación comercializada, en el cuadernillo que acompaña al compact-disc el texto de Haas aparece precedido del mismo título de su novela, *Freispruch für Medea*). Fue estrenada en el Musikhalle, de Hamburgo, el 26 de agosto de 1990 [Poduska⁽³⁷⁾]. Se trata de un monólogo dramático para soprano, pero anuncia ya el carácter revisionista y subversivo de la ópera *Freispruch für Medea*. En el monólogo se insiste sobre la condición de forastera de Medea; más aún, la propia princesa subraya su otredad racial⁽³⁸⁾: “Schwärzer wehen meine Locken, dunkler wird meine Haut” (“Más negros ondean mis rizos, más oscura se vuelve mi piel”); “(...) Die fremde Wilde ganz in deiner Hand” (“La salvaje extraña enteramente en tus manos”); “Höre den Schrei deiner Negerin, Held von meinen Gnaden! / Ich hasse eure weiße Haut! (...)” (“Escucha el grito de tu negra, / héroe de mis clemencias. / ¡Odio vuestra

(36) Maria Manuela Gouveia Delille, en el trabajo ya citado, menciona a varias escritoras alemanas que en el siglo XX han reinterpretado desde una perspectiva feminista el mito de la princesa de la Cólquide, y se detiene especialmente en la novela de Haas, mencionando también el texto para la cantata de Liebermann (*op. cit.*, 225).

(37) Donald Poduska recoge esta colaboración de Liebermann y Haas, aunque da como título *Medea-Material*, que es en realidad, como hemos visto, una obra de Dusapin (ésta, por otro lado, también aparece en la lista de Poduska, como *Medeamaterial*).

(38) Como ya hemos dicho, éste de la otredad racial es uno de los aspectos que más interés han despertado en las versiones del mito de Medea realizadas a partir de finales del siglo XIX, y la ópera no escapa a dicha tendencia: “El tema en cuestión [se refiere a la representación de la mujer en la ópera] va estrechamente relacionado con otros, como al discriminación racial o las diferencias sociales.” (A. Delgado, *op. cit.*, 63).

piel blanca!)"⁽³⁹⁾. También aparece subrayada la oposición entre el mundo viril, dominante, de Jasón, y la subordinación humillante de las mujeres, en cuyo nombre habla Medea. Una interesante innovación respecto a la tradición eurípideana —innovación que se encontraba ya en la novela de Haas y se mantendrá en la ópera— es la transformación del motivo del infanticidio: ahora Medea aparece encinta, y reniega del hijo de Jasón que lleva en sus entrañas: "Jason, Vater unseres ungeborenen Kindes! / Leg' die Hand auf meinen Leib! Es lebt der Bastard in meinem Schoß, / der Mischling aus Ost und West. (...) Jason. Ich will kein Kind von Dir! / Kein Kind den Mächtigen der Welt! / Wer lieben kann, der kann auch töten!" ("¡Jasón, no quiero ningún hijo tuyo! / ¡Jamás un hijo para los poderosos del mundo! / ¡Quien sabe amar también sabe matar!")⁽⁴⁰⁾. Sin embargo, no se encuentra aún el componente de subversión *queer* de la ópera (donde Jasón abandona a Medea no por una princesa, sino por un joven sacerdote de Apolo, hijo de Creonte, llamado también Creonte).

El libreto, del que hay dos versiones, lleva el mismo título de la novela de Haas, *Freispruch für Medea* (incluido también, como veíamos, al frente del texto de la cantata *Medea Monolog*). En la primera versión, se trataba de una ópera en dos actos. El estreno tuvo lugar en 1995, en la Staatsoper, de Hamburgo [Poduska]. Aunque Liebermann moría en 1999, una nueva versión ampliada de dos a tres actos se representó en 2001, en el Stadttheater, de Berna, con el título de *Medea*, bajo la dirección escénica de Philippe Godefroid y Françoise Terrone, y en el año 2002, en el Teatro de la Ópera de la Bastilla, bajo la dirección escénica de Jorge Lavelli.

La vuelta de tuerca sobre el motivo de la infidelidad de Jasón, al presentarlo enamorado de un joven, ha llevado a algunos críticos, como Dominique Fernandez, a afirmar que esta *Medea* es la primera ópera abiertamente gay⁽⁴¹⁾. Otros críticos han matizado esta opinión, que con-

(39) Agradecemos a Vincent Gatzsch (Universidad de Potsdam) su amabilidad al traducir al español, para este trabajo, los versos de Ursula Haas, de los cuales no se ha editado ninguna traducción en español.

(40) Esta idea se encontraba ya en la tragedia de Séneca, donde Medea, ante el horror de Jasón por la muerte de los niños, añade: "in matre si quod pignus etiamnunc later, / scrutator ense viscera et ferro extraham." (vv. 1012-1013). En su edición crítica, Leo elimina estos versos del texto senequiano (F. Leo, edición y aparato crítico de L. Annaei Senecae *Tragoediae*, vol. II, Weidmannsche, Berlín, 1963, 131). Auténticos o espúreos, lo que aquí nos interesa es que la tradición los integró en el texto de la tragedia, y así se ha leído ésta durante siglos, por lo que dichos versos han podido actuar como antecedente de la idea del aborto expresada por Haas.

(41) Anteriormente, el propio Dominique Fernandez había dedicado un capítulo de su libro *El rapto de Ganimedes* a esta cuestión. El capítulo, significativamente titulado "De

sideran sesgada por centrarse exclusivamente en un elemento de la obra (y no más importante que otros, como el conflicto racial), o incluso han negado el valor liberador o regenerador de esta relectura del mito que no deja bien parada a ninguna de las dos partes. El propio Liebermann declaró que su propósito había sido escribir una "ópera anti-macho" (lo que supone un claro matiz respecto de la etiqueta "ópera gay").

Todavía en octubre de 2002 se ha estrenado en la Fenice de Venecia una nueva versión de la historia de Medea, libremente basada en la tragedia de Eurípides: la "ópera-vídeo" *Medea*, de Adriano Guarnieri.

La eficacia de los encantos de Medea está demostrada por la atención que le han dedicado otras formas dramáticas y, en general, literarias, así como las artes plásticas. Esta popularidad, ya lo hemos visto, explica en parte la recurrencia del tema en la ópera como efecto de un impulso recibido desde los otros campos (el teatro, siempre; la novela, el cine incluso). Pero Medea añade a los que le son habituales un encanto más, cuando de ópera se trata, pues establece, con respecto al modelo habitual de tratamiento de la mujer en los libretos, una relación de afirmación y negación. Afirma Arturo Delgado que la exaltación de las voces femeninas y de la figura de la *prima donna* por encima de sus compañeros masculinos tiene como contrapartida el tratamiento que reciben, en los argumentos, los personajes femeninos: "(...) son los más castigados por la trama argumental: son abandonadas, despreciadas y condenadas a morir aunque al mismo tiempo sean admiradas, deseadas o adoradas (...) Suelen ser, aun en la ópera moderna, el elemento cargado de culpas más graves" (42). Además, Delgado señala que las protagonistas femeninas de la ópera, aunque desencadenantes de la acción, suelen tener en ella un papel pasivo, y que, en los casos en que, al final, en lugar de castigadas son recompensadas (la minoría), esta recompensa se efectúa a costa de otra mujer (43). Las muchas y diversas Medeas que aquí hemos mencionado se ajustan solo en parte a este tratamiento general que el género operístico ha dispensado a los personajes femeninos, y en parte se oponen a él. Transgresora siempre, Medea es tan ubicua precisamente porque participa del esquema general sin limitarse a reproducirlo mecánicamente, resquebrajándolo en algún punto. En el

Mozart a Britten, o sobre la dificultad de llevar a la escena a héroes operísticos homosexuales", analiza la expresión de la homosexualidad en la ópera, desde aquellas obras en que ésta aparece más crípticamente cifrada, como *Eugenio Oniéguin*, hasta ejemplos que han planteado el tema de manera más explícita, como las obras de Benjamin Britten, y especialmente *Billy Budd* y *Peter Grimes*. Véase D. Fernández, *El rapto de Ganimedes*, Tecnos, Madrid, 1992, 171-188.

(42) A. Delgado, *op. cit.*, 41.

(43) *Ibid.*, 44.

esquema más habitual en los libretos, la mujer aparece pasiva y relegada al ámbito doméstico y privado⁽⁴⁴⁾; Medea, desde el interior de ese espacio, rompe la barrera y extiende hacia el exterior las consecuencias de los actos que realiza en él: su actividad mágica (desplegada en privado, pero de consecuencias públicas), el regalo de la túnica (prenda femenina que ella utiliza para infligir la muerte) y, sobre todo (por representar la máxima infracción contra el hogar) la muerte de los hijos. Además, la antigüedad y complejidad del mito hacía ya tiempo que lo había convertido en una constelación de motivos, y la elección de uno u otro permitía seguir presentando un tema conocido y prestigioso de acuerdo con los gustos de cada época. El mismo mito que servía a Cavalli y Cicognini para poner en escena los amores contrariados de Hipsípila, Jasón y Medea, ofrecía atractivos a la *tragédie en musique* francesa del siglo XVIII por su espectacularidad escénica (que permitía dar a la obra la forma muy apreciada de *pièce à machines*) y ha seducido a la posmodernidad por las posibilidades de reflexión en torno a la otredad racial y sexual de su argumento.

Repudiada, condenada, perseguida, maldita, Medea ha sabido esperar, hacer creer a sus enemigos que era débil o que, simplemente, había decidido huir y ocultarse para siempre. Pero no fue así: Medea nunca se marchó del todo, y su magia sigue siendo poderosa. Los ejemplos propuestos a lo largo de las páginas de este trabajo, aunque muy someramente expuestos por razones de espacio, son fiel testimonio de un poder de seducción que se ha mantenido intacto a través de los siglos y de los hombres. Muchas han sido sus víctimas hasta ahora, pero también muchos los que habrán de caer aún rendidos a él. El hechizo de Medea no se ha roto.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Medeia no Drama Antigo e Moderno*, Centro de Estudos Clássicos Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1991.
- *Norma. L'avant Scene Opéra*, 29, 1980.
- ALIER, Roger, Traducción, estudio y comentarios. *Norma* de Vincenzo Bellini. Libreto original italiano de Felice Romani, inspirado en la tragedia *L'infanticide*, de Alexandre Soumet. Robinbook, Barcelona, 2002. Comentarios muy valiosos, edición muy cuidada del libreto con anotaciones de gran utilidad para la audición de la ópera.
- *Historia de la ópera*, Ma non troppo, Barcelona, 2002.

(44) *Ibid.*, 45-46.

- ANDIOC, R. y MIRAILLE C., *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols., Praises Universitaires, Mirail, Toulouse, 1996.
- APOLONIO DE RODAS, *Las Argonáuticas*, Cátedra, Madrid, 1986. Edición y traducción de Máximo Briosio.
- BÉGAUD, J., "L'oeuvre à l'affiche", *L'Avant Scene Opéra*, 68, 1993, 123-124.
- BRITO, Manuel Carlos de, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Éditions du Rocher, Paris, 2002.
- CESSAC, C., "Eléments pour une biographie", *L'Avant Scene Opéra*, 68, 1993, 4-22.
- CHRISTIE, W., "L'aventure de la re-création", *Médée. L'Avant Scene Opéra*, 68, 1993, 118-122.
- CLÉMENT, C., "Norma, Médée, Sophonisbe: de la séduction à la résistance", *L'Avant Scène Opéra*, 29, 1980, 12-15.
- CORNEILLE, Pierre, *Oeuvres complètes*, tt. I-III, Gallimard, Paris, 1980-1987.
- DANCOURT, Michèle, "Médée dans la culture européenne du XX^e siècle", en Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Éditions du Rocher, Paris, 2002, *sub voce Médée*, 1288-1292.
- DAVIDSON REID, J., *The Oxford Guide to Classical mythology in the Arts*, vol. II, Oxford University Press, Oxford, 1993.
- DELGADO, Arturo, "Personajes femeninos en la ópera: discriminación sexual, caracterización racial y misoginia", en Marco, Aurora (ed.), *Estudios sobre mujer, lengua y literatura*, Universidad de Las Palmas-Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 1996, 37-63.
- FERNANDEZ, Dominique, *El rapto de Ganimedes*, Tecnos, Madrid, 1992. Traducción de Beatriz Ibarra Elorriaga.
- GOUVEIA DELILLE, Maria Manuela, "O Mito de Medeia em Dois Dramas Alemães do Século XX", en AA.VV., *Medeia no drama antigo e moderno*, Centro de Estudos Clássicos Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1991, 219-225.
- GUARNIERI, Adriano, *Medea*, Fondazione Teatro La Fenice de Venezia, Venecia, 2002.
- KIMBELL, D., *Vincenzo Bellini: Norma*, University Press, Cambridge, 1998.
- LEO, F., edición y aparato crítico de L. Annaei Senecae, *Tragoediae*, vol. II, Weidmannsche, Berlín.
- MOORMANN, Eric M. y UITTERHOEVE, W., *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, edición española de Jesús Martínez Sánchez, Akal, Madrid, 1997.

- MOREAU, Alain, "Médée Antique", en Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Éditions du Rocher, Paris, 2002, *sub voce Médée*, 1280-1283.
- OLIVEIRA BARATA, J., "Utopia e Realidade: os encantos de Medeia e o anel de Saca-trapo", en AA.VV., *Medeia no drama antigo e moderno*, Centro de Estudos Clássicos Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1991, 101-134.
- PINTIAUX, Benjamin., "La tragédie amoureuse dans la tragédie en musique: l'exemple de Médée et Jason de Pellegrin et Salomon (1713)", en http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue2/cqx2_pintiaux.html. Consulta realizada con fecha 19 de abril de 2004.
- PODUSKA, Donald M., "Classical Myth in Music", *Classical World*, 92.3, 1999, 195-276. También en <http://www.jcu.edu/myth&music>, con información más actualizada.
- RIJCK, Camille de, "La Medea de Liebermann dans la presse", en <http://forumopera.com/actu/medea.htm>. Consulta realizada con fecha 5 de mayo de 2004.
- ROCCATAGLIATI, Alessandro, *Felice Romani librettista*, Libreria Musical Italiana, Lucca (Italia), 1996.
- ROCHA PEREIRA, M.H., "O Mito de Medeia na Poesia Portuguesa", en López, Aurora y Andrés Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Universidad de Granada, Granada, 2002, vol. I, 70-85.
- RUSSO, Paolo, "*Medea in Corinto*" di Felice Romani, *Storia, fonti e tradizioni*, Olschki, Firenze, 2004.
- SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*. IV vols. MacMillan Press Limited, London-New York, 1992.
- SALVADOR VENTURA, F., "La Medea de Pasolini (1969). Una estética contracultural de lo mítico", en Aurora López y Andrés Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. II, 1009-1032.
- SILVA, M.^a de F., "Tragédia feita comédia. Os Encantos de Medeia do Judeu", en López, Aurora y Andrés Pociña (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. II, 819-846.
- STERNFELD, F.N., *The birth of Opera*, Clarendon Press, Oxford, 1995.
- WERLY, Patrick, "Médée du XVI^e au XVIII^e siècle", en Brunel, Pierre (dir.), *Dictionnaire des Mythes Féminins*, Éditions du Rocher, Paris, 2002, *sub voce Médée*, 1283-1288.
- ZOPELLI, L., *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Marsilio, Venezia, 1994.

DISCOGRAFÍA

Esta discografía no es, en modo alguno, completa. Para varios de los títulos disponemos de una única grabación, pero en varios casos son muy numerosas las versiones disponibles, por lo que hemos optado por alguna de las más célebres o asequibles. No hemos incluido las selecciones de fragmentos. El artículo de Donald Poduska "Myth in music", citado en la bibliografía, proporciona la referencia de todas las grabaciones de aquellas óperas incluidas en él. En la edición del libreto de *Norma* preparada por Roger Alier, citada en la bibliografía, se incluye una completa discografía comentada.

- BENDA, Jiří Antonín (Georg), *Medea*. ACCORD 202622, NAXOS 8.553346.
 CAVALLI, Francesco, *Giasone*. HARMONIA MUNDI FRANCE 901282/4.
 CHARPENTIER, Marc-Antoine, *Médée*. ERATO 96558, HARMONIA MUNDI FRANCE 901139/4, 901316/8.
 CHERUBINI, *Medea*. ANGEL 63625, ARKADIA 428, 464, 516, CLAQUE 2005/6, DENON 7336/7, EMI 63625, 67909, FONIT-CETRA 3002, FORTISSIMO 3002, GALA 100.555, HUNGAROTON 11904/5, HUNT 516, 34028, MELODRAM 26005, 26016, 26022, 27087, MYTO 91136, NEWPORT 85622, NUOVA ERA 7253/4, VERONA 27088.
 MAYR, Giovanni Simone, *Medea in Corinto*. MYTO 993.211, OPERA RARA 11,
 PACINI, Giovanni, *Medea* ARKADIA AKADEMIA 146.
 DUSAPIN, Pascal, *Medeamaterial*. Harmonia mundi HCM 905215 1993.
 LIEBERMANN, Rolf, *Medea-Monolog* NAXOS 8.555.884.
 — *Freispruch für Medea* (primera versión) Musiques Suisses 6126.
 THEODORAKIS, Mikis, *Medea* Intuition INT 3320 2.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS

- http://www.cesar.org.uk/cesar2/books/parfaict_1767/index.php Consulta realizada el 21 de abril de 2004.
- http://www.mmb.org.gr/eem_en/composers/Antoniou_Theodore/Antoniou_Works.htm
- <http://mac-texier.ircam.fr/>
- <http://www.cesar.org.uk/cesar2/>
- <http://www.mikis-theodorakis.net/>
- <http://www.gavinbryars.com>

(Página deixada propositadamente em branco)

ISBN: 978-972-8704-86-5



9 789728 704865



Universidad de Valladolid
Secretariado de Publicaciones
e Intercambio Editorial

I
IMPRESSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U