



I CONFINGERE HOMINEM COGITANTEM I

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES

ESCUELA DE POSGRADO

***Medea de Eurípides: el personaje y el conflicto trágico.
Lecturas filosóficas***

TESIS PRESENTADA PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE
DOCTOR EN HUMANIDADES Y ARTES, MENCIÓN FILOSOFÍA

DIRECTORA: DRA. SILVANA FILIPPI

DOCTORANDA: LIC. MARCELA CORIA

Septiembre 2013

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera expresar mi sincero y profundo agradecimiento a mi Directora, la Dra. Silvana Filippi, no sólo por la confianza depositada en mí, su constante guía y aliento durante varios años, que hicieron que esta tarea fuera un poco menos solitaria, sino también por su rigurosidad, su seguimiento, sus sugerencias y sus correcciones. Su sólida experiencia y su excepcional calidad humana han sido para mí inestimables. Estoy convencida de que sin sus permanentes palabras y consejos, tanto de índole académica como personal, este trabajo no hubiese podido llegar a término.

Deseo expresar, además, mi gratitud hacia el Dr. Rodrigo Braicovich, por su asesoramiento informático y bibliográfico; el Dr. Marcelo D. Boeri, por sus orientaciones en las primeras etapas de este trabajo; el personal de la Escuela de Posgrado de esta Facultad, por su calidez y eficiencia; y la Facultad de Humanidades y Artes, una institución que me ha brindado todo su apoyo para realizar este posgrado.

Quiero también manifestar mi agradecimiento a mi querida amiga y colega la Dra. Soledad Correa, quien leyó minuciosamente varias partes de este trabajo y discutió conmigo algunas de las ideas vertidas aquí. A su sincera amistad y apoyo incondicional a lo largo de todo este laborioso proceso no puedo pretender hacerles debida justicia en estas breves líneas. Una mención especial merece mi querida maestra de griego, la Prof. Lena R. Balzaretti, ya fallecida, con quien tuve el honor de compartir más de diez años de fecunda labor intelectual e innumerables momentos con los textos griegos, cuyo conocimiento ella despertó y estimuló en mí. Nunca olvidaré su siempre sabia guía ni su inmensa generosidad. Todas y cada una de nuestras charlas sobre *Medea* dejó alguna impronta en este trabajo.

Por último, quisiera agradecer a Daniel Coria, Silvina Coria y Daniel Barrantes, por su afecto, apoyo, acompañamiento y confianza.

Notas preliminares

Si bien los datos completos de las ediciones citadas en este trabajo se consignan en la Bibliografía, quisiera señalar aquí que la edición de *Medea* de Eurípides utilizada es la de Donald J. MASTRONARDE (2002), de la Universidad de Cambridge, una obra erudita y excelentemente documentada, la edición más reciente del texto, hasta donde conocemos. Las demás ediciones consultadas de este mismo texto se indican en la Bibliografía. Las restantes fuentes griegas citadas se han tomado del repertorio electrónico *Thesaurus Linguae Graecae, TLG E*, Irvine: University of California, 2000.

Hemos optado frecuentemente por la transliteración de términos griegos, sobre todo en los casos de conceptos ya muy familiares para los estudiosos de la Antigüedad clásica, como *tých*, *oikos*, *pólis*, etc. Para las citas más extensas, se han utilizado los caracteres griegos. Existe una tendencia –bastante generalizada en los últimos años– en la filología clásica que consiste precisamente en transliterar simples palabras, utilizando los caracteres del alfabeto latino. En la transliteración se ha respetado la acentuación que los términos poseen en griego; en cuanto a las vocales largas y breves por naturaleza, se indican de la siguiente manera: las largas: *ῆ* y *ῃ*, y las breves: *e* y *o*. Por lo demás, seguimos las normas corrientes en esta práctica.

La bibliografía moderna se cita de acuerdo con el sistema americano de autor-fecha.

La totalidad de las versiones españolas de los textos griegos y latinos incluidos en este trabajo pertenecen a la autora.

La abreviatura *LSJ* remite al diccionario de H. G. Liddell & R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, 9thed. Rev. H. Stuart-Jones, Oxford, 1940; Suppl. 1968, 1996.

Índice

Agradecimientos	1
Notas preliminares	2
Índice	3
Introducción	6
1. Objetivos e hipótesis.....	15
2. Consideraciones teórico-metodológicas.....	17
3. Características de este trabajo.....	19
Parte I: <i>Medea</i> de Eurípides y <i>Medea</i>	22
Capítulo 1. ¿Qué clase de tragedia es <i>Medea</i>? Una propuesta de lectura	23
1.1. Eurípides, <i>Medea</i> , vv. 214-251.....	26
1.2. Eurípides, <i>Medea</i> , vv. 446-626.....	37
1.3. Eurípides, <i>Medea</i> , vv. 866-975.....	47
Capítulo 2. ¿Quién es <i>Medea</i>? Configuración de un personaje complejo	55
2.1. <i>Medea</i> , entre dioses y bestias.....	56
2.2. <i>Medea</i> , ¿una heroína erótica? <i>Éρ s</i> y <i>philía</i> en <i>Medea</i>	69
Parte II: Lecturas filosóficas de <i>Medea</i>	83
Capítulo 3. ¿Es <i>Medea</i> ‘responsable’ de matar a sus hijos? <i>Medea</i> de Eurípides, los dioses y la doctrina aristotélica de la acción	84
3.1. La doctrina aristotélica de la acción y el problema de la responsabilidad.....	86
3.2. Los dioses en <i>Medea</i> de Eurípides.....	88
3.3. Tragedia y responsabilidad.....	99

Capítulo 4. ¿Razón <i>versus</i> pasión? Una lectura filosófica del monólogo de Medea (Eurípides, <i>Medea</i>, vv. 1021-1080)	107
4.1. Eurípides, <i>Medea</i> , vv. 1021-1077.....	109
4.2. Problemas textuales y de traducción. Los tres últimos versos.....	119
4.3. Medea y el problema de la <i>akrasía</i>	125
4.4. Críticas a la interpretación tradicional.....	133
Capítulo 5. <i>Medea</i> de Séneca. ¿Una tragedia estoica? Medea como contrafigura del sabio estoico	142
5.1. La identidad fragmentada de Medea.....	145
5.2. La voz del Coro. Medea y Creusa.....	153
5.3. La voz de la Nodriz, <i>bona mens</i>	159
Consideraciones finales	173
Bibliografía	180
1. Ediciones citadas de <i>Medea</i> de Eurípides	180
2. Traducciones citadas de <i>Medea</i> de Eurípides	180
3. Diccionarios consultados.....	181
4. Estudios citados.....	182
Anexo: <i>Medea</i> de Eurípides. Texto griego completo, traducción y notas	196

Toute pensée commence par un poème.

ALAIN, “Commentaire sur ‘La jeune Parque’”, 1953

Introducción

En Grecia, como se sabe, las tragedias se representaban en los festivales anuales llamados ‘Grandes Dionisias’, que se realizaban en honor al dios Dioniso, entre marzo y abril. Se trataba de acontecimientos sumamente relevantes para la vida de la *pólis*,¹ enmarcados solemnemente por procesiones, ritos y sacrificios, y en los que, de una u otra manera, participaba toda la comunidad. Los tragediógrafos presentaban tres tragedias; al final de las representaciones, un cuerpo de jueces elegidos al azar elegía las tres mejores del certamen.²

Conocemos pocos datos certeros acerca de la vida de Eurípides, ya que varias de las historias que se han tejido acerca de él pertenecen al ámbito de la leyenda. Nació alrededor del 484 a.C. en Salamina, una ciudad cercana a Atenas. Participó por primera vez en los certámenes trágicos en el 455 a.C., con una tetralogía en la que figuraba *Peliadas* (o *Hijas de Pelias*), primera tragedia del poeta sobre el personaje de Medea, y de la cual hoy sólo quedan fragmentos.³ En total, a diferencia de las siete piezas de Esquilo y las siete de Sófocles, se han conservado diecinueve tragedias completas de Eurípides (si incluimos *Reso*, de autoría discutida), y un drama satírico, *El Cíclope*, además de numerosos fragmentos de obras perdidas. Se calcula que su producción dramática podría aproximarse a unas noventa piezas. Poco después del 408 a.C., se instaló en la corte del rey Arquelaos de Macedonia, donde murió en 406 a.C.

Eurípides, el más inconformista y anti-convencional (en los temas y en su tratamiento de ellos) de los grandes trágicos del siglo V a.C., introdujo algunas

¹ Para la tragedia griega como fenómeno político, pero también anti-político, cf. GALLEGO-IRIARTE (2009).

² Naturalmente, la bibliografía sobre el teatro griego en general y sobre Eurípides en particular es muy abundante. Nuestro objetivo aquí no es realizar un relevamiento exhaustivo de todos los estudios existentes sobre estos temas sino ofrecer un panorama muy general para introducir al lector a la obra que será objeto de estudio en este trabajo. Para estudios sobre el teatro griego, remitimos a obras ya clásicas como UNTERSTEINER (1955), KITTO (1960 y 1961³), PICKARD-CAMBRIDGE (1962²), LESKY (1970³), ROMILLY (1970), RODRÍGUEZ ADRADOS (1972 y 1997); más recientemente, PLÁCIDO (1997, especialmente 230-260) y MASTROMARCO-TOTARO (2008), y los repertorios bibliográficos que allí se consignan. Para Eurípides, siguen siendo de provecho MURRAY (1949), JAEGER (1962²: 303-324), KITTO (1961³: 187-249), PADUANO (1968), LESKY (1970³: 159-232), ROMILLY (1970: 114-155), ALSINA (1971: 87-105) y CANTARELLA (1971: 278-315) y, más recientemente, MASTRONARDE (2010), entre muchos otros.

³ El tema de esta tragedia era, aparentemente, la muerte del rey Pelias, tío de Jasón, a manos de sus propias hijas, engañadas por Medea, y la huida de ésta y Jasón de Yolco, patria de este último. Para un análisis de los fragmentos y de las citas indirectas de esta tragedia perdida, cf. PRALON (1996). Como veremos, es recurrente en *Medea*, representada más de veinte años después, la mención de Pelias y la destrucción de su *oikos* por parte de la heroína. Asimismo, en otra tragedia anterior a *Medea*, *Egeo*, también perdida, representada aparentemente poco antes del 440 a.C., el poeta abordará la figura de Medea, esta vez en su estancia en Atenas, como mujer de Egeo, y su intento, fracasado, de matar al hijo de éste, Teseo.

innovaciones en el género trágico tal como era concebido en la Atenas de su época. Entre ellas, se encuentran cambios en el diseño (sobre todo, psicológico) de los personajes y en algunas cuestiones estructurales de la tragedia, por ejemplo en el papel del coro (menos relevante, activo e inmerso en la trama que en sus predecesores), en los finales de sus obras, cuestionados tempranamente por Aristóteles en su *Poética* (1454a37-b2), en el nuevo tipo de prólogo y en la técnica del *deus ex machina* (ALSINA, 1971: 88). A diferencia de la comedia, como se sabe, la tragedia tomaba sus temas de la tradición mítica, pero ofrecía de ellos, siempre dentro del marco religioso y cívico de las representaciones teatrales, y centrándose en algún aspecto particular, un nuevo enfoque, un nuevo énfasis, una nueva mirada, un nuevo tratamiento o enfoque, a partir de los valores de la vida social de la *pólis* en la que vivía el poeta. La mirada de Eurípides con respecto a la tradición mítica de la que abreva la tragedia, con respecto a los valores que ella misma transmite mediante esos mitos,⁴ con respecto a los dioses⁵ y a los hombres, su destino, su grandeza y su miseria, es esencialmente crítica. Eurípides profundizó en la psicología de sus personajes, en sus motivaciones, en sus mezquindades; confió, como hombre de su época, en el poder del *lógos* (razón y palabra), en la indagación de la verdad a través del debate, en la exposición de puntos de vista contrapuestos –que el poeta no resuelve– y en el despliegue de las inquietudes intelectuales y espirituales en el discurso. Por momentos, ridiculizó y mostró facetas plenamente humanas de los dioses y

⁴ Cf. TEDESCHI (2010: 4): “Euripide, al pari di Socrate, Anassagora e Protagora, contribuì attivamente alla messa in discussione dei valori tradizionali con strumenti a lui peculiari; in modo piú palese nel primo periodo, quando si ispirava sia al razionalismo e all’umanesimo sofistico sia alla ideologia democratica periclea.”

⁵ Cf. GUTHRIE (1994: 226-227): “La crítica de los dioses, sobre bases morales, llegó enseguida. No hacía falta especulación científica ni sutileza lógica para escandalizarse de la castración por parte de Zeus de su padre, o por sus muchos amores, por los robos y engaños de Hermes, o por los celos de Hera y el carácter malicioso y vengativo de los mortales en general. Los mitos en los que los dioses aparecían como ladrones, adúlteros, seductores y glotones ya habían sido rechazados por Jenófanes y Píndaro. En la época de la Ilustración encontramos a Eurípides dando rienda suelta en muchos lugares a críticas semejantes. Éstas pueden adoptar diversas formas: censura de los dioses por su conducta, declaraciones de que los dioses existen, pero ni se comportan como tales ni pueden hacerlo, o aserciones de que, ya que los dioses en que nos han enseñado a creer son así, o bien no existen –todo es mentira– o no se preocupan de los asuntos humanos, y ni merecen ni necesitan nuestra adoración. Como autor dramático, Eurípides pudo reflejar todos los puntos de vista a través de sus variados argumentos y personajes.” Y también LEFKOWITZ (2003: 103): “He [Eurípides] is thought of as the poet who more than any other asks his audiences, ancient and modern, to question the nature of the gods and even their existence. The notion that the poet himself had doubts about traditional religion, even to the point of being atheistic, derives from his own dramas, or rather from Aristophanes’ and other comic poets’ versions of them.” Esto no debe perderse de vista, ya que las reglas propias de la comedia imponían a los personajes (y Eurípides es uno de ellos en *Acarnienses*, *Tesmoforiantes* y *Ranas*, y también, aunque con una participación menor, en *Nubes* y *Paz*) una deformación cuyos alcances es difícil, si no imposible, mensurar. Un ejemplo análogo se encuentra en la figura de Sócrates que presenta el cómico en *Nubes*: ¿quién diría con certeza que la figura, el accionar y las palabras de ese personaje responden al Sócrates histórico? La deformación cómica de Aristófanes es la primera fuente “for the idea that Euripides is an atheist” (MASTRONARDE, 2010: 2).

los grandes héroes de la tradición mítica y épica. Todo esto, naturalmente, provocó que a lo largo de su vida artística las relaciones con el público estuvieran marcadas por la tensión,⁶ y que pocas veces obtuviera el premio máximo en los certámenes.⁷ Esto explica en gran medida, además, las agudas críticas de sus adversarios, entre ellos –el más genial– Aristófanes, quien, en *Nubes*, sin más lo ubica ideológicamente con los sofistas y Sócrates, sin establecer diferencias sustanciales entre ellos. La posteridad dio a Eurípides el triunfo que sus coetáneos, que lo admiraron y odiaron “sin mucha comprensión” (MURRAY, 1949: 25), le negaron; en el mundo helenístico, una sensibilidad distinta hizo de él el poeta por antonomasia, con una influencia incalculable en los siglos siguientes. La conservación de muchas más piezas euripídeas que de Equilo y Sófocles, lograda gracias a la tradición filológica del período helenístico y evidenciada sobre todo en los numerosos papiros hallados en Egipto, es también una muestra de ese nuevo gusto, de esa nueva época.

Tal como puede leerse en la bibliografía crítica acerca de Eurípides, los intérpretes coinciden en señalar la estrecha vinculación del poeta con la nueva época que inauguró, en la segunda mitad del siglo V a. C, el auge de la sofística,⁸ de acuerdo con la cual –dicho esto de manera muy simplificada, dado que no es nuestro objetivo aquí

⁶ Al respecto, señala JAEGER (1962²: 312): “cuando Eurípides se presentó para aspirar al premio de la tragedia con sus dramas elaborados con el más severo respeto a la forma mítica, no podía hacer creer a sus oyentes que la tendencia a la progresiva modernización de las figuras del mito en que se aventuraba no era sino un nuevo estadio en un proceso de gradual evolución. Se dieron cuenta de que se trataba de una temeridad revolucionaria. Así, sus contemporáneos se sintieron profundamente perturbados o se apartaron con apasionada aversión de él. Convenía evidentemente mejor a la conciencia griega la proyección del mito en un mundo ficticio e idealizado, convencional y estético, tal como lo hallamos en la lírica coral del siglo VI y los últimos tiempos de la epopeya, que su adaptación a la realidad común que, comparada con el mito, correspondía para el espíritu griego a lo que nosotros entendemos por profano.” Hay que tener presente, sin embargo, que también Esquilo y Sófocles, cada uno a su manera, ‘adaptaron’ el mito, materia prima de la tragedia, a la realidad de la *pólis* en que vivían; pero ninguno de ellos puso en escena, y analizó, algunas cuestiones ciertamente inquietantes para los atenienses de la época: los estragos que la guerra produce entre las mujeres (*Hécuba*, *Andrómaca*), el temor de los generales ante la turba (Agamenón en *Ifigenia en Áulide*, Menelao en *Orestes*), el amor prohibido de una mujer (Fedra en *Hipólito*), etc.

⁷ Eurípides sólo obtuvo el primer premio en cuatro ocasiones, y una quinta póstumamente. Sin embargo, fue considerado por Aristóteles como “el más trágico de los poetas” (Aristóteles, *Poética*, 1453a29-30), en el sentido de que logra más exitosamente el efecto trágico. Muy sintéticamente, recordemos que de acuerdo con la *Poética*, la mejor tragedia es aquella que tiene una trama simple (y no una doble), en la que el héroe “medio” (ni perfecto ni malo), hallándose en un estado de dicha, comete, por ignorancia y sin intención, un error (*hamartía*) cuyas consecuencias resultan en desgracia para él (*peripéteia*), al darse cuenta del error cometido (*anagnórisis*). En dos ocasiones, como veremos oportunamente en este trabajo, *Medea* es criticada por Aristóteles: en 1454a37-b2, la escena en que Medea huye hacia Atenas en el carro de Helios, y en 1461b20-21, la escena en la que imprevista pero providencialmente aparece el rey Egeo.

⁸ Cf. MURRAY (1949: 126): “Este discípulo de los sofistas no funda sus ataques contra la mitología corriente en ningún ‘ateísmo dogmático’ o ‘materialismo científico’. Y por lo demás, los mismos sofistas carecen de doctrina definida u ortodoxia. Eurípides se sintió siempre en rebeldía contra las leyes de la grey; en protesta constante contra sus patrones morales, sus supersticiones y locuras, sus injusticias sociales; también contra su mundanidad superficial y su indiferencia para cuanto él considera superior, según su criterio de poeta y filósofo.”

profundizar en las características y la enorme influencia de la sofística en la Antigüedad— cada aspecto de la existencia humana es susceptible de ser sometido a examen, investigación y discusión racional, lo cual generó, sin duda, una fuerte conmoción en la sensibilidad.⁹ Si bien no parece verdadera la tradición biográfica según la cual Eurípides fue discípulo de Protágoras (en realidad, de acuerdo con los testimonios existentes, el poeta no adhirió a una doctrina determinada, con lo cual pasa a un segundo plano el hecho de rastrear influencias de Anaxágoras o Diógenes de Apolonia),¹⁰ resulta significativo destacar que dicha tradición tiene su origen en las evidentes relaciones entre las enseñanzas de los sofistas con la postura crítica y analítica que expresan de los personajes de sus tragedias (GUTHRIE, 1994: 53).¹¹ La influencia de las ideas y la retórica sofística en Eurípides ha sido señalada por varios autores, e incluso se lo ha denominado, por influencia de Nestle, “el poeta de la ilustración griega” (JAEGER, 1962²: 303): su arte, la crítica coincide en señalar, puede considerarse como la expresión de la crisis intelectual de su tiempo, y sus tragedias ponen en escena los debates (políticos, culturales, sociales) en boga en él.¹² En efecto, Eurípides parece haber tomado parte, a

⁹ De acuerdo con una definición de hace ya varios años, pero no por ello caduca, la sofística fue, de acuerdo con JAEGER (1962²: 264), el “gran movimiento educador que da su sello” a los siglos V y IV a.C., “y en el cual tiene su origen la idea occidental de la cultura. Como lo vieron los griegos, es íntegramente político-pedagógica” y (1962²: 273) “la invasión del espíritu de la antigua física e ‘historia’ de los jónicos por otros intereses de la vida y ante todo por los problemas pedagógicos y sociales que surgieron a consecuencia de la transformación del estado económico y social”. Naturalmente, también la bibliografía sobre la sofística es muy abundante; mencionaremos sólo como referencia dos obras ya clásicas sobre el tema: JAEGER (1962²: 263-302) y GUTHRIE (1994: 15-308).

¹⁰ Al respecto, es importante señalar que las relaciones de Eurípides con Anaxágoras, Pródico y Protágoras están ampliamente testimoniadas por las fuentes antiguas (cf. PETRUZZELLIS, 1965). Sin embargo, como sostiene LESKY (1970³: 162-163): “La tradición biográfica nos habla de una relación de discípulo entre Eurípides y los principales sofistas, como Protágoras y Pródico, y también con referencia al filósofo Anaxágoras, amigo de Pericles, y Arquelao. Se trata de leyendas que fueron entrelazadas a base de relaciones con respecto a las enseñanzas de estos hombres dentro de las tragedias de Eurípides, pero en realidad no es cierto que Eurípides se hubiera adherido a una doctrina determinada. Para él lo decisivo no era adherirse a un sistema.” Cf. también CANTARELLA (1971: 278).

¹¹ Este mismo autor, más adelante, en su análisis sobre el mundo de los sofistas, y comparando a Sófocles con Eurípides, sostiene: “en cierto modo representan a dos generaciones, porque a Eurípides lo atraían mucho más que a Sófocles las modernas corrientes sofísticas de pensamiento. Igual que Protágoras, él supo que había dos aspectos en cada cuestión, y disfrutó tanto como Hippias de la ‘competición de palabras’, a la cual se entregan sus personajes” (GUTHRIE, 1994: 132).

¹² Cf. por ejemplo JAEGER (1962²: 313). Para JAEGER (1962²: 318), “no sin razón se ha considerado la tragedia de Eurípides como la sala de debates de todos los movimientos de su tiempo. Nada demuestra con mayor fuerza el carácter problemático de todas las cosas, para la conciencia de aquella generación, como esta disolución de la vida y de la tradición entera en discusiones y argumentaciones filosóficas en que participaron los hombres de todas las edades y de todas las clases, desde los reyes hasta los criados”. En relación con la Ilustración y el movimiento sofístico, es significativo lo que señala KITTO (1961³: 187-188): “It is as if the Greek mind, during this period, began to shift its weight from one leg to the other: from intuitive intelligence, based on a generalized reflection about human experience, and expressing itself through art and the traditional imagery of mythology, to a conscious analysis of experience which made use of new intellectual techniques and was expressed, inevitably, in prose. It is a change that has something in common with our Enlightenment which set in during the seventeenth century: after that, in England, until

diferencia de los otros dos grandes trágicos del siglo V a. C. (Esquilo y Sófocles), en las discusiones filosóficas de su época, en las cuales estaban involucrados, naturalmente, los sofistas. Esto dejó huellas en sus tragedias. La Antigüedad misma lo designó “el filósofo de la escena” (JAEGER, 1962²: 311),¹³ pues el poeta, a caballo entre el mundo antiguo que agonizaba y el helenístico que se preanunciaba, con sensibilidad y valores diferentes, “pertenece ya al comienzo de una nueva época en que la filosofía se convierte en la verdadera guía de la cultura y de la educación” (JAEGER, 1962²: 311) y en la que las creencias tradicionales, sobre todo las relacionadas con los dioses, se derrumban.¹⁴ De allí el intelectualismo que percibimos en muchos parlamentos de sus personajes. Y de allí también que se lo haya leído en clave filosófica, dado que Eurípides, al decir de MURRAY (1949: 10), sin duda “tuvo poderosa influencia sobre las grandes escuelas filosóficas del siglo IV a.C.”.

the romantic movement brought revival, poetry was either witty or pitiful; in Greece, big-scale poetry of importance dies with Euripides and Sophocles. Exquisite poetry was still to come, but no longer did it even pretend to grapple with what matters most; that became the province of the philosophers.” Sin embargo, es importante tener en cuenta lo que señala DODDS (1999: 172), quien distingue entre ‘Ilustración’ y ‘movimiento sofístico’: “la ‘Aufklärung’ o Ilustración no fue iniciada por los sofistas. [...] La Ilustración es, desde luego, mucho más antigua. Sus raíces se hallan en la Jonia del siglo VI”. Para un estudio de la crisis intelectual ateniense de la época, cf. REINHARDT (2003). Para este autor, “Euripidean theatre is the barometer of the crisis” (2003: 20).

¹³ Así lo llaman también MURRAY (1949: 68) y RODRÍGUEZ ADRADOS (1995: 265). Cf. también la caracterización general del autor que presenta JULIÁ (1993: 99-103). Para una opinión contraria, cf. WINNINGTON-INGRAM (2003: 47): “He [Eurípides] has been called ‘the philosopher on the stage’, and indeed his plays contain numerous echoes of contemporary philosophical ideas. Perhaps, however, the notion has been overdone. It is arguable that, despite this top-dressing of philosophy, Euripides was the least philosophic of the three tragedians, though, being a Greek, he had a mental range and a capacity for general thought beyond the ordinary measure of dramatists. But one can be clever without being a philosopher.” Ciertamente, no es posible negar esto último. Sin embargo, la afirmación parece una paradoja, como señala el mismo WINNINGTON-INGRAM (2003: 47, n. 3), quien se basa, para esto, en una comparación realizada por E. A. Havelock.

¹⁴ Para este tema, resulta de mucho interés el análisis de Eurípides por parte de ALSINA (1971: 93-102). Por otro lado, se debe ser cuidadoso a la hora de sostener, como lo han hecho Vernant y Nietzsche (LEONARD, 2012: 150), que la tragedia murió a manos de la filosofía. En esa misma línea, se sitúa la interpretación, por ejemplo, de REINHARDT (2003: 21-22): “A phenomenon such as the Sophistic movement –a sort of youth crisis, considered historically– never reappeared in the ancient world, despite all philosophizing. The unthinkable was no longer enticing. In the place of the heroic came the rational struggle against pain and fear, in the place of the ancient cults and myths came the philosophical god of the world, of reason and of destiny, the old gods dwindled into popular gods and their believers behaved towards intellectuals like exoterics towards esoterics.” En relación con esto, podemos preguntarnos cuál podría ser el papel de la tragedia y la filosofía en nuestra sociedad actual. Encontramos una respuesta convincente en KAUFFMAN (1968: xx): “We have been told that tragedy is dead, that it died of optimism, faith in reason, confidence in progress. Tragedy is not dead, but what estranges us from it is just the opposite: despair. After Auschwitz and Nagasaki, a new generation wonders how one can make so much fuss about *Oedipus*, *Orestes*, or *Othello*. What's *Hecuba* to us? Or *Hamlet*? Or *Hippolytus*? Becket's *Waiting for Godot* and Ionesco's *Lesson* are less optimistic, have less faith in reason, and no confidence at all in progress, but are closer to the feelings of those born during or after World War II. If the world is absurd and a thoughtful person has a choice of different kinds of despair, why should one not prefer to laugh at man's condition –a black laugh? Above all, no affectations, no idealism, nothing grand. Philosophers prefer small questions, playwrights small men. Bad philosophers write in the old vein, bad playwrights about Job and Heracles, with some of the old pomp, but taking care to make the heroes small enough for our time.”

La obra que nos ocupa, *Medea*, formaba parte de una trilogía integrada por otras dos tragedias, *Filoctetes* y *Dictis*, y el drama de sátiros *Los recolectores*, todas perdidas.¹⁵ La pieza expone también, poéticamente, las tensiones existentes en su época de representación.¹⁶ La historia de Medea, que ya había sido tratada de diferentes maneras por Esquilo y Sófocles,¹⁷ es bien conocida:¹⁸ se trata de la nieta del dios Helios (el Sol), una extranjera con poderes mágicos que, enamorada del griego Jasón, huye con él, traicionando a su propio padre, el rey Eetes de la Cólquide, y matando a su propio hermano, Apsirto, luego de ayudar a Jasón en difíciles pruebas para obtener el vellocino de oro. En Corinto, después de varios años, Jasón la abandona para casarse con Glauce, hija del rey Creonte; para vengarse, Medea mata a los dos hijos que ha tenido con él y huye impune en el carro de Helios. Fue representada en las Grandes Dionisias del año 431 a.C., unos meses antes del ataque tebano a Platea, el cual, junto con otros factores como el conflicto de Corcira-Epidamno-Corinto, los acontecimientos en Potidea y la promulgación del Decreto Megarensis, desencadenarán la guerra del Peloponeso.¹⁹ Evidentemente, tampoco esta obra gozó del favor del público de su época, que le otorgó el tercer y último premio del certamen;²⁰ en verdad, la caracterización compleja de Medea, la total ruina de un héroe como Jasón, que pierde su descendencia, la inversión de roles genéricos entre Medea y Jasón (cf. SEGAL, 1996: 41), y un final en el que una mujer filicida no es castigada por la justicia humana, tienen que haber resultado demasiado difíciles de aceptar para los espectadores. Sin embargo, la posteridad, más abierta a aceptar las tensiones y contradicciones de la cultura de la Grecia clásica y a poner entre paréntesis las críticas de, entre otros, Aristóteles,²¹ reconoció el valor de esta obra, hoy en día probablemente la más célebre del poeta.

¹⁵ De *Dictis*, que aparentemente trataba de la saga de Dánae y Perseo, se conservan unos sesenta versos, y *Filoctetes*, personaje cuyo conflicto trágico ya había abordado Sófocles en una tragedia homónima, se conoce por medio de dos comentarios de Dión Crisóstomo (*Discursos*, LII y LIX) y de algunos fragmentos. Para una reconstrucción de *Dictis* y *Filoctetes* a partir de los fragmentos conservados, cf. WEBSTER (1967: 57-64).

¹⁶ Por ejemplo, como señala TEDESCHI (2010: 4): “l’elogio dell’ $\iota\acute{o}$ e della $\mu\acute{o}$ declamato dalla nutrice, l’esaltazione di Atene cantata dal Coro, che ci testimonia la sua profonda adesione alla concessione periclea della *polis*, gli interventi di Medea sulle spinose questioni relative alla condizione della donna e dei sapienti propugnatori di nuove doctrine.” Volveremos a algunas de estas cuestiones a lo largo de este trabajo.

¹⁷ Los testimonios que subsisten de ambos autores son fragmentarios. Para un panorama general y sintético pero bastante completo, cf. MASTROMARCO-TOTARO (2008: 126-127).

¹⁸ Para un estudio completo del mito de Medea, cf. GRAF (1997), quien analiza cinco hitos del mito de Medea, que este autor llama “stories”: la de la Cólquide, la de Yolco, la de Corinto, la de Atenas y la de los medos; y SZTULMAN (1996: 128-130). Para un análisis de las variantes del mito, cf. TEDESCHI (2010: 5-7).

¹⁹ Cf. Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, I.23-88 y 139.

²⁰ Euforión, hijo de Esquilo, fue el ganador; el segundo lugar fue para Sófocles.

²¹ Para un resumen de estas críticas, cf. MASTRONARDE (2010: 2).

La estructura y el resumen de la tragedia, cuya traducción anotada se incluye como Anexo en este trabajo, son los siguientes:²²

- *Prólogo* (vv. 1-130). La Nodriza pronuncia una *rhêsis* en la que expone los antecedentes de la situación presente de Medea, que ha sido abandonada por Jasón debido a las nuevas bodas de éste con la hija del rey Creonte (vv. 1-49). Luego, dialoga con el Pedagogo, quien le anuncia una nueva desgracia: el destierro de Medea y sus hijos, ordenado por el rey (vv. 50-95). Lamentos de la Nodriza y de Medea, desde el interior de la casa (vv. 96-130).
- *Párido* (vv. 131-213). El Coro se solidariza con Medea, que continúa emitiendo sus lamentos desde el interior de la casa.
- *Primer episodio* (vv. 214-409). Medea pronuncia su célebre *rhêsis* sobre la condición femenina y logra la adhesión del Coro (vv. 214-270). Creonte anuncia a Medea su decisión de desterrarla, pero ésta se comporta como una suplicante y logra que el rey le permita permanecer un día más en Corinto (vv. 271-356). Medea comunica al Coro sus planes de venganza (vv. 357-409).
- *Primer estásimo* (vv. 410-445). El Coro entona un canto sobre el cambio de fama de las mujeres y deplora la suerte de Medea.
- *Segundo episodio* (vv. 446-626). *Agôn* entre Medea y Jasón, en el que las posiciones se muestran irreconciliables (vv. 446-622). Medea expresa su amenaza de venganza (vv. 623-626).
- *Segundo estásimo* (vv. 627-662). El Coro canta acerca del daño que produce el exceso de amor y la pérdida de la patria.
- *Tercer episodio* (vv. 663-823). El rey Egeo, de paso por Corinto, promete asilo en Atenas a Medea si ésta logra escapar de Corinto por sus propios medios (vv. 663-758). Medea enuncia nuevamente sus planes de venganza, en los que está incluido el doble filicidio; el Corifeo intenta en vano disuadirla (vv. 759-823).
- *Tercer estásimo* (vv. 824-865). El Coro profiere un elogio de Atenas y expresa su horror ante la idea del filicidio.
- *Cuarto episodio* (vv. 866-975). Diálogo entre Medea y Jasón, en el que ésta logra persuadirlo, mediante engaños, de que ha cambiado de opinión y expresa su deseo de que sus hijos lleven presentes a la nueva esposa de Jasón para que los niños no sean desterrados.

²² Para un análisis de la tradición manuscrita de esta obra, cf. TEDESCHI (2010: 35-38).

- *Cuarto estásimo* (vv. 976-1001). El Coro se lamenta por la inevitabilidad de la muerte de los niños, que llevarán los mortales presentes a la casa real, y deplora la suerte de Jasón y Medea.
- *Quinto episodio* (vv. 1002-1250). El Pedagogo anuncia a Medea que los niños han sido liberados del destierro (vv. 1002-1020). Medea pronuncia su célebre monólogo, en el que se debate entre seguir adelante con sus planes (concretamente: el filicidio) o no (vv. 1021-1080). El Corifeo reflexiona sobre la condición de los mortales que tienen hijos (vv. 1081-1115). El Mensajero relata la muerte de la princesa y su padre Creonte a causa de los presentes que los hijos de Medea llevaron al palacio real (vv. 1116-1230). Medea se da ánimo para realizar el filicidio y luego huir de Corinto (vv. 1231-1250).
- *Quinto estásimo* (vv. 1251-1292). El Coro deplora las muertes de los niños, ahora ya inminente. Se oyen los gritos de las víctimas que están siendo asesinadas en el interior y el Coro expresa nuevamente su horror ante el filicidio.
- *Éxodo* (vv. 1293-1419). El Corifeo anuncia a Jasón la muerte de sus hijos (vv. 1293-1316). Medea aparece como una *dea ex machina* y, luego de un diálogo colmado de reproches e insultos entre ella y Jasón, huye en el carro de Helios, completando así su venganza y dejando a Jasón sumido en sus lamentos (vv. 1317-1414). El Corifeo pronuncia los versos finales (vv. 1415-1418).

Medea de Eurípides pone en primer plano el conflicto trágico de una heroína de configuración compleja que se debate entre fuerzas de signo contrario y cursos de acción divergentes, y que está caracterizada de diversas maneras: esposa traicionada y mujer masculinizada; héroe al estilo épico y sofocleo y madre; diosa y mujer, extranjera que por momentos actúa como ateniense, hechicera, etc. Ya desde la Antigüedad, y por estas razones, la pieza llamó la atención no sólo de poetas posteriores –griegos y latinos– que escribieron sus propias versiones de la historia de Medea (Apolonio de Rodas, Ovidio, etc.),²³ sino también de los filósofos, sobre todo en lo relativo, precisamente, a la relación

²³ No pretendemos hacer un relevamiento exhaustivo de todas las versiones del tema de Medea en la literatura occidental; consignaremos sólo las obras de la Antigüedad, con excepción de *Medea* de Eurípides y Séneca. Algunas de estas obras se conservan en estado fragmentario: Lucio Acio: *Medea siue Argonautae*; Antífanos: *Medea*; Antífante: *Jasón*; Apolonio de Rodas: *Argonáuticas*; *Argonautica Orphica*; Carcino: *Medea*; Dífilo: *Pelíadas*; Dinóloco: *Medea*; Diógenes de Sínope: *Medea*; Draoncio: *Medea*; Enio: *Medea exul* (primera reelaboración de la tragedia euripídea en lengua latina); Esquilo: *Noдрizas de Dioniso*; Estratis: *Medea*; Eubulo: *Medea*; Eurípides: *Egeo y Pelíadas*; Eurípides el Joven: *Medea*; Lucano: *Medea*; Melancio: *Medea*; Mórismo: *Medea*; Neofrón: *Medea*; Ovidio: *Medea, Heroidas*

entre la configuración y el conflicto del personaje principal y las diferentes teorías de la acción humana, sus motivaciones psicológicas, su trasfondo cognitivo, sus cambios anímicos, etc.²⁴ Entre estas lecturas filosóficas de esta tragedia, merecen especial atención, a nuestro juicio, por la influencia que han tenido (y tienen todavía) entre los estudiosos del texto, la relacionada con la doctrina aristotélica de la acción y la vinculada con una interpretación de origen platónico que ha visto en el personaje un conflicto entre razón y pasión y ha tenido una influencia notable no sólo en la Antigüedad sino incluso entre los críticos modernos. Por otro lado, el mismo personaje, Medea, ahora sí ya desde una concepción filosófica que permite leer el texto en clave estoica (y por eso recibirá nuestra atención), recibe un tratamiento muy diferente del euripídeo de parte del poeta-filósofo latino Séneca el Joven, en su tragedia homónima.

Si bien la bibliografía sobre Eurípides (como sobre cualquier otro gran autor) y en particular sobre *Medea* es notablemente abundante, nos proponemos aquí volver a este autor y a este texto, tan ampliamente estudiados durante los largos siglos que nos separan de la Atenas del 431 a.C., con la certeza de que la enorme riqueza de un texto clásico nunca puede ser agotada del todo, y de que los antiguos siguen proponiéndonos desafíos interpretativos e interpelándonos aún hoy. Como tantas otras obras dramáticas que han llegado hasta nosotros de la Antigua Grecia, *Medea* puede concebirse como un núcleo irradiador de sentidos; lo que han hecho tantos destacados intérpretes a lo largo de los siglos que nos separan de su producción es llamar la atención sobre alguno de ellos en particular, generando nuevas lecturas y, con ellas, la posibilidad de que esos sentidos sean productivos para el enriquecimiento de la reflexión acerca de la experiencia humana. En la actualidad sigue estando plenamente vigente el interés de los intérpretes

12 y *Metamorfosis* VII.1-403; Pacuvio: *Medea*; Píndaro: *Pítica* IV, Pompeyo Macro: *Medea*; Rintón: *Medea*; Sófocles: *Cortadoras de raíces*, *Egeo*, *Escitas* y *Mujeres de la Cólquide*; Teodorides: *Medea*; Valerio Flaco: *Argonautica* y Varrón Atacino: *Argonautica*. Para una lista muy completa de las versiones del tema de Medea hasta principios del siglo XXI, cf. LÓPEZ-POCIÑA (2002: 1297-1307) y TEDESCHI (2010: 8-35).

²⁴ Cf. MASTRONARDE (2010: 8-9), quien señala brevemente la recepción de Eurípides por parte de los filósofos helenísticos: "It was surely with Euripides' *Medea* in mind that the Stoic Chrysippus began a long tradition of using Medea's killing of her children as an illustration of the harmful triumph of emotion over reason. Fragments and passages of Teles, Favorinus, Epictetus, and Plutarch show that Polyneices in *Phoenissae* was a standard example used in arguments against the false valuation of exile in conventional morality. Epictetus also cites the power-hungry Eteocles for his incorrect judgment about what is the greatest of goods. The culturally familiar and authoritative texts are thus selected to provide effective negative examples for those challenging their listeners and students to follow a more philosophical path in life. Gnostic excerpts on moral and theological themes were likewise of interest to Hellenistic philosophers, either for support of their own views or as alternatives to attack, and Greek patristic texts that quote Euripides probably reflect earlier compilations of key passages on divinity, fate, and the like rather than direct reference to complete plays or a new culling of examples."

modernos por las derivaciones que permite pensar el conflicto trágico explorado por Eurípides en *Medea*, tal como lo demuestran, por ejemplo, algunos de los trabajos mencionados en la Bibliografía. ¿Para qué volver una vez más, entonces, a este texto? Responderemos a esta pregunta en la sección siguiente.

1. Objetivos e hipótesis

El objetivo central de este trabajo es proponer una revisión crítica de algunas lecturas filosóficas del conflicto de Medea (algunas de las cuales provienen de la Antigüedad o bien se basan en autores antiguos) a la luz de su planteamiento poético en *Medea* de Eurípides, principalmente, pero también en la obra homónima de Séneca, y de su configuración como personaje trágico; esto nos llevará, en última instancia, a analizar en qué medida la filosofía, despojándose de cierto esquematismo percibido en esas lecturas, puede realizar aportes muy fecundos y enriquecedores para la reflexión sobre el personaje y su conflicto trágico.

En relación con la obra de Eurípides, si bien la crítica ha advertido sobre los riesgos que supone imponer a la obra lecturas filosóficas anacrónicas, dado que se producen a partir de desarrollos posteriores a Eurípides (FOLEY, 1989: 62), la influencia de estas interpretaciones, que todavía gozan de bastante consenso entre los estudiosos, ha sido tan duradera que no resulta una tarea simple ponerlas en cuestión. La *Medea* de Séneca, en cambio, aunque con ciertas reservas, sí permite, a nuestro juicio, ser pensada en relación con las doctrinas filosóficas que el mismo Séneca enunció en sus tratados (sobre todo, el *De ira*) y las *Cartas a Lucilio*. Además, como sostiene NUSSBAUM (1994: 446), es claro que los estoicos “were unusually interested” en la historia de Medea, y, por ello, creemos que el replanteo sobre el problema que presenta la pieza de Séneca no puede ser soslayado en este análisis.

Los objetivos específicos que perseguimos en este trabajo, mediante el análisis textual-filológico de las obras fuente, son:

- analizar en qué medida la *Medea* de Eurípides puede ser leída como una tragedia retórica, en tanto hay un marcado énfasis en los mecanismos persuasivos del lenguaje;
- en relación con esto, rastrear y analizar los procedimientos textuales y las estrategias discursivas de la *Medea* de Eurípides que contribuyen a su compleja configuración y a la caracterización del conflicto trágico que plantea la obra;

- examinar y cotejar críticamente si existen fundamentos y evidencias textuales para avalar las lecturas filosóficas que hasta ahora se han hecho de él;
- explicitar las conexiones entre el personaje de Medea que presenta Séneca, muy distinto al de Eurípides, y algunos postulados centrales del estoicismo romano;
- indagar si es válido un acercamiento filosófico más amplio al texto de *Medea* de Eurípides, que se aparte de los ya canónicos y permita pensar la filosofía como una vía de acceso enriquecedora para la lectura e interpretación de este texto poético.

En consonancia con los objetivos señalados, nuestra hipótesis principal es que las lecturas de corte filosófico que se han hecho de *Medea* de Eurípides, hasta el día de hoy, no resultan del todo satisfactorias por dos razones principales: por un lado, porque han encasillado en estrechos límites a un personaje tan complejo como Medea, y por otro, porque pierden de vista aspectos fundamentales no sólo para la comprensión de la obra, sino incluso para la comprensión general del fenómeno de la tragedia griega. Entre estos aspectos, se destacan el componente mitológico, las problemáticas relaciones entre dioses y hombres, la tradición poética, la compleja configuración de la heroína, el código heroico que ésta sostiene, aspectos religiosos y éticos relacionados con la venganza, los juramentos y la súplica, las tensiones socio-políticas que el texto expone en relación con la condición de mujer y extranjera de Medea, etc. Si bien es indudable que Eurípides indagó, en la escena ateniense del siglo V a.C., desde diferentes perspectivas y con mayor detenimiento que sus célebres predecesores Esquilo y Sófocles, las múltiples aristas del conflicto interior de sus personajes, entre los cuales Medea ocupa un lugar preponderante, también es evidente que Eurípides era un poeta: *Medea* no es un tratado filosófico acerca de la psicología de la acción humana, sus motivaciones y las consecuencias morales de estas acciones, sino –por más obvio que parezca– una tragedia. Y Medea es un personaje trágico, no un tipo que puede ejemplificar sin más conductas susceptibles de ser evaluadas éticamente en el marco de doctrinas con cierto grado de esquematismo. Tampoco la *Medea* de Séneca es un tratado filosófico; pero este autor, a diferencia de Eurípides, sí los escribió, por lo que es ineludible la referencia a ellos en el análisis de la constitución de su Medea como personaje. Sin embargo, según intentaremos demostrar, el hecho de que las mencionadas lecturas filosóficas de *Medea* de Eurípides deban ser críticamente revisadas no significa que la filosofía no sea una vía de acceso legítima y muy productiva para este texto como para cualquier otro. En efecto, la perspectiva filosófica puede producir lecturas diferentes, que son posiblemente las que reclama el texto.

En virtud de lo que acabamos de señalar, otras hipótesis, más puntuales, que subyacen a este trabajo son las siguientes:

- *Medea* de Eurípides es una tragedia que permite multiplicidad de abordajes y lecturas. La estudiaremos aquí como una tragedia retórica, un enfoque que provee herramientas sugestivas para la revisión de las lecturas filosóficas que analizaremos en la Parte II;
- la *Medea* de Eurípides es un personaje ontológicamente complejo, que participa de varios planos, entre ellos, y de manera destacada, del divino. Por eso, no puede analizarse la conducta de Medea en términos estrictamente humanos, lo cual tiene consecuencias directas en el cuestionamiento de las mencionadas lecturas filosóficas;
- resulta problemático hablar de ‘responsabilidad’, en el sentido aristotélico del término, en el caso de Medea, como hacen algunos estudiosos;
- la interpretación de *Medea* de Eurípides en tanto una tragedia que tematiza el conflicto entre razón y pasión, en donde se plantea el problema de la *akrasía* (sobre todo entre los estoicos) y como una respuesta del poeta al intelectualismo socrático debe ser cuestionada, conforme han hecho ya algunos intérpretes en los últimos años, dado que no existen fundamentos textuales que la avalen;
- *Medea* de Séneca, a diferencia de la obra de Eurípides, tiene, en efecto, una base filosófica marcada que permite su lectura en clave estoica, sobre todo en lo relativo a los principios estoicos de la psicología de la acción.

2. Consideraciones teórico-metodológicas

Según se sabe, todo problema de investigación tiene su origen en una situación que se siente o percibe como una dificultad todavía sin una solución que se considere del todo apropiada (aunque provisoriamente) dentro de un área específica. Percibir esta situación es la primera fase de lo que WHITNEY (1986⁶: 3) denomina “el proceso reflexivo”, es decir, el proceso del pensamiento que tiene lugar en todos los planos, desde las situaciones más familiares y cotidianas hasta los altos grados de generalidad, complejidad y abstracción de la ciencia y la filosofía. De acuerdo con el apartado anterior, nuestro problema de investigación puede formularse de la siguiente manera: ¿resultan satisfactorias las lecturas filosóficas de *Medea* de Eurípides que analizaremos en la Parte II de este trabajo, teniendo en cuenta las consideraciones expresadas en la Parte I en relación con la configuración del personaje y su conflicto trágico? Es evidente que recurriremos ampliamente aquí al análisis textual-filológico de los textos literarios y

filosóficos pertinentes en su lengua original, dado que este análisis constituye el fundamento necesario para establecer las relaciones indicadas entre el conflicto trágico y la configuración de la protagonista en la tragedia de Eurípides y las interpretaciones filosóficas que estudiaremos. El análisis filológico de los textos resulta muy importante para la comprensión en tanto la “lingüística” es la forma de realización de la comprensión (GADAMER, 1977: 17), y ésta, así como la “subjetividad fundadora de sentidos” que menciona HABERMAS (2001²: 44), están indisolublemente ligadas al lenguaje como uno de los medios de socialización del hombre,²⁵ lo cual constituye una fundamentación más de la necesidad de tal análisis en este trabajo.

Utilizaremos, además, el método semiótico,²⁶ en tanto el texto principal del corpus, *Medea* de Eurípides, es una obra literaria, entendida como

un mensaje lingüístico –transmitido por la palabra o por la escritura– caracterizado por ser una comunicación gratuita (opuesta, así, a la comunicación esencialmente pragmática, interesada, la oratoria, etc.) e intemporal (en el lenguaje cotidiano el mensaje se adapta a una sola situación; el mensaje literario está fuera de la situación), centrada sobre la función estética (su fin principal es un fin estético). (YLLERA, 1974: 162-163).

Sin embargo, no debe perderse de vista que el texto dramático, en tanto texto pensado y escrito originalmente no para su lectura sino para su representación, tiene algunas características propias que resultan insoslayables en el análisis literario. El texto dramático, el texto teatral, por definición, es un texto espectacular y por consiguiente, “constitui um fenómeno de semiose só parcialmente literária” (AGUIAR E SILVA, 1993⁸: 604). No obstante, y si bien hasta el día de hoy la tragedia *Medea* sigue siendo representada en el teatro a través de diferentes interpretaciones y adaptaciones de directores contemporáneos, lo que nos queda de la obra de Eurípides, dada la gran distancia en el tiempo que nos separa de él, es estrictamente el texto escrito, que es el que la tradición ha transmitido.²⁷ Por lo tanto, la obra se inscribe en la literatura como sistema semiológico (YLLERA, 1974: 50). La estilística²⁸ y la poética,²⁹ que se enmarcan en la

²⁵ Los otros mencionados por este autor son el trabajo y la dominación.

²⁶ El método de la semiótica literaria consiste, básicamente, en considerar la obra de arte como práctica comunicativa o significativa con fines estéticos, en analizar sus constituyentes (YLLERA, 1974: 141-144) y en considerarla como realización concreta de las características de un género (en este caso el dramático), es decir, como elemento de un conjunto con características propias y diferenciadas de los demás (YLLERA, 1974: 157-158).

²⁷ Incluso puede decirse que nos ha llegado sólo el texto principal de la obra, es decir, las palabras de los personajes (AGUIAR E SILVA, 1993: 605), y no el texto secundario, constituido por las didascalias o indicaciones escénicas, muchas veces agregadas por copistas o traductores. Por esta razón, el análisis de la tragedia de Eurípides (así como también el de la de Séneca) es básicamente un análisis literario, textual.

²⁸ La estilística, de acuerdo con la polisemia del término, ha sido considerada tanto el estudio de los temas como el de las formas, el análisis de las peculiaridades expresivas de un autor o de una época, etc. La

semiótica como ciencia general de los procesos comunicativos, son disciplinas auxiliares en la aplicación de este método, y se mostrarán muy útiles en este trabajo. El método histórico resulta también importante como auxiliar porque contribuye a situar tanto al investigador como al lector en el contexto de producción y recepción de la obra que se estudiará, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de un contexto tan alejado en el tiempo y en el espacio.

3. Características de este trabajo

Nuestro trabajo se organizará en cinco capítulos distribuidos en dos partes. En la Parte I, nos abocaremos a analizar el personaje y el conflicto trágico en *Medea* de Eurípides. En el capítulo primero, plantearemos la lectura de este texto como una tragedia retórica en el sentido de que pone el énfasis en la retórica, sus procedimientos y herramientas, a partir del análisis de tres textos en los cuales Medea demuestra su superioridad discursiva sobre los demás personajes: la primera *rhêsis* de la heroína (vv. 214-266), dirigida al Coro para lograr su adhesión; el *ag n lóg n* entre Jasón y Medea en el segundo episodio (vv. 446-626); y el diálogo entre Medea y Jasón en el cuarto episodio (vv. 866-975), en el cual la protagonista persuade a Jasón, conduciéndolo así a su propia ruina. A nuestro juicio, el poder enorme y ambivalente del *lógos* pone en evidencia, en estos tres pasajes, por qué la obra puede ser leída como una tragedia retórica y cuáles son algunas de las características que definen el conflicto trágico y a la protagonista como personaje.

En el capítulo segundo, profundizaremos el análisis de la configuración de Medea como personaje ontológicamente complejo. Por un lado, su linaje divino, como descendiente de divinidades más antiguas que los Olímpicos, se reitera varias veces en la obra y tiene una influencia decisiva en el desarrollo (y sobre todo en el final) del conflicto trágico; pero también participa del plano humano y a la vez es comparada frecuentemente, por otros personajes, con bestias. Por otro lado, discutiremos, a partir del

estilística estudia una obra individual como unidad en tanto proceso de comunicación (YLLERA, 1974: 157), pero “no nos proporciona nunca un estudio total de la obra literaria” (YLLERA, 1974: 158), lo cual tiene la ventaja de permitirnos acceder a la obra mediante otros acercamientos diferentes (como el psicoanalítico, el sociológico, etc.).

²⁹ La poética, por su parte, que desde Aristóteles principalmente designó el análisis de los géneros miméticos, “hoy tiende a indicar un estudio ‘científico’ del modo de ser de la obra literaria considerada como proceso de comunicación, vista en sí como manifestación de un tipo de discurso literario” (YLLERA, 1974: 165).

estudio de los contextos en los que aparecen los conceptos de *éris* y *philía* en la obra, si Medea puede ser legítimamente considerada como una heroína erótica o si, por el contrario, el *éris* de Medea pertenece sólo al sustrato del personaje y lo que está en primer plano, para una heroína que pone el énfasis en la violación de los juramentos, es, en cambio, la *philía*.

En la Parte II, abordaremos algunas exégesis filosóficas de *Medea*; en los dos primeros capítulos, las dos lecturas ya señaladas de *Medea* de Eurípides, y en el tercero, la de *Medea* de Séneca. En el capítulo tercero, nos preguntaremos si es pertinente un análisis del personaje de *Medea* de Eurípides, y más concretamente, del filicidio llevado a cabo por su protagonista, a la luz del análisis aristotélico de la acción, desarrollado en contextos éticos. Intentaremos demostrar que resulta dudoso, y tal vez equívoco, hablar de ‘voluntariedad’ o ‘responsabilidad’ (en sentido aristotélico) en el caso de la heroína, ya que sus motivaciones, como la de todo héroe trágico, tienen un doble signo (enfrentado a una *anáank* superior, también desea lo que a su vez está forzado a hacer) y, además, como se ha mostrado en el capítulo segundo, Medea no es un ser humano común: es un personaje que participa, más de lo que frecuentemente se ha enfatizado, del plano divino, cuya importancia en la obra, a pesar de las consideraciones aristotélicas al respecto, es insoslayable.

En el capítulo cuarto, se analizarán los problemas textuales y de traducción que presenta el célebre monólogo de Medea (vv. 1021-1080), y en especial los tres versos finales a la luz de algunos desarrollos filosóficos posteriores. Durante largo tiempo, *Medea* fue considerada una tragedia de pasiones, en gran parte debido a la interpretación platónica de este famoso monólogo –y sobre todo los tres versos finales– por parte de Galeno, que vio en él una lucha psicológica entre razón y pasión, a la que subyacería la tripartición platónica del alma de *República* IV. Estos versos, incluso, han sido leídos a veces, desde un punto de vista estoico, como una descripción del fenómeno de la incontinencia o *akrasía*, según el cual Medea habría actuado acráticamente al vengarse de Jasón matando a sus propios hijos. En las últimas décadas, esta interpretación tradicional ha comenzado a ser severamente cuestionada por los críticos modernos y, como intentaremos demostrar, debe ser revisada ya que no hay fundamentos textuales para sostenerla.

En el capítulo quinto, por último, analizaremos en qué sentido la *Medea* de Séneca, considerada por la crítica como una de las mejores tragedias del cordobés, puede ser leída como un “drama estoico” (NUSSBAUM, 1994: 463). Si en escritos filosóficos

Séneca presenta a la *ira* de modo unidimensional, poniendo el foco en sus aspectos destructivos, en *Medea* vemos que la caracterización de la *ira* se complejiza. Contribuye de manera fundamental a esta complejización la configuración de la protagonista, un personaje mucho más homogéneo que el euripídeo, dominado de principio a fin por la *ira* y el *furor*, como contrafigura del sabio estoico. Analizaremos esta configuración a través de tres voces: la de la misma Medea, la del Coro de corintios, que se opone a la protagonista, y la de la Nodriza, que representa, en gran parte, pero de manera paradójica, la *bona mens* que se enfrenta al *furor* de Medea.

Por último, se expondrán las consideraciones finales, en relación con los objetivos enunciados. En estas consideraciones, y a partir de una recapitulación de los puntos principales de nuestro estudio, nos centraremos en el último de los objetivos planteados más arriba: la reflexión en torno a la importancia real de la filosofía como vía de acceso a *Medea* de Eurípides, pero no mediante enfoques restrictivos que, en última instancia, no tienen en cuenta la complejidad intrínseca del personaje y su conflicto trágico, encasillándolo en rígidos esquemas, sino mediante un acercamiento filosófico más amplio.

Después de la bibliografía, se incluye al final, como Anexo, el texto griego completo, con traducción y notas, de *Medea* de Eurípides.³⁰ Por esta razón, las citas de esta obra que aparecen en el cuerpo de este trabajo se consignan sólo en traducción, ya que el lector puede consultar allí el texto bilingüe completo. En el capítulo quinto, en cambio, se citan los versos de la *Medea* de Séneca del original latino y la traducción en nota al pie.

³⁰ Para los criterios utilizados en esta traducción, cf. la “Nota preliminar” en el Anexo.

PARTE I

MEDEA DE EURÍPIDES Y MEDEA

*No man was ever yet a great Poet without being at the same time a profound
Philosopher. For Poetry is the blossom and the fragrance of all human knowledge,
human thoughts, human passions, emotions, language.*

Samuel Taylor COLERIDGE, "Biographia literaria", cap. XV, 1817

¿Qué clase de tragedia es *Medea*? Una propuesta de lectura

Medea de Eurípides, como toda obra literaria que desde hace tantos siglos despierta el interés y la admiración de sus lectores, ha sido objeto de muy diversas lecturas. El problema del filicidio no deja de tener una inquietante actualidad. No es infrecuente ver titulares en periódicos de madres que asesinan a sus hijos, comparadas, en ocasiones con mucha liviandad y sin ningún tipo de profundización en los aspectos centrales del fenómeno específico de la tragedia griega, con *Medea*.³¹ Sin embargo, *Medea* de Eurípides es una tragedia que, en cuanto tal, involucra mucho más que una simple madre que asesina a sus hijos para vengarse del padre de éstos, que la ha traicionado. Hay autores que han analizado, por ejemplo, los aspectos políticos de la obra, como LUSCHNING (2001), quien estudia sobre todo el problema de la ciudadanía, las características de Creonte como rey³² y las relaciones entre *Medea* y el coro de mujeres corintias, a las que *Medea* instruiría en lo relativo a sus papeles políticos. Otros, en cambio, han leído la obra, como ha sucedido mucho más amplia y frecuentemente con *Edipo Rey* de Sófocles, en clave psicoanalítica;³³ en este sentido, incluso se habla de un síndrome, el “síndrome de *Medea*”, así denominado por WALLERSTEIN-KELLY (1980) y

³¹ En nuestro país, recordemos por ejemplo los casos de Romina Tejerina, en 2005, condenada a catorce años de prisión por el asesinato de su bebé recién nacido pero liberada en junio de 2012, o el de Adriana Cruz, en 2012. En relación con este último, escribió SINAY (2012) en el periódico bonaerense *La Nación*: “¿Una madre no puede asesinar a un hijo? Cuéntenselo a los griegos. La trágica historia de Adriana Cruz, la mujer que mató a Martín Vázquez, su hijo de 6 años, reproduce *al pie de la letra* la de *Medea*, que asesina a los hijos que tuvo con Jasón para vengarse de él y de su abandono. [...] Cuando el padre de Martín pidió a la jueza la tenencia, en febrero último, porque veía a sus hijos en peligro, estaba anunciando (una vez más y acaso sin saberlo) la tragedia de *Medea*” (el subrayado es nuestro). Claramente, no se trata de una reproducción “al pie de la letra” de la historia de *Medea*.

³² Al respecto, cf. también el estudio de FARTZOFF (1996), quien analiza el vocabulario referido al poder en *Medea*. Para este autor, “ce qui perd le roi n’est donc pas une *hybris* tyrannique dont la portée serait politique : c’est sa volonté paternelle de protéger sa famille et son enfant au prix d’une attitude excessive que lui permet son pouvoir. La fin de la pièce le souligne d’ailleurs nettement. En effet, lorsque la vengeance se réalise, Créon n’est jamais montré ni désigné comme le tyran qui paierait son *hybris*, ni comme le souverain, mais seulement, et d’emblée, comme un père” (1996 : 158).

³³ Se ha hablado incluso de “bipolaridad” en el caso de *Medea*; cf. CASSANELLO (1970: 117 y n. 43).

JACOBS (1988), que tiene que ver con la evaluación psicológica forense de las parejas en proceso de ruptura en relación con el SAP (“Síndrome de Alienación Parental”)³⁴ y designa la conducta de la madre que, por celos, mata a sus hijos para infligir un daño al padre de éstos.³⁵ Desde otro punto de vista, BURNETT (1973) ha analizado la tragedia como una “tragedia de venganza”. Sin embargo, nos enfocaremos aquí en una lectura de la tragedia que contribuye, a nuestro juicio, a revelar algunas cuestiones relacionadas con las características principales del conflicto trágico y de la protagonista que serán importantes para la consideración de las lecturas filosóficas de *Medea* de Eurípides incluidas en la Parte II. Teniendo esto en cuenta, propondremos una respuesta posible al interrogante que se plantea en este capítulo: ¿qué clase de tragedia es *Medea*? Propondremos, siguiendo a CONACHER (1981: 4), que *Medea* es una tragedia retórica: “since Euripides is admittedly the most ‘rhetorical’ of the Greek tragic poets [...] his work seems the most suitable in which to pursue the question of ‘rhetoric and dramatic relevance’.” En efecto, “rhetoric is her [Medea’s] device of choice, and it is closely tied to her form of revenge” (RABINOWITZ, 1993: 142).

³⁴ Para este tema, cf. VILALTA SUÁREZ (2011). El SAP se define como “una alteración que usualmente aparece en el contexto de un divorcio, en la que el niño desprecia y critica a uno de sus progenitores, cuando tal valoración negativa está injustificada o es exagerada. En el SAP un progenitor programa mentalmente al hijo para que rechace al otro. Este rechazo es un proceso complejo, en el que juegan su papel ambos padres y el hijo. Para cumplir los criterios del SAP, el niño —además de los mensajes procedentes del lavado de cerebro del adulto— debe realizar aportaciones propias al rechazo. Evidentemente, en la evaluación debe descartarse la existencia de un maltrato real que haría incompatible la determinación de un SAP.” (VILALTA SUÁREZ, 2011: 636). En cuanto a la debatida cuestión de la ‘locura’ de Medea, veremos en el capítulo siguiente que, a nuestro juicio, no es correcto, en el caso de esta heroína, hablar de locura; como sostiene SZTULMAN (1996: 135), “Médée n’est pas ‘folle’, ni au sens grec du terme, ni au sens psychotique de la nosographie contemporaine: jamais elle ne perd totalement le contact avec le réel, jamais elle ne délire, jamais elle ne s’enferme. Dans l’apragmatisme ou le retrait autistique, Médée ne se présente pas davantage comme ‘normalo-névrotique’ avec quelques manifestations anxieuses ou dépressives que viendraient colorer telle conversion hystérique, tel évitement phobique, telle répétition obsessionnelle”. Para un estudio de la locura en la tragedia griega y sus proyecciones en la medicina de la época, cf. PADEL (2008). A diferencia de Ino, enloquecida por Hera, Medea piensa, reflexiona, evalúa sus acciones y las consecuencias de éstas (básicamente, su filicidio) con increíble lucidez. Por ello, no coincidimos con el enfoque psicoanalítico de PEINADO VÁZQUEZ (2011), para quien el infanticidio cometido por Medea se enmarca en el terreno de la locura y está motivado, en última instancia por el narcisismo típico de los héroes, un narcisismo ‘irracional’ que pone en primer plano la fama y el honor.

³⁵ Cf., por ejemplo el artículo de CRUZ (2009), psiquiatra y docente de la Universidad Andrés Bello. El enfoque psicoanalítico de *Medea* resulta, a nuestro juicio, muy discutible. En efecto, ¿en qué medida puede hablarse de *Medea* sin tener en consideración aspectos fundamentales del fenómeno de la tragedia griega, que es el que, en última instancia, contribuye decisivamente a configurar al personaje central y su conducta? Despojar a *Medea* de los aspectos señalados en la Introducción (el componente mitológico y religioso, la tradición poética, etc.) y analizar la conducta de la heroína como si se tratara de una mujer contemporánea constituye una terrible simplificación y, en todo caso, constituye claramente un anacronismo. Para este tipo de enfoque del texto, puede verse BÉCACHE (1982) y COURNUT-JANIN (1982). Como explica LAFFRANCHINI (2003: 21), Medea “si afferma padrona del destino dei bambini, rivendicando, per lei che li ha creati, anche la possibilità di ucciderli, pur di tenerli legati a sé, in quello che è stato definito dalla prospettiva psicanalitica un desiderio di realizzazione allucinatoria del possesso totale dei propri figli, con l’evidente estromissione del padre.”

Tal como señala frecuentemente la crítica, en *Medea* de Eurípides el *lógos* ocupa un lugar preponderante. Por ello, ha sido objeto de numerosos análisis desde el punto de vista lingüístico y retórico, sobre todo en los últimos treinta años, incluso a pesar de las dificultades que el texto presenta en varios lugares –algunos bastante extensos– y las controversias que éstas han generado entre los eruditos. Más aún, se la ha denominado “tragedia de discurso”, en el sentido de que se focaliza de manera consciente y deliberada en el *lógos*, concebido no sólo como medio de comunicación sino como base de la forma que adquiere la realidad, pasada y presente, para quien la narra (BOEDEKER, 1991: 97). En efecto, el *lógos* ocupa un lugar central en una obra en la que el éxito o el fracaso de los personajes: sus planes, sus propias vidas, e incluso la de sus seres queridos, dependen en gran medida de sus capacidades retóricas y persuasivas. Lo mismo sucede, por supuesto, en el contexto de producción y representación de la obra: la Atenas democrática del 431 a.C., en la cual la misma dinámica de la Asamblea y los tribunales, en una sociedad que defendía la *parrhísia*, permitió un notable desarrollo de las técnicas retóricas con fines persuasivos.³⁶ Los espíritus más sutiles de los griegos de la época, entre los cuales ciertamente está Eurípides, se hicieron conscientes desde temprano del poder –enorme pero ambivalente– de la palabra, explotado al máximo por los sofistas.

BOEDECKER (1991: 97), al analizar *Medea* como una “tragedy of discourse”, plantea que en la obra hay tres actos de habla que, desde el punto de vista de Medea, Jasón ha pervertido y de los que ha abusado para obtener provecho: el juramento, la súplica y la persuasión.³⁷ Jasón ha violado sus juramentos al abandonarla para casarse con Glauce, como reiteran Medea y el Coro; cuando acudió a Medea en busca de ayuda, se comportó, lingüística y gestualmente, como un suplicante (vv. 496-498); Medea se ve a sí misma como víctima de la persuasión engañosa de Jasón (vv. 800-802), por quien abandonó su casa paterna convirtiendo a sus *phíloi* en *ekhthroí*. Estos tres actos de habla constituyen la base del vínculo entre los *phíloi*, y para Medea, Jasón ha fallado en los tres. De ellos, nos enfocaremos en esta sección en la cuestión de la persuasión, dado que

³⁶ Como argumenta KENNEDY (1963: 27), si bien la oratoria era una tradición antigua y muy activa en Grecia, la toma de conciencia del poder de la palabra y el consiguiente desarrollo y perfeccionamiento de las técnicas retóricas fue una aplicación de la democracia a los procesos judiciales. La tragedia griega, en efecto, plantea numerosas situaciones análogas a éstos; el ejemplo más claro es, naturalmente, el juicio a Orestes en *Euménides* de Esquilo.

³⁷ BOEDEKER (1991: 97) afirma que la tragedia *Medea* “exemplifies a fascination with language, its dangers and powers”. Para esta autora, la acusación de Medea a Jasón trasciende el conflicto sexual y doméstico planteado por la traición de este último, y su análisis pone el énfasis en el mal uso, abuso o perversión de estos tres actos de habla por parte de Jasón —actos que definen, desde el comienzo, su relación con Medea.

constituye uno de los motivos por los cuales podemos legítimamente decir que *Medea* es una “tragedia retórica”, en el sentido de que pone el énfasis en la retórica, sus procedimientos y herramientas, y los mecanismos persuasivos del lenguaje, en los cuales la heroína demuestra su superioridad.

Según Aristóteles (*Retórica*, I.2,1355b25-26), el objeto principal de la retórica es la persuasión. Pues bien, la idea de que la retórica está presente donde la persuasión es el fin (KENNEDY, 1963: 7) nos proporciona una clave para comprender los textos que analizaremos especialmente en este capítulo: la primera *rhêsis* de la heroína (vv. 214-266), en la que Medea persuade al Coro y logra su adhesión y su silencio; el *ag n lóg n* entre Jasón y Medea en el segundo episodio (vv. 446-626), en el que no hay modificaciones en la acción dado que la funcionalidad dramática de este *ag n* es meramente psicológica (SCHAMUN, 2001: 152); y el diálogo entre Medea y Jasón que ocupa los vv. 866-975, en el cual la protagonista persuade a Jasón, persuasión mortal que provoca, sin que éste lo sepa, su propia ruina.³⁸ Lo que resulta claro, a nivel retórico, en las tres, es la superioridad discursiva de Medea, su “rhetorical brilliance” (ALLAN, 2008: 44),³⁹ que se relaciona no sólo con su habilidad lingüística y argumentativa, sino también, como sostiene CONACHER (1981: 9), con su “ability to understand broad laws of individual and social context”. En efecto, el poder de su *lógos* aventaja al de los demás personajes, y ello le permite salir airoso de todas las interacciones dialógicas en las que participa en la obra.

1.1. Eurípides, *Medea*, vv. 214-251

Comencemos por la primera *rhêsis* de Medea, dirigida al Coro. Con una extrema lucidez, que se contrapone abruptamente con sus lamentos del prólogo y la párodos, la heroína intenta convencer al Coro de mujeres corintias de la desesperada e injusta situación en la que se encuentra a causa de las nuevas bodas de Jasón, buscando lograr su

³⁸ Podríamos también considerar otras dos intervenciones retóricamente exitosas de Medea: cuando persuade a Creonte para que le permita permanecer un día más en Corinto (vv. 340-356) y cuando logra que Egeo le otorgue asilo en Atenas (vv. 708-730). Nos hemos ceñido a las dos mencionadas dado que, en la primera, obtiene la solidaridad, la complicidad y el silencio del Coro, que le permiten llevar a cabo todos los pasos de sus planes de venganza, y en la segunda, se define el éxito de estos planes al lograr que los niños lleven los mortales presentes a la princesa.

³⁹ Cf. también SNELL (1965: 360): “Aunque es una bárbara, en formación espiritual y en la verdadera elocuencia se manifiesta superior a todos los demás personajes del drama”.

adhesión y su silencio con respecto a sus planes de venganza. Este discurso⁴⁰ contiene notables estrategias de persuasión mediante las cuales Medea, en un juego oscilante entre lo que la une y lo que la separa de las mujeres del Coro, alcanza sus objetivos.

Analicemos entonces las estrategias que utiliza la heroína en su primera *rhêsis*, “la más retórica e impersonal de la tres que dirige al Coro” (GAMBON, 2009: 66, n. 32), en la cual la heroína articula persuasivamente teorizaciones de tipo general, en las que estarían incluidas las mujeres corintias, con comentarios respecto de su propia, individual y particular situación, muy diferente de la de ellas.

En el prólogo y la párodo, las intervenciones de Medea se realizan desde el interior del palacio; en ellas, predomina el *páthos*. La heroína se lamenta de su situación actual y expresa su deseo de morir (vv. 96-97, 111-112, 144-147), manifiesta la añoranza de su padre y su patria (vv. 166-167), invoca a Temis, diosa de la justicia (v. 160), profiere imprecaciones contra sus hijos, Jasón y su nueva esposa (vv. 112-114, 163-164). Es natural que en estas intervenciones, por lo tanto, predominen las interjecciones, los vocativos, los verbos en modo optativo, la coordinación asindética y las frases breves, con poca articulación. Cuando Medea abandona el interior del palacio, abandona también esta forma de expresarse y emplea un tono completamente diferente,⁴¹ con largos períodos sintácticos, verbos en modo indicativo, conectores discursivos, etc. Este abrupto cambio, creemos, puede explicarse por una necesidad retórica: la necesidad de Medea de persuadir al Coro de mujeres corintias de que su venganza es una justa y necesaria retribución por las injusticias recibidas de Jasón; si lo logra, obtendrá su adhesión y, sobre todo, su silencio, fundamental para esta venganza. Veamos la *rhêsis* completa (vv. 214-256):

MEDEA
Mujeres corintias, he salido del palacio
215 para que nada me reprochéis; sé que muchos mortales
son altivos, unos, en lugar apartado de las miradas,
otros, entre la gente, y que las personas reservadas

⁴⁰ En varios aspectos, es similar al que Fedra dirige al Coro en *Hipólito* de Eurípides (vv. 373-430). El vocativo inicial, el movimiento de lo general a lo particular, el rigor intelectual y el deseo de muerte de las protagonistas, por ejemplo, se encuentran en ambos. Hay una diferencia fundamental, sin embargo, en los parlamentos de Medea y Fedra: la teorización de Medea sobre la condición femenina. También la crítica ha señalado las semejanzas y diferencias de este discurso con el de Procne en la tragedia perdida *Tereo* de Sófocles (frag. 524 N./583 R.), que trataba del filicidio cometido por Procne, esposa de Tereo; cf. GAMBON (2009: 66, n. 32).

⁴¹ Cf. MASTRONARDE (2010: 252): “In the *Medea* there is a striking contrast between the distraught ‘lyric’ Medea heard from the inside in 96-167 and the self-possessed ‘iambic trimeter’ Medea, who comes out at 214 and holds her position before the door for over a thousand lines before re-entering at 1250 to kill her sons.”

adquieren mala reputación por su indiferencia.
 Pues no existe la justicia en los ojos de los mortales,
 220 quienes, antes de haber conocido con certeza la índole de un hombre,
 lo odian con sólo haberlo mirado, sin que hayan sido agraviados en ningún modo.
 Es necesario que el extranjero tenga muy buenas relaciones con la ciudad;
 no alabo al que, orgulloso,
 se muestra áspero con los conciudadanos a causa de su necedad.
 225 Pero a mí, en verdad, esta situación imprevista que me ha sobrevenido
 me ha destruido la vida. Estoy perdida, y,
 abandonada la alegría de la vida, deseo morir, amigas.
 Porque él, mi esposo, era todo para mí, lo sé bien,⁴²
 y se ha convertido en el peor de los hombres.
 230 De todos los seres vivos y que tienen entendimiento
 las mujeres somos la criatura más desventurada.
 En primer lugar, es preciso que con grandes riquezas
 nos procuremos⁴³ un esposo y consigamos un amo de nuestro cuerpo:
 esta desdicha es más dolorosa aún que la otra.
 235 Y el riesgo mayor consiste en esto: si se consigue un esposo malo
 o uno bueno, porque las separaciones no aportan buena reputación
 a las mujeres, y no es posible repudiar al esposo.
 Además, cuando una ha llegado a establecerse entre nuevas costumbres y leyes,
 es necesario que sea adivina, sin haberlo aprendido en casa,
 240 para saber cuál es la mejor manera de tratar a su compañero de lecho.
 Y si, en el caso de que tengamos éxito en esto,
 nuestro esposo convive con nosotras sin conducir el yugo por la fuerza,
 nuestra vida es envidiable. Pero si no, es preciso morir.
 Un hombre, cuando se hastía de vivir con los de dentro,
 245 se marcha afuera y libra su corazón del fastidio
 [luego de dirigirse a casa de un amigo o de alguien de su edad].⁴⁴
 Para nosotras, en cambio, es forzoso dirigir la vista a una única persona.
 Dicen que vivimos una vida carente de peligros,
 en casa, mientras ellos luchan con la lanza.
 250 Necios. Tres veces junto al escudo
 quisiera yo permanecer de pie, antes que dar a luz una sola vez.
 Pero este argumento no vale igual para ti que para mí.⁴⁵
 Tú tienes esta ciudad y la casa de tu padre,
 y el disfrute de la vida, y la compañía de tus seres queridos;
 255 yo, en cambio, sola y sin ciudad, soy ultrajada
 por mi marido, traída como botín desde una tierra bárbara,⁴⁶
 sin madre, sin hermano, sin pariente
 hacia donde salir, cambiando de fondeadero, de este infortunio.
 Por eso, quiero obtener esto de ti:
 260 si llego a encontrar algún camino o recurso
 para hacer pagar por mis desgracias a mi marido,
 [el que le dio a su hija en matrimonio y aquélla con la que se casó],⁴⁷

⁴² Aceptamos la conjetura de Canter: ὁ , en lugar de ὁ (conjetura de Page). Es claro que quien sabe bien cuán delicada e irreversible es su situación es la misma Medea.

⁴³ Literalmente, “compremos” (ἴ). La referencia es a la dote que el padre de la esposa debía entregar al yerno. Nótese que esto no sucedió en el caso de Medea, quien huyó con Jasón traicionando a su padre. Ella misma se entregó en matrimonio, estrechando la diestra de Jasón (v. 21; cf. v. 496).

⁴⁴ El v. 246 fue eliminado ya por Wilamowitz, dado que restringe sólo a dos las posibilidades del varón de encontrar alivio fuera de casa.

⁴⁵ Las corintias y Medea comparten su condición genérica, pero, a diferencia de ellas, Medea es extranjera. Hay aquí una probable referencia a la difícil situación de muchas mujeres extranjeras que fueron repudiadas por sus maridos como consecuencia de la ley del 451-450 a.C. contra los matrimonios mixtos.

⁴⁶ Probable referencia a la versión del mito que recoge Heródoto (I.2,2), según la cual Medea fue raptada por los Argonautas.

⁴⁷ Verso dudoso, eliminado por LENTING (1819) y la mayoría de los editores modernos. Resulta incoherente con la mención de Jasón como único objeto de la venganza de Medea, por parte del Coro,

te calles. Pues una mujer, para lo demás, está llena de miedo
y es débil para contemplar la lucha y el hierro,
265 pero cuando se le hace injusticia en lo que atañe a su lecho,
no existe una mente más sanguinaria.

En esta *rhêsis* puede reconocerse una parte central, que contiene la reflexión de Medea sobre la condición femenina en general (vv. 230-251),⁴⁸ precedida y sucedida por dos pasajes relativos a la situación particular de la heroína (vv. 225-229 y 252-266). Al comienzo de la *rhêsis*, sin embargo, se encuentran otras consideraciones generales (vv. 214-224). La estrategia, que se repite dos veces, entonces, es exponer una teorización general, que acerca e incluso identifica a Medea con las mujeres corintias del Coro, y luego mencionar su situación personal y particular, que la aleja de ellas y la individualiza. Este movimiento de lo general a lo particular, de cercanía y lejanía, que otorga un especial relieve a la situación propia de Medea, no es azaroso, sino que responde, nuevamente, a la necesidad retórica de la heroína de persuadir al Coro.

Luego del vocativo que da comienzo a la *rhêsis*, Medea no se refiere de inmediato a su desesperada situación, que es precisamente lo que ha motivado sus lamentos, invocaciones e imprecaciones y la razón por la cual el Coro le ha pedido que salga (vv. 180-181). En cambio, realiza unas consideraciones generales acerca de la condición del extranjero en la ciudad. En los vv. 215-221, Medea distingue a los mortales que son verdaderamente “altivos” (μ ί, v. 216),⁴⁹ tanto en privado (ὄμμά ᾧ, v. 216) como en público (ἐ ᾧ, v. 217), de quienes, como ella, injustamente – dado que, afirma, no existe la justicia (ί) en los ojos de los mortales (v. 219)– han adquirido mala fama (ὕ) y se han ganado la indiferencia (ῥα μί, v. 218) de los

pocos versos más adelante (v. 267). Se trata, probablemente, de una interpolación tardía para justificar el temor que expresa Creonte en el v. 288. Cf. el v. 267, donde el Coro sólo menciona a Jasón como víctima de la venganza de la heroína.

⁴⁸ Para la situación de las mujeres en la Grecia antigua, en general, y la de Medea, en particular, es importante tener en cuenta lo que señala SZTULMAN (2006: 135): “À Athènes, les femmes, comme les esclaves, ne jouissent d’aucun droit politique ni juridique. Encore jeune fille, la femme athénienne se voit confinée au gynécée et même à sa cour intérieure. Le mariage, qui n’est possible qu’entre concitoyens, est ragné par les hommes: le futur époux ou son père, le père de la jeune fille, et a pour fonction essentielle la génération d’enfants mâles qui perpétueront l’espèce et rendront au père le culte que lui-même a célébré pour ses ancêtres. La vie du couple est caractérisée par une découpe territoriale: la femme demeure à la maison don’t elle assure l’administration, tandis que l’homme se rend aux champs, à la guerre, à l’agora, aux tribunaux, à ses affaires”. Nótese que ésta es la situación de las mujeres atenienses en general; sin embargo, no es la situación de Medea, aunque ésta, con sutiles estrategias retóricas, como intentamos mostrar en esta sección, pretenda mostrarlo de esta manera a las mujeres corintias del Coro.

⁴⁹ El término, según MASTRONARDE (2002: 206) tiene aquí una connotación negativa. Este uso “seems to be a reflection of the egalitarian ethos of Athenian democracy”, como en Sófocles, *Áyax*, 1107. De allí su traducción. Para una opinión contraria, cf. BONGIE (1977: 36), quien propone la traducción “worthy of respect”, con una connotación favorable. RECKFORD (1968) contiene una discusión pormenorizada de los vv. 214-218.

demás a causa de no salir de su casa buscando tranquilidad (ἀΐη ὑπὸ, v. 217). Al salir a la escena para hacer partícipe al Coro de su situación, la heroína evita la acusación de μῶς y logra que las mujeres no puedan hacerle ningún reproche (v. 215), lo cual es muy importante para un extranjero como ella; es evidente que Medea se siente no sólo aislada, sino también (pre-)juzgada (RECKFORD, 1968: 351-352). Los extranjeros, dice con claros fines persuasivos, deben (ἤ) adaptarse o avenirse a la ciudad que los hospeda (ἀπαῖτις ὅτι, v. 222) y evitar así, por su ὑψηλότης (“altivez, orgullo”) y ἀπειρία (“necedad”), que sus conciudadanos los consideren ἀσπεροί (“ásperos”, v. 224).

Inmediatamente, cambia el tono y de estas consideraciones generales Medea pasa a referirse a su situación personal en los vv. 225-229. El cambio, sin transición, está marcado por el pronombre ἐμὴ del v. 225, que contribuye a poner de relieve la singularidad de esa situación desesperada e irreversible en la que se encuentra y que marca su diferencia con el Coro. Irrumpe así, con especial fuerza, la figura de la heroína, que manifiesta, como es usual en los héroes trágicos, su deseo de morir (θῆτα ἴθι, v. 227) ante el hecho imprevisto (ἄδικον, v. 225) que le ha devastado el alma (ἡτῆρας ἔσθλα, v. 226): verse perdida (ἴσχυρος, v. 226) a causa de la conversión de Jasón, su esposo (ὑμῶν ὄνομα, v. 229), que era todo para ella (ἦ μὲν ἄρα, v. 228), de *phílos* en *ekhthros*; más aún, en el peor de los hombres (ἀπὸ πάντων ἀνδρῶν, v. 229). Un pronombre personal y un adjetivo posesivo, ambos de primera persona, delimitan esta segunda parte de la *rhêsis*, en la que Medea pretende conmover a las mujeres, a las que, perspicazmente, por primera vez, llama φίλαι (v. 227),⁵⁰ y lograr así, más que su mera adhesión, su solidaridad ante la desgracia que le ha sobrevenido y las circunstancias que la rodean, que ellas mismas no padecen ni comparten.

Comienza a continuación la parte central de la *rhêsis*, que contiene la célebre reflexión de Medea sobre la infeliz condición femenina (vv. 230-251).⁵¹ Naturalmente, si bien es legítimo ver en estos versos una profunda crítica de Eurípides a la situación de la mujer en la sociedad de su época –que ciertamente debió de haber sorprendido a su público–, una interpretación ‘feminista’ del pasaje no sería histórica ni culturalmente

⁵⁰ Cf. los vv. 179 y 181, donde las mujeres del coro se denominan φίλαι de Medea. En relación con la supuesta *philía* del coro con Medea, señala SCHEIN (1990: 66): “What is most striking about Medea’s invocations of the chorus as *philai* is the way these invocations are bound up with murder and triumph over enemies who are themselves *philoí*.” Para GAMBON (2009: 67, n. 33), la solidaridad genérica del coro con la heroína “se establece [...] en términos de *philía*”.

⁵¹ Cf. RABINOWITZ (1993: 128): “Though not everything she says applies directly to her, her argument is an incisive análisis of the typical Athenian woman’s position.”

aceptable. Sin embargo, es significativa aquí la estrategia que utiliza Medea para intentar lograr, por segunda vez, un acercamiento al Coro mediante una generalización que pone en el foco a las mujeres y que a las corintias, en tanto mujeres, les incumbe tanto como a ella por “solidaridad genérica” (GAMBON, 2009: 65). En el v. 231, se hace explícita la identificación de Medea con el Coro: ἴ ἐ ἐ μ , dice la heroína, en un plural inclusivo,⁵² para que éstas, a su vez, se identifiquen con ella. Medea, aunque extranjera, habla en nombre de todas las mujeres griegas para señalar la condición de la mujer en el matrimonio, jerárquicamente subordinada y vulnerable.⁵³ La hechicera bárbara también es, paradójicamente, o por lo menos en la presentación que ella hace de sí misma, una mujer ateniense tradicional entregada a un hombre en una boda que es deshonroso abandonar. Una mujer extranjera, concedora de artes mágicas, símbolo de la otredad si se quiere, se convierte en una mujer intelectual, sabia, sometida a la envidia de su entorno social y que argumenta sólidamente como el mejor de los sofistas.⁵⁴

Al comienzo, señala cuán desventuradas son las mujeres (ἄ ὄ ὄ , v. 231), en primer lugar, por la dote (ἴ). No sin ironía, Medea afirma que las mujeres deben “comprar” (ἴ) un esposo y un amo de su cuerpo (ὄ ... ὄμ , v. 233) mediante la dote, lo que involucra muchas riquezas (μᾶ ὕ ἦ , v. 232)⁵⁵.

⁵² Cf. ἦμῖ en los vv. 241 y 247.

⁵³ No debe olvidarse que, como argumenta RECKFORD (1968: 340-341), “to make sense, Medea’s argument about women requires an Athenian background in which individual liberty and equality before the law are taken for granted. [...] The entire tragedy is played out against a background of Athenian intellectual aspiration, the optimistic belief in regular progress in all areas of life through rational calculation and the control of passion.” Hemos mencionado ya en la Introducción la influencia sofística sobre Eurípides en este sentido.

⁵⁴ Al respecto, sostiene MORALES ORTIZ (2000: 297): “No deja de ser irónico que precisamente ella, la mujer bárbara, se nos presente como la defensora de la justicia y la ley, conceptos ambos considerados producto de la civilización griega, mientras que Jasón, el griego, sea el que transgreda esa misma justicia y esas mismas leyes. Medea ha aprendido bien la lección durante su estancia en Corinto.” Es importante recordar que Jasón, en el *ag n* que analizaremos en la sección siguiente, para restar importancia a los méritos que la misma Medea se atribuye, señala que ésta debe estar agradecida por la oportunidad de habitar suelo griego en lugar de bárbaro y regirse por las leyes (vv. 534-538):

Pero a cambio de mi salvación, sin duda
 535 has conseguido más que lo que has ofrecido, como te mostraré.
 En primer lugar, tierra helena en lugar de suelo bárbaro
 habitas; conoces la justicia
 y puedes servirte de las leyes y no de la fuerza.

Sin embargo, resulta dudosa la estima del poeta por la ‘civilización’. Como argumenta EASTERLING (2003: 189-190), “If Medea is to be seen as a distinctively oriental type [...] why does Euripides make her talk like a Greek, argue like a Greek, and to all appearances *feel* like a Greek? It is hard to believe, particularly in view of the astonishingly crass words she gives to Jason at 536 ff., that Euripides was seriously imputing moral superiority to the Greeks, implying that only a foreigner could or would murder her own kin. On the contrary, he seems to exploit the theme of Medea’s foreignness in order to emphasize her vulnerability and isolation and also make a searching analysis of the nature of civilization and barbarism, a deep preoccupation of this play” (subrayado en el original). Y más adelante: “What a vulnerable thing is civilization, when man’s passions are so powerfully destructive. When he [Eurípides] makes the insensitive Jason praise Greek society and values and when he gives the barbarian witch the ideals of a

Ciertamente, no fue éste el caso de Medea, pero así lo presenta retóricamente. Es claro que Medea no era una esposa griega convencional. Desde el comienzo, la unión de Medea y Jasón se plantea como diferente del matrimonio griego tradicional (BOEDEKER, 1991: 95): no ha sido dada en matrimonio por su padre, sino que fue ella misma quien estrechó su mano derecha con la de Jasón, de igual a igual, en un gesto propio de varones que sellan un pacto, alianza o contrato y no de un hombre y una mujer que contraen matrimonio, puesto que convencionalmente era el varón quien tomaba la muñeca de la mujer en señal de dominación (FOLEY, 1989: 75).⁵⁶ Medea y Jasón se juraron fidelidad y se estrecharon las diestras, con un juramento, como se sellaban los pactos entre ciudades o aliados políticos (FLORY, 1978: 71), es decir, en términos de igualdad, algo inusual en un rito matrimonial. Incluso para referirse a su matrimonio con Jasón, Medea utilizará, más adelante, una forma verbal de voz activa (el participio $\mu\tilde{\nu}$, v. 606), y no de voz media, tal como era usual para las mujeres en la época; esto es impensable para una mujer ateniense. Pero, claro, Medea es una bárbara, una extranjera, y ésta es, además de su especificidad y algo que la separa claramente del Coro, posiblemente la precaución que tomó Eurípides ante su público, precaución que igualmente no tuvo efecto, ya que, como se ha dicho, a la pieza sólo le fue otorgado el tercer y último premio en el certamen.⁵⁷

traditional Greek hero he is surely suggesting that there is no safe dividing line: civilized life is always most precariously poised, continually threatened from within.” (EASTERLING, 2003: 200)

⁵⁵ Cf., como contrapartida, lo que dice Hipólito en Eurípides, *Hipólito*, 622-629, que también utiliza el verbo $\acute{\iota}$ (v. 622).

⁵⁶ Cf. FLORY (1978: 70): “Both the handclasp between Jason and Medea and the agreement it represents are extraordinary according to the *mores* of the fifth-century Athens. No Athenian woman could enter into such a contract on her own behalf. [...] Nor can we find any clear mythological parallels for the handclasp between Jason and Medea”. Cf. también BOEDEKER (1991: 95): “Clearly, Medea’s union with Jason was no conventional Greek marriage, in which the bride’s father hands his daughter over to his new son-in-law. Instead, the couple pledged faith to one another as equals, joining hands, and sealed their bond with an oath”. Cf. vv. 20-23, 160-163 y 492-498. La alianza entre Jasón y Medea “was not an ordinary marriage, and this fact is central to understanding of what it is that Medea avenges in her play” (BURNETT, 1973: 13). Para la importancia del motivo de la mano derecha, cf. FLORY (1978), quien analiza cómo “references to hands, Jason’s, Medea’s, and the hands of others, not only occur frequently in the play, but develop and shift in dramatic significance as the *Medea* progresses” (1978: 69); la conclusión de este autor es que “the touch of the hand undergoes a gradual but complete transformation from the loving and trusting to the deceitful and hostile hand and finally to the hand stained with blood.” (1978: 74). Para la idea de la unión de Medea y Jasón como un contrato político entre (varones) iguales, cf. también BURNETT (1973: 13) y FLORY (1978: 71). Sin embargo, MCCLURE (1999: 379, n. 24) plantea que “it is also possible that the term $\acute{\alpha}$ refers to a gesture of supplication, a ritual activity in which hands played a central role.” De esta manera, habría otro ritual involucrado en este acto singular entre Medea y Jasón, la súplica, que, según hemos mencionado, para el enfoque de BOEDEKER (1991: 97), también Jasón habría pervertido. El v. 496, que analizaremos en el contexto de la *rhêsis* de Medea en el *agôn* del segundo episodio, en la sección siguiente, también podría remitir al ritual de la súplica, con la mención de las rodillas en el v. 497.

⁵⁷ También es cierto lo que señala JAEGER (1962²: 313): “Las mujeres de la Atenas de entonces no eran precisamente Medeas. Eran para ello demasiado toscas y oprimidas o demasiado cultivadas. De ahí que el poeta escoja a la bárbara Medea”.

De este modo, con astucia, y no habiendo tenido un rito matrimonial tradicional, Medea elude la participación del padre de la novia en el otorgamiento de la dote y concede un papel protagónico y claramente activo en el contrato matrimonial a la mujer (vv. 232-233 y ἴ, vv. 234-235),⁵⁸ el cual, muy probablemente, no tenía parangón en la sociedad de la época pero que la heroína, sin embargo, reforzará más adelante, en el v. 606, con el ya mencionado participio activo μῦ. Medea señala que el matrimonio es ὄ (v. 234) y un ἄ ὠ μέ, una enorme contienda, ya que la mujer no sabe previamente si su marido será ὄ o ὄ (vv. 235-236), y si bien el marido puede repudiar a la esposa, ésta no puede hacerlo, aunque la ley en efecto se lo permitía,⁵⁹ sin deshonor (ὄ ... ὄ ἴ ἄ ἴ, v. 236). El matrimonio se compara, así, con la esclavitud en la metáfora del yugo (ὄ, v. 242),⁶⁰ quien puede soportarlo sin coerción (μῆ ἴα, v. 242), disfrutará de una vida envidiable, pero si no, la alternativa es la muerte (ἴ ἔ, v. 243).⁶¹ El varón puede irse fuera de su casa para evitar el agobio del hogar (v. 245), pero no la mujer, que debe necesariamente dirigir la vista a una sola persona (v. 247).⁶² En los últimos cuatro versos de esta parte de la *rhêsis*, Medea contesta y refuta abiertamente el discurso masculino predominante en la tradición poética griega⁶³ al señalar que preferiría (ἔ μ' ἄ μά) permanecer tres veces junto al escudo que dar a luz una sola vez (vv. 250-251). Ajenas no sólo a la actividad política sino también a la posibilidad de la gloria guerrera y de alcanzar renombre al morir en la batalla,⁶⁴ para las mujeres podría decirse que existía un paralelismo, por lo menos a nivel privado, que era precisamente la muerte en el parto,⁶⁵ mediante la cual podía participar

⁵⁸ Para este tema, cf. MCCLURE (1999: 384-388).

⁵⁹ Por crueldad o por infidelidad. Legalmente era posible que una mujer solicitara el divorcio (cf. Demóstenes, *Contra Onétor*). Para hacerlo, podían presentarse ellas mismas ante el arconte, pero en general un pariente de sexo masculino las representaba; “although divorce was easy to obtain, Athenian women at least (if not the foreigner Medea), were legally and financially protected in such cases. Their dowry had to be returned with them and court cases repeatedly cite male responsibility for the welfare of female relatives” (FANTHAM et al., 1994: 70). Socialmente, en cambio, el divorcio, como dice Medea, suponía una deshonor para la mujer. En la realidad, sucedía muy poco frecuentemente que una mujer se divorciara de su marido. Cf. por ejemplo Plutarco, *Alcibiades*, 8; Pseudo-Andócides, *Contra Alcibiades*, 14.

⁶⁰ Cf. Esquilo, *Agamenón*, 1226.

⁶¹ Cf. Hesíodo, *Teogonía*, 607-612, donde el poeta expone argumentos similares, aunque sin llegar al extremo de la muerte, pero desde el punto de vista masculino.

⁶² Cf. Esquilo, *Coéforas*, 919-921. El v. 245, como señala PAGE (1938: 90) podría indicar que el hombre alivia su agobio con otras mujeres; si bien en realidad no era imposible que las mujeres también hicieran lo mismo, para ellas esto era mucho más difícil y peligroso, como muestra Eurípides, *Electra*, 1036-1040.

⁶³ Hesíodo, Semónides y el personaje de Orestes en *Coéforas* de Esquilo, por ejemplo.

⁶⁴ Cf. FOLEY (2001: 7).

⁶⁵ Para un desarrollo de este tema, cf. LOREAU (2003: 9-24). DEMAND (1994: 122), por su parte, sostiene que “Eurípides’ Medea says nothing about anyone actually granting childbearing women honor equal to that accorded to warriors; on the contrary, her point is that they do not. And she is not alone. Female

de la grandeza de la *pólis* al proveerle soldados; pero con esta afirmación Medea invierte los roles tradicionales asignados a lo masculino y a lo femenino desde la ideología de género presente en la Atenas de la época. De este modo, logra identificar y unir en un conjunto simbólico, por sus padecimientos, a todas las mujeres en tanto tales, unión que prefigura el canto por el honor (v. 419) del sexo femenino, tan denostado por los poetas, en el primer estásimo.⁶⁶

La conjunción ἄ ὅ del v. 252 marca la transición hacia la última parte de la *rhêsis*, en la cual Medea expone su delicada situación personal y su plena conciencia de ella. Señalando explícitamente su diferencia de las mujeres corintias, afirma que no tiene ciudad, ni casa paterna, ni alegría de la vida ni la compañía de sus seres queridos (vv. 253-254).⁶⁷ Con la *sophía* que la caracteriza, y, especialmente, con su *sophía* retórica,⁶⁸ Medea trae a colación una versión de su mito que no es la tradicional sino la recogida por Heródoto (I,2,2), según la cual habría sido llevada por Jasón como botín (ἡ μὲ , v. 256) desde la Cólquide. De este modo, Jasón es presentado como un *hybristês* (ὅ ἰ μ , v. 255) que la ha forzado a abandonar su casa y su estirpe; el callar su propio consentimiento en la huida de su casa paterna le permite a Medea insistir una vez más en la equiparación de las esposas con las esclavas (GAMBON, 2009: 69) o las extranjeras que formaban parte del botín de guerra de los vencedores. En este momento, el abandono de Jasón en un país extranjero la ha puesto en una situación muy delicada. Por ello, como otros héroes trágicos,⁶⁹ pide silencio al Coro (v. 263) sobre sus planes, y culmina con una contraposición entre la fuerza física del varón, que afronta las penurias de la guerra (vv.

characters in the comedies of Aristophanes similarly complain about the lack of appreciation for their contribution of sons to the *polis*.”

⁶⁶ Cf. JOUAN (1996: 105): “Médée est une femme en guerre contre les hommes, une femme virile qui truffe son langage de termes militaires, mais une femme tout de même, qui reçoit ici l’appui d’autres femmes, les Corintiennes du Choeur”.

⁶⁷ Podría verse aquí, como han hecho algunos autores, el descontento de muchas mujeres extranjeras repudiadas como consecuencia de la ley de Pericles del 451-450 a.C. contra los matrimonios mixtos. Para este tema, cf. BUIS (2003: 14).

⁶⁸ La superioridad retórica de la heroína que venimos señalando está directamente relacionada con su *sophía*: “Medea’s rhetorical virtuosity is but one aspect of her excepcional *sophia* (or ‘cleverness’)” (ALLAN, 2008: 55). A pesar de que estamos analizando aquí otro pasaje de la obra, coincidimos con EASTERLING (2003: 192) cuando sostiene que “with the king we see the full exposure of Medea’s cleverness, her *sophia*.” A Medea se la llama *soph* en cinco oportunidades en la obra: en dos lo hace Creonte (vv. 285 y 320), en dos, también, la misma Medea (vv. 303 y 385, aunque Medea lo niega en el v. 305), Egeo (v. 677) y en una, Jasón (v. 539). La *sophía* es una de las principales características de la heroína, “sia *ex parte subiecti*, cioè della sua consapevolezza, sia *ex parte obiecti*, cioè della sua fama”, como afirma PADUANO (1968: 275). Para un análisis de los términos ἰ y ὅ en *Medea* de Eurípides, cf. LÓPEZ FÉREZ (1996), quien estudia en profundidad los nuevos valores que en la Atenas de la época de Eurípides comenzaban a adquirir ciertos conceptos tradicionales como estos dos, en la visión de un poeta crítico de la educación y la situación social.

⁶⁹ Cf. en Eurípides: *Hipólito*, 712; *Ifigenia en Táuride*, 1052; *Ion*, 666 e *Ifigenia en Áulide*, 542.

263-264), y la habilidad femenina para defender su propio dominio (vv. 265-266), que presagia el engaño de Medea de los vv. 869-905. Esta habilidad puede llegar incluso al crimen: cuando una mujer sufre injusticia en lo que le es propio, su *oikos*, y en particular, su lecho (ὄκη, v. 265), dice la heroína, “no hay una mente más sanguinaria” (ὄξ ἄνημι ἐ, v. 266). Curioso final para la *rhêsis*, nada menos que un epíteto de Ares,⁷⁰ para calificar la actitud de las mujeres en general en tales circunstancias, aunque –valga la pena destacarlo– sólo ella comete actos sanguinarios. Términos como éste, y la recurrencia de la mención del lecho traicionado y abandonado,⁷¹ prefiguran la venganza de Medea (v. 1346), aunque todavía, en esta parte de la pieza, no se sabe qué forma tomará.

Medea finaliza su discurso con violentas palabras que, sin embargo, no están en contradicción con las que ha pronunciado antes. En efecto, podría pensarse que precisamente de la dolorosa y subordinada condición de las mujeres, que ha manifestado antes con claridad –aunque, por cierto, ésta no se verifica enteramente en ella–, puede surgir tanto el deseo de venganza ante la pérdida de su calidad de esposa y de mujer como esta apreciación de la extrema importancia, para las mujeres, de la defensa de su propio dominio, hasta el punto de llegar al crimen por ella.

Las estrategias persuasivas de Medea, evidentemente, han sido muy exitosas, como demostrarán no sólo la respuesta del Coro, que es contundente (v. 267) y vuelve a tematizar el problema de la justicia que se debe a Medea (ἔα ἐίη ὁ, v. 267) sin hacer mención de la venganza que ésta pretende llevar a cabo, sino también el primer estásimo (vv. 410-445).⁷²

⁷⁰ Homero, *Ilíada*, V.31, por ejemplo.

⁷¹ Por ejemplo, en los vv. 436, 568, 640-642, 1338, 1367-1368. Para este tema, cf. RODRÍGUEZ CIDRE (1997a).

⁷² Cf. el análisis de MASTRONARDE (2010: 136-137): “the famous first stasimon (410-45: ‘The streams of holy rivers flow backwards to their source’) follows a lengthy monologue in which the heroine reveals her deception of Creon and contemplates ways to kill three enemies and escape. Yet the chorus’ subject is the moral crisis caused by Jason’s betrayal of his oath and pledge to Medea and the change in gender-relations that this implies. The Corinthian women thus not only reinforce the passionate cries about justice and oaths that they heard from Medea in the parodos (131-213) but also accept and extend Medea’s image, offered in her first speech onstage (214-66), of the unfairness of the relative positions of men and women. Remarkably, when they do turn to an application of their general claims in the second strophe, they continue to echo Medea’s complaints in the first half of the previous episode and make no mention of the plotting of violence that ended it. At the level of the playwright’s manipulation of the audience’s emotions and allegiance, this procedure ensures that the theme of Jason’s treachery remains very prominent: it is not merely a personal offense against Medea but a more general one against the gods and a Greek cultural institution. Within the world of the play, the chorus’ skewed response to the previous episode bespeaks the manipulative power of Medea”.

A lo largo de la pieza, la heroína se muestra como la más capaz de persuadir con su *lógos*: no sólo persuade a sus enemigos, Creonte y Jasón, sino que también manipula con su discurso a quienes están de su lado, Egeo y el Coro de mujeres corintias, de las cuales obtiene –aunque no su aprobación del filicidio– que hagan silencio sobre sus planes aunque éstos involucren la ruina de la casa real de su ciudad.⁷³ Si bien algunos rasgos de la identificación simbólica que Medea establece entre ella y las mujeres claramente no pueden asimilarse a la condición de éstas y son propios exclusivamente de ella, la *sophía* de Medea como *rh t r*, al presentar los hechos de una manera conveniente para sí, le permite obtener de aquéllas lo que desea, poniendo en primer plano las necesidades de las mujeres en cuanto tales. Las corintias no saben todavía cuáles son específicamente, en este momento de la pieza, los planes de Medea, pero han quedado convencidas de que el ultraje de que ha sido víctima exige reparación, más por su persuasiva y –en algunos puntos– engañosa argumentación en esta *rhêsis* que por los lamentos proferidos antes desde el interior. En ésta como en todas las demás *rh seis* en las que interviene Medea, como veremos en las próximas dos secciones de este capítulo, ella es quien obtiene el triunfo, un triunfo ciertamente amargo, puesto que su venganza, como bien sabe,⁷⁴ la hará en extremo infeliz. El silencio que las mujeres del Coro han prometido a Medea persistirá incluso cuando la heroína, a pesar del desacuerdo del Coro, mate a sus hijos. Medea consigue esa lealtad gracias a esta primera *rhêsis*, en la cual cumple sobradamente su objetivo suasorio, por un lado, mediante un movimiento pendular: identificación con el Coro y diferenciación, nueva identificación y nueva diferenciación, y por otro, mediante la presentación de sus acciones pasadas y su situación actual, que las mujeres son hábilmente persuadidas a compartir –aunque de hecho no la compartan enteramente– bajo una luz propicia para ella. Medea, que por cierto no es como las demás mujeres, plantea retóricamente una identificación más simbólica que ‘real’ con las corintias, para que éstas, a su vez, se identifiquen con ella en su desesperada situación, lo cual pone de manifiesto no sólo su *sophía* en el manejo del *lógos*, sino el poder del *lógos* mismo en la sociedad de la época.

⁷³ Esto es, sin embargo, dudoso, ya que, como se ha dicho, probablemente el v. 262 sea una interpolación posterior.

⁷⁴ Ver, por ejemplo, el v. 1250. Sobre el conocimiento de Medea con respecto a sus acciones, cf. Aristóteles, *Poética*, 1453b27-29; este tema se retomará en el capítulo tercero y en el capítulo cuarto.

1.2. Eurípides, *Medea*, vv. 446-626

Este poder del *lógos* vuelve a manifestarse claramente en el segundo episodio. El *ag n* entre ambos personajes,⁷⁵ en el que no hay un avance en la acción, nos muestra a dos litigantes en un sorprendente plano de igualdad en cuanto a su *status* social e incluso lingüístico, algo inusual en Eurípides.⁷⁶ Los dos interlocutores se valen de hábiles recursos retóricos para intentar persuadir al adversario. Es una disputa o rivalidad de palabras (v. 546) en la que Jasón pretende desequilibrar la mencionada igualdad, ocupar el lugar de superioridad que, dentro del matrimonio, correspondía al varón en la antigua Grecia, y salvaguardar así su estatuto heroico imponiendo su versión, su *lógos*, de los hechos del pasado.

Las dos *rhéseis* principales de los vv. 446-626 han sido estudiadas en varias ocasiones desde el punto de vista retórico y dramático.⁷⁷ Incluso en este *ag n*, cuyo resultado es la profundización del conflicto entre ambos personajes y la amenaza siempre latente de un desenlace catastrófico, y que sirve para fijar la posición psicológica de los contendientes (CAVALLERO, 2003: 294), Medea demuestra nuevamente su superioridad, aunque no haya modificaciones en su desesperada situación. Para MASTRONARDE (2010: 226), la *rhêsis* de Medea “is a small masterpiece of rhetorical invective, combinig clear structure and self-consciousness with a justified and controlled display of emotion.”

Ahora bien, en su *rhêsis*, Medea, de entre todos los recursos discursivos que posee, escoge uno en particular para injuriar a Jasón: el relato, desde su punto de vista, del mito que narra la obtención del vellocino de oro, la posterior huída de los Argonautas de la Cólquide y la muerte de Pelias en Yolco. Esta narración del mito, a través de la cual

⁷⁵ Este *ag n* está formado por tres partes: la *rhêsis* secundaria de Jasón (vv. 446-464), las *rh seis* de Medea y Jasón (vv. 465-519 y 522-575 respectivamente), separadas por dos versos del Coro (vv. 520-521), y una escena dialogada entre Medea y Jasón (vv. 579-626), precedida por tres versos del Coro (vv. 576-578) (SCHAMUN, 2001: 139). Cf. MASTRONARDE (2010: 226-227).

⁷⁶ De acuerdo con LLOYD (1992: 3), en las tragedias de Eurípides hay trece escenas que pueden considerarse *agônes* formales. Ocho de ellos están protagonizados por varones (*Alceste*, 614-733, Feres y Admeto; *Heraclidas*, 120-283, Demofonte y Yolao; *Hipólito*, 902-1089, Hipólito y Teseo; *Andrómaca*, 547-746, Peleo y Menelao; *Suplicantes*, 399-580, Teseo y Heraldo; *Fenicias*, 446-635, Etéocles y Polinices; *Orestes*, 470-629, Orestes y Tíndaro; *Ifigenia en Áulide*, 317-414, Agamenón y Menelao), tres, por mujeres (*Andrómaca*, 147-273, Hermíone y Andrómaca; *Troyanas*, 895-1059, Helena y Hécuba; *Electra*, 988-1138, Electra y Clitemnestra); y finalmente, sólo dos por un hombre y una mujer (*Hécuba*, 1109-1292, Hécuba y Agamenón; *Medea*, 446-622, Medea y Jasón). Para un breve pero sustancioso estudio de los *agônes* en Eurípides, cf. COLLARD (2003). En el *ag n*, Medea, como afirma MUELLER (2001: 473), “speaks a language of reciprocity that is usually spoken between men only, and she negotiates an uneasy balance for herself”. Además, y en cuanto a lo lingüístico, los discursos de ambos interlocutores tienen la misma cantidad de versos (SCHAMUN, 2001: 152) y presentan una cuidadosa armazón retórica.

⁷⁷ Cf. por ejemplo SCHAMUN (2001), donde la autora analiza las *rh seis* que componen el segundo episodio de acuerdo con los preceptos de la retórica clásica.

Medea pretende despojar a Jasón de su heroicidad, de su masculinidad e incluso de su *lógos*, le permite a la heroína fundamentar discursivamente su venganza.

Entre los vv. 465 y 519, se desarrolla la *rhêsis* de Medea. Ésta ha sido condenada al destierro junto con sus dos hijos a causa de las nuevas bodas de Jasón con la hija de Creonte, y aunque ya ha determinado vengarse, todavía sus planes para concretar la venganza son vagos e imprecisos, dado que no ha decidido aún el medio (vv. 376-385) ni tiene todavía a quién recurrir ni ciudad adonde ir (vv. 386-391).⁷⁸ Al comienzo del episodio, Jasón sale a escena y pronuncia su *rhêsis* secundaria, en la cual argumenta que Medea misma, por sus propias palabras contra los soberanos, se ha ganado el exilio (vv. 448-458). De este modo, Jasón pretende tomar distancia de los motivos que han llevado al rey a dictar el exilio de Medea y sus hijos y eludir así la referencia a sus nuevas bodas. Aceptando el destierro de los tres, incluso pretende ofrecer recursos a Medea para que ésta cuente con ellos en el exilio (vv. 459-464).

Toma la palabra Medea y da comienzo a su *rhêsis* (vv. 465-519):

MEDEA
465 ¡Oh, el más malvado –éste es
el mayor insulto que con la lengua puedo decirte contra tu cobardía–!
¿Has venido a mí, has venido, el más aborrecible
de los dioses, de mí y de todo el género humano?
No es audacia ni valentía
470 mirar de frente a los seres queridos después de haberlos dañado,
sino el mayor de todos los vicios humanos:
la falta de pudor. Pero hiciste bien en venir,
pues yo, insultándote, daré alivio
a mi alma, y tú, escuchándome, sufrirás.
475 Comenzaré a hablar diciendo primero lo primero.
Te salvé, como saben cuantos helenos
se embarcaron contigo en la misma nave Argo,
cuando fuiste enviado a uncir al yugo los toros que exhalaban fuego
y sembrar el campo mortífero.⁷⁹
480 Y luego de matar al dragón⁸⁰ que, rodeándolo, el vellocino de oro
con sus múltiples espiras protegía insomne,
elevé para ti luz salvadora.
Yo misma, después de traicionar a mi padre y a mi casa,

⁷⁸ Creemos, siguiendo a CAVALLERO (2003), que la venganza de Medea se construye de manera gradual, progresiva.

⁷⁹ En la Cólquide, para obtener el vellocino de oro, Jasón debía superar tres difíciles pruebas impuestas por el rey Eetes: debía poner el yugo a dos feroces toros de pezuñas de bronce que despedían fuego por sus ollares; luego, con los toros uncidos al arado, sembrar los dientes del dragón de Ares que habían quedado luego de que Cadmo, fundador y rey de Tebas, los había sembrado, y, por último, dormir al dragón (o serpiente) insomne que custodiaba el vellocino. Medea, enamorada del extranjero, utilizando sus artes mágicas, le dio un bálsamo que hacía invulnerables su cuerpo y su escudo al fuego y al bronce de los toros, le reveló cómo había hecho Cadmo para vencer a los ‘hombres sembrados’, y con sus fármacos hizo dormir (o mató, según las diferentes versiones) al dragón. Jasón logró, de este modo, superar las tres pruebas. Para una interpretación del fondo psicológico del simbolismo del mito de Jasón, cf. DIEL (1976: 165-175).

⁸⁰ O “serpiente”, ú .

vine contigo a Yolco, al pie del Pelión,
 485 con más ardor que sabiduría.
 Hice matar a Pelias de la manera más dolorosa:
 a manos de sus propias hijas, y destruí toda su casa.
 Y después de haber recibido de mí estos beneficios, ¡oh, el más malvado de los hombres!,
 me has traicionado y te has procurado un nuevo lecho,
 490 aunque tenías hijos. Pues si no hubieras tenido descendencia aún,
 te sería perdonable que hubieras deseado este lecho.
 En cambio, la garantía de los juramentos se ha desvanecido, y no alcanzo a comprender
 si piensas que los dioses de entonces no tienen ya poder
 o que ahora nuevas leyes se han establecido entre los hombres,
 495 porque eres conciente de que eres perjuro para conmigo.
 ¡Oh, mano derecha, que tantas veces tú tomabas,
 y estas rodillas mías, cómo en vano fuimos tocadas
 por un hombre pérfido, cómo erramos en nuestras esperanzas!⁸¹
 Vamos, me confiaré a ti como si fueras un amigo.
 500 (¿Pienso lograr algo bueno de ti?
 Igualmente lo haré, pues, interrogado, parecerás más vil.)
 ¿Hacia dónde me volveré ahora? ¿Acaso a la casa de mi padre,
 a la que por ti traicioné junto con mi tierra natal, al venir aquí?
 ¿O acaso hacia las desdichadas hijas de Pelias? Sin duda, bien
 505 me acogerían en su casa aquellas a cuyo padre asesiné.
 Pues así es: para los seres queridos de mi casa
 me he vuelto aborrecible, y a los que no debí dañar
 para beneficiarte, los tengo como enemigos.
 A juicio de muchas mujeres helenas me has hecho dichosa
 510 a cambio de todo eso; y como un admirable
 esposo te tengo, y fiel, infeliz de mí,
 si de todos modos seré expulsada, desterrada de este país,
 privada de amigos, sola, con mis hijos solos.
 Hermoso oprobio para un recién casado,
 515 que tus hijos como mendigos vaguen errantes, y yo, que te salvé.
 ¡Oh, Zeus! ¿Por qué del oro falso
 diste evidentes pruebas a los hombres,
 pero al hombre malvado, de modo que fuera inevitable distinguirlo,
 ninguna impronta implantaste en el cuerpo?

El *exordium*⁸² se caracteriza por la utilización de insultos y un léxico de fuerte contenido vejatorio. Luego de llamar á a Jasón (v. 465),⁸³ Medea profiere dos acusaciones contra él: la de á í (vv. 465-466) que, como señala Page, es más bien “unmanliness”, es decir, “falta de hombría”, “conducta impropia o indigna de un varón”,

⁸¹ Para la mención de la ‘mano derecha’, cf. lo ya mencionado en la sección anterior. Como señalábamos allí, la mención de las rodillas indicaría que Jasón se comportó ante Medea como un suplicante cuando le pidió su ayuda para obtener el vellocino de oro.

⁸² Esta *rhêsis* de Medea está formada por *exordium* (vv. 465-474), *narratio* (vv. 475-487), *confirmatio* (vv. 488-515) y *epilogus* (vv. 516-519), de acuerdo con SCHAMUN (2001: 141).

⁸³ En efecto, uno de los adjetivos más utilizados por Medea para injuriar a Jasón es ó (vv. 498, 586, 618, 1386) y su superlativo á (vv. 229, 488, 690). Aquí, como vemos, el superlativo está incluso reforzado por el prefijo -, “enteramente”, “completamente”. Al respecto, señala Sluiter (2008: 13): “ á is made to do double work in this opening. At first it seems as if the term will gain its local color from its combination with á í , á and ù mú : we specify our interpretation of ó accordingly (and correctly) as ‘cowardly’. Total baseness apparently consists in total cowardice or lack of manly courage. But then it soon turns out that the yardstick of both ‘badness’ and ‘manly courage’ is a special one in this case: it is whether or not one respects the demands of reciprocity imposed by the standard of *philia*. Jason has turned into an ě , who has treated his *philoí* badly. His very turning up is an act of shamelessness, and that is a special form of lack of manliness (*anandria*)” (subrayado en el original).

y la de ἀΐτις (v. 472), o sea, “falta de pudor”, falta de *aidōs*, “el mayor de todos los vicios humanos” (v. 471). A continuación, Medea le recordará a Jasón todos los beneficios que ha obtenido de ella; al hacerlo, subrayará las características que la separan de él. Esto sucede en la *narratio*, el lugar donde la heroína relata el mito que narra la obtención del vellocino de oro y los sucesos posteriores, protagonizados por ella misma y Jasón. Mediante este relato, Medea actualiza los hechos del pasado que constituyen la génesis de su unión con Jasón, una unión que él pretende disolver unilateralmente.

Empieza Medea anunciando que comenzará a hablar “diciendo primero lo primero” (v. 475). Pues bien, lo primero, en sentido estricto, es el verbo ἔσω, que adquiere relieve también por su posición inicial en el verso (v. 476), acompañado del objeto directo σὺ: “te salvé”. La funcionalidad dramática de este relato del mito por parte de Medea sugiere que quien acusa a Jasón de ἀΐτις y ἀΐτις no es simplemente una esposa irritada por el abandono que ha padecido, sino la mujer que le ha salvado la vida (SCHAMUN, 2001: 146). Y esto sucedió en dos ocasiones: cuando Jasón fue enviado a uncir al yugo los toros con pezuñas de bronce que exhalaban fuego por los ollares (v. 478) y a sembrar con los toros uncidos los dientes del dragón de Ares, de los cuales saldrían feroces guerreros (v. 479). Además, esta acción tiene numerosos testigos, – “cuantos helenos / se embarcaron contigo en la misma nave Argo” (vv. 476-477)–, lo cual impedirá a Jasón negarla. La siguiente acción realizada por Medea se ubica en la misma línea: la de la salvación, señalada incluso a nivel léxico, mediante la utilización de otra palabra con la misma raíz que el verbo ἔσω. Dice Medea: ἀέτις ἄνθρωπον ἤγειρα, “elevé para ti luz salvadora” (v. 482), en el momento en que ella misma mató (ἔκτανε, v. 482) al dragón insomne que custodiaba el vellocino, permitiendo así que Jasón se apoderara de él. Inmediatamente después, el v. 483, comienza con el pronombre ὑπή, sujeto de ἵκετο ἰούμην / ὑπέστη, “vine a Yolco / contigo” (v. 484) y seguido de una estructura de participio que alude a la traición a su padre Eetes y a su propia casa (ἔπειθε, v. 483). El pronombre enfatiza una característica fundamental en Medea, ya señalada en la sección anterior en relación con su rito matrimonial: su carácter activo en todos los sucesos en los cuales está involucrada. Esto se verifica también en la siguiente acción de Medea, cuando hizo matar (ἀέτις, v. 486) a Pelias a través del engaño de sus propias hijas, con lo cual destruyó (ἐτίθει, v. 487) toda la casa de quien había usurpado el trono de Esón, que correspondía legítimamente al hijo de éste, Jasón.

Los verbos ἔσω, ἀέτις, ἰούμην, ἀέτις y ἐτίθει, todos en primera persona del singular, y los participios femeninos ἵκετο y ἔπειθε, utilizados en sólo

doce versos, ponen en evidencia que Medea tiene un perfecto dominio, no sólo de sus *lógoi*, sino también de sus *érga*. La mención de estas formas nominales y verbales constituye una de las maneras en que la obra pone en escena, a partir de la violación de los juramentos por parte de Jasón, la revolución que se ha producido en todos los órdenes, y que el Coro había manifestado poco antes, en el primer estásimo, mediante una impactante imagen visual: “las aguas de los sagrados ríos corren hacia arriba” (v. 410).⁸⁴ El tema de los juramentos violados es fundamental para el desarrollo de la pieza,⁸⁵ ya que según el punto de vista de Medea, allí radica el núcleo de su conflicto con Jasón. Por otro lado, “la importancia del juramento en el desarrollo de la trama se hace manifiesta por partida doble: por una parte, el ó de Jasón desencadena la acción trágica; por otra, el de Egeo hará factible la venganza de Medea” (MORALES ORTIZ, 2000: 292).⁸⁶

En el marco de esta inversión, la capacidad discursiva de Medea, superior a la de Jasón, pone en evidencia su capacidad agentiva, también superior a la de su marido. Medea, así, produce una alarmante inversión provocada por una mujer verbalmente dominante que manipula poderosamente el discurso a los fines de destruir a su esposo (MCCLURE, 1999: 376). Por lo tanto, y teniendo en cuenta la división de papeles tradicionalmente asignados para el varón y la mujer en la sociedad de la época, Medea se

⁸⁴ Según PAGE (1964²: 103), se trata de un refrán o proverbio, de acuerdo con Hesiquio.

⁸⁵ Cf. vv. 20-23, 160-170, 204-213, 435-446, 492-495 y 1391-1392.

⁸⁶ En relación con esto, no deben olvidarse tampoco los recientes acontecimientos relacionados con la guerra del Peloponeso, particularmente la ruptura de la tregua por treinta años firmada en 446 a.C. Naturalmente, como afirma BOEDEKER (1991: 111-112): “to ‘decode’ the *Medea* as a simple political allegory would be a ludicrous oversimplification, a travesty of Euripides’ complex tragedy. Nevertheless, questions of change and stability, the uses and abuses of persuasion in a democracy, the need for trust in what has been sworn and a righteous lust for vengeance when that is negated –all these issues would have obvious political and social as well as personal relevance for the contemporary audience”. Es evidente que la Guerra del Peloponeso es un acontecimiento que tiene importancia para la interpretación de la obra, sobre todo por las hostilidades entre Corinto y Atenas, aunque esta cuestión no debe ser sobredimensionada. Para un estudio de los aspectos políticos en *Medea* de Eurípides, cf. LUSCHNING (2001). BURNETT (1973: 19-21) analiza las resonancias hesiódicas de este primer estásimo (sobre todo, en *Trabajos y Días*), y sostiene que “it comes from the apocalyptic passage in the *Works and Days* where the end of the debased fifth age of man is described. In the last days of the iron race, Hesiod tells his brother, there will be no *charis* in the well-kept oath (*Erg.* 190), and men will turn to praising *hubris* instead, lauding those who bring evil by its means. Just so have Creon and Corinth praised their bridegroom Jason, though he has won his place by the *hubris* of oath-breaking, and this is why the chorus likens this day of Medea’s vengeance to the Hesiodic day of Zeus’s wrath. [...] The first ode of the *Medea* thus suggests that the world of Corinth, like the world of the race of iron, is at its end, ready for some show of indignation from the gods” (1973: 20). En la misma línea, para un análisis de este primer estásimo en relación con la tradición proveniente de Hesíodo y el tópico del mundo al revés, representado en la imagen de *ἰὼ* y *ἔμ* que abandonan el mundo de los mortales, cf. MORALES ORTIZ (2000). Los “sagrados ríos” de Atenas volverán a mencionarse en el tercer estásimo (v. 846), en un contexto de una connotación muy diferente, dado que la ciudad de Atenas, campeona de la libertad y liberadora de los que sufren, paradójicamente dará asilo a una mujer que ha matado a sus propios hijos, cometiendo un crimen impío; cf. MORALES ORTIZ (2000: 300-302) y MASTRONARDE (2010: 137).

ajusta más bien al comportamiento esperado de un varón, que es precisamente la actividad, lo cual contribuye a señalar sus características masculinas.⁸⁷ La protagonista se presenta a sí misma como agente exclusivo de las acciones heroicas (y por lo tanto, masculinas) mediante las cuales Jasón ha adquirido el renombre suficiente como para que el rey Creonte desee darle a su hija en matrimonio.⁸⁸ En este sentido, puede afirmarse con RABINOWITZ (1993: 153), que Medea “may be of the female sex but is of the male gender.”

A medida que Medea refuerza este aspecto masculino de su personalidad, se produce, como contracara, una feminización de Jasón⁸⁹ que la misma Medea se encarga de señalar, por ejemplo, al utilizar los términos *phobos* (“deseo”, v. 623), de fuerte connotación sexual, y *kakos* (“mal”, v. 471), frecuentemente aplicado al deseo sexual femenino en Eurípides (MCCLURE, 1999: 387) para describir lo que une a Jasón con su nueva esposa, y al acusarlo de *apistosyn*. Unos versos más adelante, exclama Medea irónicamente: “y como un admirable / esposo te tengo, y fiel (*phobos*), infeliz de mí” (vv. 510-511). Y en su diálogo con Egeo, en el tercer episodio, refiriéndose a Jasón, dice: “no fue fiel (*phobos*) a sus amigos” (v. 698).⁹⁰ En esta misma *rhêsis* del *agôn*, Medea afirma que “la confianza en los juramentos se ha desvanecido” (v. 492), coincidiendo así con la posición del Coro en el primer estásimo, que había ya señalado, como dijimos, las profundas consecuencias de la violación de los juramentos (vv. 410-414). Ahora bien, en una tradición poética que proviene de Hesíodo y se remonta probablemente a tiempos más antiguos, cuyo sujeto enunciador es masculino, y que ha establecido como lugar común el *psôgos gynaikôn*, el destinatario más habitual de la acusación de *apistosyn* es

⁸⁷ Para la masculinización de los personajes femeninos que, como Medea, sostienen posturas heroicas, cf. MACDERMOTT (1989: 55-56). Es importante señalar que Medea no sólo con Jasón, sino también con Creonte y Egeo, “behaves as if she were in the masculine realm of politics rather than the feminine world of domestic life” (SEGAL, 1996: 30).

⁸⁸ Como afirma RABINOWITZ (2008: 150) “part of what is frightening about Medea appears to be her masculinity, indicated by the code of the warrior applied to her (she is concerned for her honor and justice 20, 21, 26, 33); she won’t let someone sing a victory song over her (45), as if she were a contestant in the games.”

⁸⁹ SEGAL (1996: 39-40) ve también una feminización implícita de Jasón cuando éste pide a Medea la posibilidad de tocar los cuerpos muertos de sus hijos (v. 1412): “the need to lament over the body of dead kin is usually strongest for women [...] but here is Jason who feels this need most keenly. Medea, like Creon in *Antigone* and in Euripides’ *Suppliant Women* or Theseus in Sophocles’ *Oedipus at Colonus*, has the more familiar masculine role of controlling and denying the right to lament.”

⁹⁰ Egeo es, precisamente, quien le otorga una garantía (*phobos*) a Medea al realizar su solemne juramento (v. 731). De este modo, la figura de Egeo constituye una especie de reverso de la de Jasón, ya que el rey de Atenas es verdaderamente *phobos* para Medea. Esta cuestión es explicitada en detalle por MENU (1996: 123): “Jason est celui pour qui Médée a perdu Tous ses points d’ancrage. Égée est celui par qui ces mêmes points d’ancrage seront restaurés. Jason a trahi ses serments. Égée s’engage par serment. Jason a des enfants, mais deviendra *phobos*. Égée est *phobos*, mais obtiendra une descendance.”

la esposa, la mujer, y no el esposo. De este modo, Medea acusa a un hombre de algo que generalmente los hombres acusan a las mujeres. Ya en su primera *rhêsis* de la obra, dirigida al Coro y analizada en la sección anterior, Medea ha invertido los términos, al señalar que la búsqueda de relaciones sexuales por fuera del matrimonio es un comportamiento del varón más que de la mujer, ya que éste tiene la posibilidad de salir de su casa para suprimir el hastío y el disgusto de su corazón, mientras que ella no tiene otra opción que permanecer en casa, con el esposo que tiene, sea éste bueno o malo (vv. 244-247). Así, al asociar a los varones con la infidelidad y a las mujeres con la fidelidad, Medea da pie a que el Coro, en el primer estásimo, y no sin cierta ironía, como señala la crítica,⁹¹ entone un canto en contra de esta tradición poética que glorifica al varón sobre la mujer y la presenta a ésta como causante de numerosos problemas a raíz de su conducta infiel.⁹² En este canto, precisamente, el Coro manifiesta su esperanza de que se revierta esta tendencia y los poetas ya no puedan cantar la infidelidad de las mujeres, su ἄνθρωπος (v. 421), un *hâpax* que adquirirá, con el correr de los acontecimientos, un sentido paradójico.

De esta manera, el relato del mito presenta, además de una transformación radical mediante la atribución de todas las acciones a Medea y la acentuación de su lado masculino, una transposición cualitativa, genérica: la historia de Jasón ya no es una historia épica, que narra sus hazañas heroicas, sino una historia trágica, que ni siquiera le pertenece ya a Jasón sino a Medea (MCCLURE, 1999: 383). Medea intenta, así, despojar a Jasón no sólo de su masculinidad acusándolo de falta de hombría y cobardía (ἄνθρωπος ἄνθρωπος, v. 501), sino también de su heroicidad –puesto que todas las hazañas fueron en

⁹¹ “Given the tendency for all instances of female wrong-doing to be generalized by men, the chorus women hope that by catching Jason as a wrong-doer, they can change the songs (*hymnoi*) and tales (*phamai*) that are sung about them. There is, however, a sinister subtext to their ode. Given Medea’s immediately preceding dialogue and the eventual outcome of the drama, Medea is hardly an appropriate model to give women a new, fair reputation (*eukleia*). The irony of the chorus’ statements is surely apparent. The women of Corinth agreed moments before to keep silent any plans Medea may make because they feel she is right to pay her husband back (267). They have just witnessed the scene with Creon, in which Medea used deceit and blatant lies (such as saying that Creon was wise to make an alliance with Jason, 311) in order to win herself one more day in Corinth. The chorus women have also just heard Medea discuss how she will plan the death of her enemies; she settles on poison, which is apparently her specialty (385), and is the most deceitful method. For the chorus to sing immediately about a new type of songs that will praise and elevate women’s reputations is highly disturbing. The audience cannot help but wonder if the *dyskelados phama* (“evil-sounding fame,” 420) which is attached to women (e.g., Clytemnestra from the canonical *Oresteia* of 27 years earlier) will really be changed into anything like *tima gynaikeiôi genei* (“honor for the female race,” 417) in this drama” (KIM ON CHONG-GOSSARD, 2008: 160).

⁹² En la tragedia, piénsese por ejemplo en Clitemnestra, personaje del *Agamenón* de Esquilo, y Fedra, del *Hipólito* de Eurípides. En la épica, se encuentra ya un caso paradigmático: el de Helena.

realidad llevadas a cabo por ella–, e incluso de su *lógos* –puesto que es ella quien relata el mito de ambos.⁹³

Pero si ahora la palabra de Jasón es incluso negada por Medea, es porque se ha producido un cambio profundo en la relación entre ambos, pues antes la palabra de Jasón no sólo tenía entidad, sino que incluso era ciertamente poderosa. Al explicar la motivación de una de las acciones enumeradas anteriormente, la señalada por el verbo ἰόμ , “vine (a Yolco)”, dice Medea ya en el tercer episodio: “Cometí un error (ἤμῶ) cuando abandoné (ἐΐμ) / la casa paterna, persuadida (ἰΐΐΐ) por las palabras de un griego” (vv. 800-802). Nuevamente, el agente de las acciones es ella, pero ahora añade otro factor no mencionado antes: ha actuado bajo el influjo de la palabra de Jasón, como si ésta tuviera el poder mágico de una de sus drogas. Curiosamente, encontramos en la obra otras dos versiones distintas de por qué Medea fue con Jasón a Yolco: la de la Nodriza, que dice en el v. 8 que Medea había sido “herida en su corazón por el amor a Jasón”,⁹⁴ y la del mismo Jasón, que dice, en los versos que analizaremos a continuación, que Afrodita y Eros forzaron a Medea a salvarlo (vv. 526-531). Si bien estas versiones del mito no se excluyen entre sí (BOEDEKER, 1991: 96), como atestigua Píndaro en la *Pítica* IV (vv. 213-219), parece claro que lo que Medea quiere señalar es que Jasón no se comporta heroicamente en ninguna de las dos esferas de acción del héroe al estilo homérico, pues en sus *érga* ha perjudicado a sus amigos y en sus *lógoi* ha engañado a Medea y provocado su desesperada situación.⁹⁵ Por el contrario, es ella quien asume una actitud heroica al plantear la necesidad de llevar a cabo, activamente otra vez, una venganza que impida que su *tim* sea menoscabada impunemente y que sus enemigos se rían de ella, motivo recurrente en la obra (vv. 383, 404, 797, 1049, 1355 y 1362).

Para defenderse de las acusaciones y exponer su propia versión del mito, lo cual salvaría su masculinidad, su heroicidad y su *lógos*, Jasón debe poner un límite, como él mismo dice, a la “irrefrenable locuacidad” de Medea (ἡ ἡ ὄμ , ὤ ὀ) ,

⁹³ En este punto, resulta muy interesante la siguiente afirmación de BOEDEKER (1991: 109), “Medea retains the upper hand not least in her authorial role, her collusion with Euripides in creating her own new ὀ”.

⁹⁴ La Nodriza utiliza aquí un verbo (ἐΐμ) que tanto aquí como en el v. 639, en boca del Coro, se atribuye a un comportamiento asociado con las mujeres: el deseo sexual (cf. Eurípides, *Hipólito*, 38). Pero en el v. 556, Jasón menciona el participio perfecto medio-pasivo μέμῶς, en nominativo singular masculino, refiriéndose a sí mismo y a su vinculación con su nueva esposa, acentuando de este modo el proceso de feminización de su figura comenzado por Medea. Ya en el final de la pieza, este proceso de feminización continuará, con la mención el mismo participio por parte de Medea, nuevamente en relación con Jasón, para referirse a su muerte, ciertamente poco heroica (v. 1387).

⁹⁵ Para un análisis de la ambivalencia de la retórica en Eurípides, cf. MASTRONARDE (2010: 211-222).

ί , v. 525). Comienza entonces la *refutatio* de su *rhêsis*, diciendo que no ha sido Medea, una mujer, sino Afrodita primero y Eros después, dos dioses, quienes lo han salvado en las dificultades que debió superar para apoderarse del vello cino (vv. 526-531). De este modo, Jasón atribuye no a Medea, sino a Afrodita (Cipris) y Eros las acciones llevadas a cabo por la protagonista.⁹⁶ Ciertamente, sería vergonzoso aceptar que le debe una gran parte de sus acciones heroicas y su propia vida a una mujer; mucho más decoroso y glorioso es señalar el auxilio divino, que los dioses otorgan a sus favoritos, como en la épica. Esta explicación es muy conveniente para él, pero también difícilmente creíble y retóricamente ineficaz. En efecto, la figura de Jasón es muy poco heroica en esta pieza: su codicia, su egoísmo, su cobardía, su hipocresía, su sentido de la conveniencia, su perjurio, sus ironías y su deseo de una mejor posición social, sin reconocimiento de la honra (*timê*) debida a Medea, lo dejan muy mal parado.

Al disminuir la importancia de Medea en sus hazañas, Jasón pretende defender su heroicidad anclándose en un *lógos* reconocido y legitimado en la sociedad del momento: la tradición mítica de los héroes homéricos, pues así como Apolo salvó a Eneas (*Ilíada*, V.432-437) y Afrodita salvó también a Eneas (*Ilíada*, V.311-318) y a Paris (*Ilíada*, III.380-382), la misma Afrodita lo ha salvado a él. Y luego, fue Eros quien lo protegió (vv. 530-531). Jasón introduce así otra clave para indagar la funcionalidad dramática de este relato del mito, que se une de manera indisoluble con la anterior, puesto que, de acuerdo con sus palabras, ya Medea no puede adjudicarse el nombre de *steira*, ni puede decir, en sentido estricto, los verbos en primera persona que hemos detallado, pues lo que ha hecho lo ha realizado forzada, necesariamente, bajo el influjo inevitable de Eros.

El intento de Jasón de anular la magnitud de la *kháris* de Medea pone en riesgo de nulidad la argumentación precedente de la heroína, es decir, su *lógos*. Jasón no niega que Medea lo haya salvado, pues el sujeto del infinitivo ἐσώθη (v. 531) es efectivamente Medea. Y luego lo reconoce explícitamente, cuando le hace notar que ha obtenido muchos beneficios a causa de su salvación (vv. 534-535). Pero si ella ha actuado por influencia directa de dos divinidades, Afrodita y Eros, y si ha recibido más de lo que ha dado, entonces no puede alegar, en su defensa, la *kháris* otorgada, que es, sin duda, una *kháris* marcadamente heroica y aristocrática.⁹⁷ He aquí un concepto clave

⁹⁶ Ésta es la primera imagen de Eros flechador en la literatura griega que ha llegado hasta nosotros, una imagen ampliamente difundida en la literatura helenística.

⁹⁷ Cf. MUELLER (2001: 485). Tal como señala esta autora (2001: 481), “*Charis*, in the language of fifth-century Greek tragedy, refers to a favor that is done with the expectation that repayment will be made, at some later point in time. The element of delayed repayment is important, as is the mentality of the person

para la interpretación del relato mítico por parte de Medea y también, por extensión, del *ag n* en su totalidad. Porque mientras Medea pretende despojar de masculinidad y heroicidad a Jasón –a nivel léxico y genérico, al convertir su historia épica en trágica–, éste encuadra la historia de sus hazañas en el heroísmo tradicional de la épica, en la cual, por un lado, el héroe sale airoso de numerosos *pónoi* –término que Jasón utiliza en el v. 545 con el posesivo de primera persona, parangonándose así con Heracles y los aqueos que lucharon en Troya–,⁹⁸ y por otro, la ayuda de los dioses, lejos de menoscabar la fama del héroe, lo engrandecía, señalándolo como favorito de las divinidades (BOEDEKER, 1991: 105).

Sin embargo, como veremos sobre todo en la próxima sección, hasta el final de la pieza, Medea continuará imponiendo su *lógos*. Si el relato del mito en el *ag n* reactualiza los acontecimientos del pasado, en la última escena podemos ver que este relato no termina con la llegada a Corinto de la pareja sino que se proyecta más allá del fin de la obra. Desde lo alto, desde el carro de su abuelo Helios, Medea profetiza la miserable muerte de Jasón, que causará un resto de la nave Argo (vv. 1386-1388). Con esta profecía de una muerte sin gloria, y después de haber despojado a Jasón de su descendencia y de la posibilidad de un matrimonio ventajoso y de una descendencia real, Medea lo despoja también de heroicidad, masculinidad y palabra, puesto que lo único que le queda a Jasón, ahora, es entonar, como las mujeres, un *thrênos* (MCCLURE, 1999: 393).

De este modo, el relato mítico de Medea aparece como un elemento fundamental en su venganza, puesto que pone en primer plano el problema de la reciprocidad,⁹⁹ y más específicamente, el problema de la *kháris*. La crítica ha planteado incluso que la falta de entendimiento entre los esposos se basa “en dos modos diferentes de entender el valor de la *charis*” (GAMBON, 2009: 85).¹⁰⁰ Si Medea ha otorgado favores a su esposo, es necesario que reciba también favores, y no daños; pero a cambio, como ella argumenta, ha recibido el abandono de Jasón y el destierro de parte del nuevo suegro de Jasón. Es

who repays: a gift is given not to fully ‘discharge’ a debt, thereby bringing to an end the cycle of reciprocity, but rather to keep this cycle going indefinitely.”

⁹⁸ Cf. Homero, *Odisea*, VIII, 490. En cuanto a Heracles, la referencia es Hesíodo, quien utiliza la misma fórmula (*telésas stonóentas aéthlous*) para referirse a Jasón (*Teogonía*, v. 994) y a Heracles (*Teogonía*, v. 951).

⁹⁹ Para un tratamiento en profundidad de este tema, cf. MUELLER (2001).

¹⁰⁰ Para esta autora, esos dos modos son: “el de Medea, cuya acusación a Jasón de violación de la fe conyugal se funda en este concepto como creador de obligación recíproca entre quien la da y quien la recibe, y el de Jasón, quien lo entiende en términos de un acuerdo de negocios, de ganancias cuantificables. Medea, que ha cumplido su parte del contrato con la ayuda brindada a su esposo en el pasado, espera de Jasón lealtad, cuanto más porque ella le ha dado hijos y ello excluye la única disculpa posible para una traición; Jasón, por su lado, que considera su parte del contrato cumplida al haber traído a Medea a la Hélade, se apresta con la nueva boda a un acuerdo más ventajoso (GAMBON, 2009: 85-86).

decir, únicamente ella ha otorgado beneficios y de la otra parte sólo ha recibido perjuicios. En este sentido, su venganza está justificada, ya que, en concordancia con la ética aristocrática que sostiene Medea, las relaciones de reciprocidad entre *phíloi* se basan en el mutuo dar y recibir beneficios. Aunque Jasón intente minimizar la *kháris* de Medea atribuyendo a poderes divinos las acciones que ella se atribuye a sí misma, sostenemos que, con el relato del mito, con su *lógos*, Medea logra fundamentar discursivamente su venganza, una venganza que, si bien en este momento de la obra no está del todo delineada, como sabremos más adelante, incluirá nada menos que un doble filicidio.

1.3. Eurípides, *Medea*, vv. 866-975

Quizás la *rhêsis* de Medea más exitosa tanto desde el punto de vista retórico como por sus efectos en el desenlace de la obra sea la que profiere en su diálogo con Jasón en el cuarto episodio, entre los vv. 866-975.¹⁰¹ Allí, Medea pronuncia una *rhêsis* (vv. 869-905) con notables estrategias de persuasión que tiene como objetivo engañarlo deliberadamente a fin de poder llevar a cabo su venganza. Para ello, intenta convencerlo de que ha cambiado de opinión con respecto a lo dicho anteriormente, tal como había anunciado al Coro que haría mediante $\mu\ \dot{\iota}\ \acute{o}$ (“dulces, blandas, palabras”, v. 776). Veremos en qué medida el éxito del discurso persuasivo de Medea –que cuenta con la colaboración inocente de Jasón en su propia ruina– constituye, en última instancia, el éxito de sus planes.

Dispuesta a llevar a cabo su venganza, al final del tercer episodio la heroína anuncia al Coro, cuyo silencio ya había logrado con la *rhêsis* analizada en la primera sección de este capítulo, su propósito: matar a la princesa y a todo aquel que la toque, matar a sus hijos y huir del país (vv. 773-797). En este cuarto episodio, las cosas son muy diferentes a como se planteaban en el *ag n* del segundo episodio, analizado en la sección previa. No estamos aquí ante una escena de interés meramente psicológico, sino ante un punto de inflexión tanto para Medea como para Jasón, ya que el éxito de la protagonista en este engaño permite que se desencadenen los hechos que producirán el desastroso final. También a diferencia del *ag n*, aquí sólo una de las partes pretende

¹⁰¹ En relación con esta escena, EASTERLING (2003: 196), sostiene: “the scene of the false reconciliation between Medea and Jason makes magnificent theatre; it also has a subtle importance in its relation to the rest of the play. It emphasizes the link between the two stages of Medea’s revenge by showing the children who are to be the victims of the culminant deed innocently bearing the poisoned gifts which will make them the agents of the first murder, with Jason as their accomplice.”

persuadir a la otra, y hay una marcada desigualdad entre los personajes. En efecto, Medea está en una visible situación de superioridad. Únicamente ella da órdenes y regalos: ordena a Jasón –y no sólo a él, como veremos– qué hacer y qué decir, y ofrece preciosos objetos para lograr sus propósitos. En este sentido, puede decirse que este debate presenta la otra cara, el reverso, del *ag n* segundo episodio.

Veamos entonces la *rhêsis* de Medea que ocupa los vv. 869-905:

MEDEA
 Jasón, te pido que con las palabras que dije antes
 870 seas indulgente. Es justo que soportes mis enojos,
 ya que nosotros dos intercambiamos muchos actos de amor.
 He reflexionado conmigo misma
 y me reproché: “¡Infortunada! ¿Por qué sigo enloquecida
 y airada contra quienes deciden rectamente,
 875 me hago aborrecible para los soberanos de esta tierra,
 y para mi esposo, que hace lo más ventajoso para nosotros
 al casarse con una princesa y engendrar hermanos para mis hijos? ¿No pondré fin
 a mi cólera? ¿Por qué sufro, si los dioses disponen todo para bien?
 880 ¿No tengo hijos acaso? ¿No sé que de aquel país¹⁰²
 somos unos desterrados y que carecemos de amigos?”
 Una vez que consideré esto, comprendí mi gran irreflexión
 y que en vano me irritaba.
 Pues bien, ahora te elogio y me parece que eres sensato
 885 al realizar estas alianzas para beneficio nuestro, y que la insensata soy yo,
 que debía participar de estos proyectos,
 cooperar para llevarlos a cabo, ayudar en las bodas
 y complacerme asistiendo a la recién casada.
 Las mujeres –no diré que somos un mal: somos como somos,
 890 pero no era necesario que te asemejaras a mí en lo malo
 ni que opusieras necedades a necedades.
 Cedó, y afirmo que no razoné bien
 antes, pero ahora he reflexionado mejor las cosas.
 ¡Oh hijos, hijos! Adelante, abandonad la casa,
 895 salid, abrazad y saludad junto conmigo
 a vuestro padre que está con nosotros, y abandonad
 con vuestra madre la hostilidad anterior hacia los seres queridos.
 (*El Pedagogo y los niños salen de la casa y entran en escena.*)
 Pues hay reconciliación entre nosotros, y ha cesado la cólera.
 Tomad su mano derecha. ¡Ay de mí!
 900 Cómo advierto ya las desgracias ocultas.
 ¿Acaso, oh hijos, así, si vivís mucho tiempo,
 extenderéis vuestros queridos brazos? ¡Desdichada de mí!
 Qué propensa estoy a las lágrimas, y qué llena de temor.
 En el instante en que acabé la disputa con vuestro padre,
 905 este tierno rostro he cubierto de lágrimas.

Los tres primeros versos constituyen una *captatio benevolentiae* (vv. 869-871); hay que tener presente que la última vez que se han visto Jasón y Medea, ésta profirió una fuerte amenaza contra él (vv. 625-626). Luego comienza propiamente el engaño:

¹⁰² No se refiere a Corinto sino a Yolco, de donde Medea y Jasón tuvieron que huir luego de destruir la casa de Pelias.

Medea finge que ha hablado consigo misma, y que de ese diálogo interior han surgido las preguntas retóricas que conforman los vv. 873-881. La conclusión es que ella estaba equivocada y que el nuevo matrimonio de Jasón es lo mejor para todos (vv. 882-893). Llama entonces a los niños para que saluden a su padre y prorrumpe en lágrimas al verlos (vv. 894-905), lágrimas que son acompañadas por el lamento del Coro, expresado con palabras ambivalentes (vv. 906-907) que Jasón, naturalmente, no comprende y que se fundan en la complicidad del Coro con Medea, lograda hábilmente por ésta.

Analicemos ahora los argumentos y los términos empleados por Medea para lograr el engaño. Astutamente, y ya desde los primeros versos, adopta una actitud que se ajusta por completo a la imagen convencional de la mujer y la esposa en la sociedad de la época, que coincide con el estereotipo que, en efecto, sostiene Jasón. De hecho, “Medea exploits Jason’s self-confidence and stereotypical thinking when she acts out the part of the weak female” (MASTRONARDE, 2010: 297). Esta imagen que de sí misma presenta Medea contrasta abiertamente no sólo con la crítica a la institución del matrimonio y del lugar de la mujer en él que, desde su perspectiva femenina (MCCLURE, 1999: 385), ella misma había presentado en su *rhêsis* dirigida al Coro, ya analizada, sino también con otras tres imágenes: a) las que se le han atribuido a lo largo de la pieza y que constituyen comparaciones entre ella y objetos o seres de los reinos mineral y animal, que estudiaremos en la primera sección del capítulo siguiente,¹⁰³ b) la de la heroína al estilo homérico que la misma Medea ha mostrado en el *agôn* y que abordaremos en la segunda sección del capítulo siguiente,¹⁰⁴ y c) la de la deidad, descendiente directa de las más antiguas divinidades de acuerdo con la tradición mítica, que veremos en profundidad en el capítulo tercero. Medea asume esa voz masculina de la tradición poética, denostada por el Coro en el primer estásimo (vv. 415-431), que ha dado mala fama al linaje de las mujeres y

¹⁰³ Por ahora, adelantaremos aquí que se la llama “leona” (ἑλένη, vv. 187, 1342 y 1407), se la compara con un “toro” (βόειον, v. 92, ἄρ’ ἔστιν, v. 188), “roca” (πέτρα, vv. 28 y 1279), “hierro” (σίδηρος, vv. 1279-1280), “ola” (ὄνη, v. 29). Incluso se la compara con Escila, el monstruo marino (v. 1343).

¹⁰⁴ Medea comparte con los héroes homéricos no sólo su uso del lenguaje de la invectiva (MCCLURE, 1999: 382), sino también su código heroico: beneficiar a los amigos, perjudicar a los enemigos. Es por ello que la crítica la ha comparado con el Áyax de la tragedia homónima de Sófocles, el Aquiles de *Ilíada* e incluso el Odiseo de *Odisea*; cf. por ejemplo BONGIE (1977: 29-32), FOLEY (1989: 76) y MASTRONARDE (2010: 264). Para la caracterización de Medea como héroe sofocleo, cf. KNOX (1977: 197-202) y BONGIE (1977: 55). También para CAVALLERO (2003: 301, n. 42), “los principios que mueven a Medea coinciden con los de los héroes iliádicos.” Para un estudio sobre la *orgê* de Medea, cf. HARRIS (2003: 121-143), donde el autor analiza cómo Eurípides explora el tema de la cólera femenina en tres tragedias: *Medea*, *Hécuba* y *Electra*: “These plays seem to show a certain progression from an appalling demon of female anger, who, however, has an excellent reason to be angry (*Medea*), to a violent collective act of angry female vengeance which is paradoxically given a measure of approval (*Hecuba*), to an act of female vengeance which is horrible but fully accepted (*Electra*)” (HARRIS, 2003: 140).

afirma que las mujeres son fáciles presas de la ὀνή (v. 870), que padecen de irreflexión (ἀτί, v. 882), que el marido es el sensato y quien sabe qué es lo mejor (v. 884-885), que hacen necesidades (ή, v. 891), y que son miedosas (v. 903) y propensas todo el tiempo a las lágrimas (v. 903; cf. v. 928). Ésta es la imagen que Medea quiere dar a Jasón: la de una esposa convencional que acepta, como debería –de acuerdo con el papel tradicional de la mujer–, la superioridad y la guía de su marido (FOLEY, 1989: 74).¹⁰⁵

Hasta aquí, y sobre todo en el *ag n* del segundo episodio, hemos visto que Medea ha insultado reiteradamente a Jasón, llamándolo ὀ (vv. 498, 586, 618 y 1386), ἄ (vv. 229, 488 y 690) e incluso ἄ (v. 465); pues bien, ahora lo llama ἄ (v. 953).¹⁰⁶ También en el *ag n*, Jasón se había llamado a sí mismo ὀ (v. 549); ahora es Medea quien coloca a Jasón como sujeto del verbo ἴ (v. 884), y por eso lo elogia (v. 884), mientras que ella se coloca como sujeto de ὤ ἴ (v. 892) e incluso se llama ἄ a sí misma (v. 885). Antes, se había referido a Jasón como ἐ ὀ (v. 374) e incluso, en el *ag n*, como ἔ (v. 467); ahora lo llama ἴ (v. 897). De esta manera, y mediante sus μ ἰ ὀ (“blandas palabras”), Medea tergiversa no sólo la semántica de las palabras, al invertir los términos de alabanza y reproche y situarse como sujeto enunciador del *psógos gynaikôn* (MCCLURE, 1999: 390), sino que también invierte la dinámica de las relaciones entre varones y mujeres en un orden social que suponía la superioridad intelectual y física del varón sobre la mujer, del marido sobre la esposa.

El lugar enunciativo de Medea resulta entonces casi tan híbrido como su propia naturaleza, tema que abordaremos con mayor profundidad en el capítulo siguiente.¹⁰⁷ Sin embargo, el egoísmo y la poca astucia de Jasón no le permiten verlo. No le permiten ver, por ejemplo, dónde quedó la superioridad heroica de Medea que ésta había expuesto en

¹⁰⁵ De esta manera, argumenta la autora, Medea utiliza su feminidad para manipular y engañar a Jasón, además de a Creonte y a Egeo, valiéndose de *clichés* culturales mediante los cuales finge aceptar las nociones acerca de cómo es y cómo debería ser la mujer (FOLEY, 1989: 78).

¹⁰⁶ Curiosamente, también la Nodriza llama ἄ (v. 5) y ὀ (v. 84) a Jasón.

¹⁰⁷ Sin embargo, resulta pertinente adelantar que en la *phýsis* de Medea hay algo mineral, bestial, humano y divino a la vez; en su *lógos*, hay algo masculino, heroico, y femenino, maternal, a la vez. Su carácter es obstinado como el de Áyax o Aquiles, y, como ellos, no puede soportar ver su *tim* menoscabada ni la risa de sus enemigos. Pero también es madre, como cuando intenta persuadirse a sí misma, con diferentes argumentos, en su famoso monólogo por ejemplo, de que no es imprescindible para su venganza que los niños mueran (vv. 1042-1048). También estas palabras, como las dirigidas para engañar a Jasón y antes a Creonte (v. 316), son consideradas como μ ἰ ὀ (v. 1052). Lo μ ὀ, por lo tanto, parece ser una cualidad ligada a lo femenino, opuesta a la obstinación heroica de Medea. Y la voz femenina que emite *lógoi* de este tipo es la que ella pretende acallar. En relación con las otras apariciones del adjetivo μ ὀ en *Medea*, se aplica a la piel de los niños en el v. 1075, y en el v. 291, Creonte utiliza el verbo μ ἴ para aludir a la debilidad que supondría conceder a Medea lo que ésta solicita; como sabemos, luego cede a las súplicas de la heroína, incurriendo en la debilidad que quería evitar.

el relato mítico; tampoco la conversión genérica de su historia, de épica a tragedia; tampoco su posicionamiento como agente en todas las acciones del mito: el matrimonio, las hazañas, los asesinatos. Y por eso Jasón es persuadido.

Ahora, como ella lo ha hecho con él, por su aparente cambio de opinión, llama
ὦ a Medea (v. 913) y es él quien la elogia (v. 908). Evidentemente, Jasón “cannot think of a woman with strength of character sufficient to permit her to relieve in and follow the code of warriors” (BONGIE, 1977: 51).

Pero no han terminado allí las blandas palabras de Medea: ahora debe persuadirlo de que es necesario que sus hijos lleven los dorados presentes a la novia (vv. 946-956):

MEDEA
También yo te ayudaré en esta empresa,
pues le enviaré regalos que mucho exceden en hermosura
a los que existen ahora entre los hombres, lo sé:
un fino peplo y una diadema de oro,
950 que los niños le llevarán. Vamos, es preciso que lo más rápidamente posible
algún sirviente traiga aquí los ornamentos.
Será feliz, y no una, sino innúmeras veces,
por haberte encontrado a ti, varón excelente, como compañero de lecho,
y por poseer un ornamento que alguna vez el Sol,
955 padre de mi padre, dio a sus descendientes.
Tomad estos regalos de boda,¹⁰⁸ hijos, en vuestras manos,
llevadlos y entregadlos a la feliz desposada real.
Ciertamente no recibirá regalos despreciables.

A diferencia del *ag n*, donde Jasón ofrecía recursos a Medea para ella y sus hijos en el destierro y ésta los rechazaba, aquí es Medea quien ofrece regalos y éstos no son rechazados por Jasón, a pesar de las débiles reservas expresadas por él (vv. 959-961).¹⁰⁹ Se invierte así la dinámica de las relaciones de reciprocidad (MUELLER, 2001: 498) propia de las relaciones de *philia* existentes en el código aristocrático y heroico que Medea misma sostiene y enuncia en el v. 809: su ideal de ser “temible para mis enemigos, y benévola para mis amigos”.¹¹⁰ Pero hay algo más: Jasón ofrecía sólo ἦμα, medios de subsistencia para el exilio; Medea ofrece el oro que su abuelo, el dios Helios, había dado a sus descendientes.¹¹¹ La posición de superioridad de Medea es completa, porque no es sólo

¹⁰⁸ En griego, *phernaí* designa los dones que constituyen la dote.

¹⁰⁹ Compárese la vehemencia de Medea en los vv. 616-618, en los cuales Medea cuestiona vigorosamente la razón instrumental y política masculina, es decir, la racionalidad política, y la débil oposición expresada aquí por Jasón. Hasta en estos detalles la figura de Jasón palidece ante la estatura de la de Medea.

¹¹⁰ Nótese la semejanza de tono entre Eurípides, *Medea*, vv. 807-810, contexto de este verso, y Sófocles, *Áyax*, vv. 473-480. Analizaremos en el capítulo siguiente el concepto de *philia* en la pieza de Eurípides.

¹¹¹ Para la “rhetorical presentation” de los regalos por parte de la misma Medea, cf. la esclarecedora argumentación de MUELLER (2001: 493 ss.).

discursiva, como pudo comprobarse en su capacidad para el engaño; también es social, porque Jasón no dispone de objetos tan preciosos, que “exceden en hermosura / a los que existen ahora entre los hombres” (vv. 947-948). En ambos aspectos, Medea es, otra vez, desde el punto de vista de los papeles tradicionalmente asignados para el varón y la mujer, más masculina que Jasón: ella persuade porque posee estrategias retóricas, y da porque posee grandes riquezas.¹¹² Incluso puede decirse que su superioridad es ontológica, porque la mención del peplo y la corona de oro está ligada de manera indisoluble a su parentesco con las divinidades más antiguas. Y también lo está, por lo demás, con la hazaña que la unió, en el pasado, a Jasón: la obtención del vellocino de oro. El hecho de dar estos presentes como regalo de bodas (ἄρα , v. 956) a la hija de Creonte también la colocan en una posición masculina: la del padre que otorga la dote a su hija, mediante la forma de regalos que vinculan su linaje divino, su historia personal y su matrimonio con Jasón con el nuevo matrimonio de éste.¹¹³

Para marcar aún más su superioridad discursiva, Medea recurre a otra estrategia retórica: la utilización, desde el v. 940 hasta el final del episodio, de una serie de verbos en modo imperativo que enuncian no sólo lo que Jasón, sino también los niños, y, de manera indirecta, también la princesa, deben hacer y decir. El episodio culmina, de este modo, con las indicaciones precisas de Medea. A Jasón, le ordena llevar a cabo actos de habla: debe ‘pedir’ a Creonte por sus hijos (ἵκετο , v. 940) y, si no puede persuadirlo, debe ‘ordenar’ a su esposa que le suplique a su padre por ellos (ἐκέλευε , v. 942); a los niños, les ordena otro acto de habla, ‘suplicar’ a la princesa (ἵκετο , v. 971) y una acción: ‘ir’ a entregarle los presentes (ἦεντο , v. 974); y finalmente, de manera indirecta, obliga a la joven a tomar los presentes en sus manos (v. 973). A la distancia, Medea dirige, controla, el curso de las palabras y las acciones de todos los personajes. No hay resquicios para ninguno de ellos: sus *érga* y sus *lógoi* están ya pautados por Medea. Y el desastre final de Jasón consiste, precisamente, en no ver a tiempo este dominio discursivo de Medea sobre sí mismo y sobre los demás.

¹¹² Incluso podría decirse, con FOLEY (1989: 76), que “no woman in tragedy – none of all those who take revenge – models her self-image so explicitly on a masculine heroic and even military model (see esp. 1242-45)”.

¹¹³ El término *ἄρα* remite a la dote también en Eurípides, *Fenicias*, 1587, *Orestes*, 1662 e *Ifigenia en Áulide*, 611. Por un tiempo, coexiste con *ἄρα*, que designaba específicamente la dote en dinero y que luego quedará como único término jurídico para indicar la dote. Por otro lado, los regalos, como argumenta MUELLER (2001: 490), pueden ser leídos, por otro lado, “as dowry items that Medea has used both to contract and then later dissolve her marriage”. Para la importancia de los regalos en *Medea*, cf. especialmente MUELLER (2001: 499).

Y si Jasón es persuadido por el *lógos* de Medea, la princesa lo será por el *érgon* que Medea ha hecho realizar a sus hijos, más precisamente, la entrega de los preciosos ornamentos dorados. Jasón cree que puede persuadir a su nueva esposa sin los regalos (vv. 962-963); pero nuevamente demuestra su fracaso: el discurso que le dirige para hacerlo, es decir, el discurso que Medea le ha ordenado proferir a Glauce para que ésta acepte los regalos (vv. 1151-1155) es ineficaz. Todo sucede como había planeado Medea, cuando sostenía que “el oro es más poderoso (*í*) para los mortales que innumerables palabras” (v. 965). Efectivamente, no son las palabras de Jasón, sino la visión de los objetos, como relata el Mensajero (v. 1156), lo que persuade a la joven de tomarlos en sus manos y acarrearlos así, sin saberlo, su propia perdición y la de su padre. Si “los regalos persuaden incluso a los dioses” (v. 964), como dice Medea, serán precisamente los regalos dorados de un dios también dorado, Helios, los que persuadirán a la princesa a obrar tal como su descendiente Medea lo ha planeado.

Cuando finaliza la interacción entre Medea y Jasón, éste todavía no lo sabe, pero su perdición está asegurada. Para él, haber sido persuadido implica ser destruido. A partir de este momento, comienza su ruina, en la que ha colaborado inocentemente al confiar en la veracidad de las blandas palabras de Medea.

Según hemos señalado, Medea utiliza algunas estrategias retóricas que demuestran hasta qué punto es ella quien posee el control absoluto no sólo de su discurso –un discurso cuidadosamente deliberado e incluso ensayado ante el público¹¹⁴–, sino también del discurso de los demás, que hacen y dicen lo que ella ordena. El control del lenguaje, de las acciones, de los objetos y de las situaciones le otorga a Medea, tanto en esta *rhêsis* como en la del primer episodio, una posición dominante, muy diferente del lugar de igualdad que compartía con Jasón en el *agôn* del segundo episodio. De este modo, Medea demuestra, de varias maneras, que es capaz de transgredir discursivamente el papel de subordinación asignado tradicionalmente a la mujer en la sociedad de la época. Esta transgresión permite, otra vez, la emergencia de su figura heroica, masculina, que acalla su voz femenina y maternal,¹¹⁵ y la de su figura divina, como veremos en el próximo capítulo. Trascendiendo

¹¹⁴ En efecto, Medea había ensayado previamente no sólo las partes fundamentales de esta *rhêsis*, sino que también había anunciado la entrega de los dones y el filicidio (vv. 774-797). De esta manera, Medea pone en escena la “tragedia” escrita, luego del encuentro con Egeo, en su mente.

¹¹⁵ En este sentido, y en relación con lo señalado acerca de las similitudes de Medea con los héroes épicos y sofocleas, sostiene SHAW (1975: 258): “Sophocles first presents characters who are purely male and female. Then the female invades the male; finally, both characters have the duality which was present from the beginning in the scene between Hector and Andromache. What Homer has done simultaneously, Sophocles does consecutively. A similar progression occurs in Euripides’ *Medea*. The pure female meets the pure male, and there is an impasse. Next, the female intrudes into the male domain, and the male

el dominio de lo humano, Medea, que pertenece al linaje de los dioses y lo evoca explícitamente al mencionar los regalos, adquiere la autoridad de una deidad, como lo demuestra su palabra imperativa del final del episodio.

La retórica del engaño le concede a Medea la posibilidad de lograr su amargo triunfo; por ello decimos que este episodio constituye, en la totalidad del drama, un punto de inflexión, un momento clave en el desarrollo de los sucesos siguientes. Aquí queda demostrada la completa superioridad discursiva de Medea; de allí su éxito en la manipulación de todos aquellos con quienes interactúa directa o indirectamente: Jasón, los niños, Creonte y su hija, Egeo, el Coro, incluso la Nodriza, quien desde el comienzo vislumbra que se avecina una desgracia. Y esta superioridad discursiva¹¹⁶ contrasta con la ineficacia del discurso de los otros: en una tragedia que pone el énfasis en la retórica y sus procedimientos, de acuerdo con la propuesta de lectura presentada en este capítulo, Medea, al persuadir a sus enemigos, al aniquilar su *lógos*, provoca su completa destrucción.

image is reformed. Admittedly, there are great differences between the *Ajax* and the *Medea*, but the pattern is the same.” Más adelante, este autor, a modo de conclusión, sostiene que (1975: 265-266) “perhaps we could call this pattern the ‘intrusive female’. Its general outline is roughly the following: (1) a man, acting as pure male, does something which threatens the pure female; (2) the pure female comes out of the *oikos* and opposes the male; (3) there is an impasse; (4) the female, taking some male attributes, acts; (5) a previously invisible feminine aspect of the male (e. g. his love for his children) is destroyed; (6) there is a new formation, with male and female no longer pure.”

¹¹⁶ Superioridad que tiene ciertamente efectos dramáticos. En este sentido, afirma CONACHER (1981: 15): “Euripides is remarkably successful in relating the immediate rhetorical effects to dramatic meanings of wider significance.”

¿Quién es Medea? Configuración de un personaje complejo

Se ha dicho en la Introducción que Medea es un personaje ontológicamente complejo: una mujer animalizada y masculinizada, una madre, una heroína al estilo de los héroes épicos y sofocleos, una descendiente directa de antiguos dioses, una hechicera, una asesina, una extranjera (bárbara) y una mujer que razona y argumenta como un sofista,¹¹⁷ incluso cuando “deconstructs the ideology and rhetoric of Greek superiority” (ALLAN, 2008: 68).¹¹⁸ Medea es todo eso a la vez. Incluso se la ha analizado como un “chivo expiatorio” (*pharmakós*), dado que posee cuatro características que la aproximan a esa figura a la que hay que expulsar o matar: es extranjera, es bárbara, es hechicera, es mujer (MOREAU, 1996: 102). Hemos analizado ya, en el capítulo anterior, los rasgos masculinos de la heroína, los cuales la configuran, a nivel no sólo de sus *lógoi* sino también de sus *érga* (pasados y presentes), como un héroe al estilo épico y sofocleo, que comparte con ellos un férreo código heroico, y a los cuales nos referiremos también en el capítulo cuarto, dado que constituyen una de las características estéticas principales que configuran el personaje y que tienen una importancia decisiva en el monólogo de los vv. 1021-1080. En este capítulo, continuaremos con la caracterización de Medea en la pieza de Eurípides. Analizaremos, en primer lugar, la configuración del personaje como

¹¹⁷ Cf. RABINOWITZ (1993: 126): Eurípides “represents an ambiguous Medea, both goddess and woman, foreigner and native; she is liminal and transgressive, crossing over the boundaries”.

¹¹⁸ Esta unión de opuestos en una misma figura, la de la protagonista, ha sido interpretada por SEGAL (1996: 27) en relación con la violencia física y conceptual que la obra presenta: “As in the case of Aeschylus’ Clytaemnestra in the *Agamemnon*, the physical violence of the *Medea*, though not to be discounted in its own terms, is also a metaphor for a kind of conceptual violence, a fusion of opposites that throws into disarray what is ostensibly the most fundamental and stable institution of the polis. Thus Medea is both mother and murderess, both defender and destroyer of marriage, both creator and destroyer of life, both the champion of the justice that protects the rights of the household and the perpetrator of the most flagrant crimes against the household.” Desde otro punto de vista, desde un enfoque político, sostiene BUTZBACH (2006: 231): “Euripides’ *Medea*, unlike Sophocles’ *Electra*, dares challenging the city spectrum, but mostly, Euripides’ presentation of the reversal of roles – of a barbarian who acts as an Athenian, and a woman who behaves like a man – raises, through a woman’s voice, the subject of Athenian identity to the audience”.

anclado en un lugar híbrido, intermedio, entre esos dioses a cuyo linaje pertenece y a los cuales ella misma menciona frecuentemente en la obra –característica que tendrá una influencia decisiva en el desarrollo del conflicto trágico y en la consideración de las lecturas filosóficas incluidas en la Parte II–, y las bestias con las cuales es varias veces comparada, tanto antes como después del filicidio, por la Nodriza, Jasón y el Coro. “Is she more or less than human?”, se pregunta LUSCHNIG (2007: 64), si bien está clausurada, desde el comienzo, una respuesta por una u otra opción.¹¹⁹ En segundo lugar, abordaremos otro aspecto que también contribuye al retrato de este personaje multifacético: los conceptos de *éris* y *philia* en la pieza, para evaluar si Medea puede ser considerada una heroína erótica, o si, por el contrario, es más importante en la obra la noción de *philia* que la de *éris* para una heroína cuyo *éris* parece haber quedado en el pasado y que pone en primer plano, en cambio, la cuestión de la violación de los juramentos, ya mencionada en el capítulo anterior pero que también será de relevancia en el capítulo próximo, cuando analicemos la influencia insoslayable, en la obra, de las divinidades que protegen y garantizan la justicia y castigan el perjurio.

2.1. Medea, entre dioses y bestias

En la mitología griega, materia prima de la tragedia, no hay sólo hombres, dioses y bestias sino incluso seres intermedios entre estas categorías. Seres híbridos, de naturaleza heterogénea, mezcla de hombre y bestia (el Minotauro, los centauros, Escila), o seres intermedios entre el dios y el hombre, como los héroes, que descienden de los dioses pero están sujetos a la vejez y la muerte por el componente humano que poseen. En la tragedia, y en *Medea* de Eurípides en particular, esta tensión entre tres órdenes ontológicos diferentes pero con puntos de contacto se pone de manifiesto de manera problemática en la figura de su protagonista.

De acuerdo con Hesíodo, (*Teogonía*, 956-963), Medea era hija de Eetes y de la oceánide Idía; en cambio, su madre era la diosa Hécate, patrona de las magas, según la tradición que sigue Diodoro de Sicilia (IV.45,1-3). Su padre Eetes era hijo de la oceánide Perseis y del dios Helios (Sol), divinidad perteneciente a la generación de los Titanes (era, en efecto, hijo de los titanes Tía y su hermano Hiperión, hijos a su vez de Gea y

¹¹⁹ Cf. LUSCHNIG (2007: 63-84) para un estudio bastante exhaustivo de la configuración de la heroína.

Urano)¹²⁰ y por lo tanto anterior a los Olímpicos. Perseis y Helios engendraron no sólo a Eetes, sino también a la maga Circe, tía de Medea.¹²¹ Su madre Idía era hija de Tetis y del hermano de ésta, Océano, hijos ambos de Gea y Urano. Tanto por línea materna como por línea paterna, por lo tanto, los antepasados de Medea son los dioses anteriores a los Olímpicos, son las divinidades primordiales de las teogonías helénicas: la pareja primigenia, el principio fecundante del Cielo, Urano y el receptáculo fecundo de la Tierra, Gea. Vemos claramente que Medea “represents in herself not so much the religion of the proud Olympians as the very magic of the older gods” (BURNETT, 1973: 17) y que, como sostiene SHAW (1975: 263), su estirpe no es la de los “social gods of Olympus, but the elemental gods of sun and earth.”

Esta filiación divina de Medea se hace explícita en varios pasajes de la tragedia de Eurípides, sobre todo en lo que concierne a la mención de Helios, “padre de mi padre” (ὀ ῥή):

- vv. 403-406 (habla Medea):

Deslízate hacia el acto terrible: ahora se pone a prueba tu valentía.
 Ves lo que padeces. No debes exponerte a la risa
 405 por las bodas de Jasón con la estirpe de Sísifo,
tú que has nacido de padre noble y del Sol.

- vv. 746-753:

MEDEA
 Jura por el suelo de la Tierra y por el Sol, padre de mi padre,
 y también por el linaje entero de los dioses.

EGEO
 ¿Qué debo hacer, y qué no? Dime.

MEDEA
 Que no me expulsarás jamás de tu país,
 750 y que, si alguno de mis enemigos llevarme
 quisiera, no me abandonarás voluntariamente mientras vivas.

EGEO
 Juro por la Tierra, por la resplandeciente luz del Sol
 y por los dioses todos observar lo que te escucho decir.

- vv. 952-958 (habla Medea):

Será feliz, y no una, sino innúmeras veces,
 por haberte encontrado a ti, varón excelente, como compañero de lecho,
 y por poseer un ornamento que alguna vez el Sol,
 955 padre de mi padre, dio a sus descendientes.

¹²⁰ Cf. Hesíodo, *Teogonía*, 134 y 371-374.

¹²¹ Según Diodoro de Sicilia (IV.45,1-3), en cambio, Circe es hija de Eetes y Hécate.

Tomad estos regalos de boda, hijos, en vuestras manos,
llevadlos y entregadlos a la feliz desposada real.
Ciertamente no recibirá regalos despreciables.

- vv. 1321-1322 (habla Medea):

Tal carro el Sol, padre de mi padre,
me ha dado como defensa contra el brazo enemigo.

En el primer pasaje, vemos cómo Medea marca la diferencia entre su estirpe y la de la nueva esposa de Jasón, a la que menciona con desprecio. Sísifo, hijo de Eolo y mítico fundador de Corinto, es el paradigma del hombre astuto y muy diestro en engaños. En el segundo, la mención de su linaje es de una gran importancia, ya que Egeo deberá jurar por los antepasados de Medea, entre otros dioses, darle asilo en Atenas una vez que haya huido de Corinto. En el tercero, como hemos visto en el capítulo anterior, Medea enfatiza el carácter incomparable de los regalos que sus hijos llevarán a Glauce, muy superiores a los recursos que Jasón quería otorgarle en el *ag n* del segundo episodio, los cuales harán que la princesa no pueda resistirse a ellos y los acepte, sin saber que le provocarán la muerte. En el cuarto, en la escena final, Medea escapa en el carro alado de su abuelo Helios, lo cual ressignifica los atributos de aparente hechicería que se le adjudican a la heroína. En este punto, Medea es ciertamente mucho más que un ser humano, no sólo pertenece a un linaje divino sino que además está investida con poderes propios de los dioses: como los dioses, y desde el lugar reservado para ellos en el teatro, aparece como una *dea ex machina*,¹²² profetiza una muerte vergonzosa para Jasón,¹²³ instauro el ritual dedicado a los niños en el santuario de Hera Acrea en Corinto,¹²⁴ habla con autoridad (con el lenguaje imperativo propio de los dioses), se comporta con la soberbia y crueldad de éstos, y luego huye en el carro de su abuelo Helios, sin que pueda alcanzarla la justicia humana (vv. 1377-1390):¹²⁵

JASÓN

Permíteme sepultar a estos muertos y llorarlos.

MEDEA

No, ya que yo los sepultaré con mi propia mano,
llevándolos al santuario de Hera, la diosa Acrea,

¹²² Para un breve estudio de la espectacular aparición final de Medea, cf. COLLINGE (1962).

¹²³ Según una versión del mito, Jasón muere a causa de un fragmento de la nave Argo, que golpeó su cabeza mientras dormía.

¹²⁴ El santuario de Hera Acrea (“que habita en las alturas”, epíteto de la diosa) estaba ubicado en la acrópolis de Corinto.

¹²⁵ En este punto, para MORALES ORTIZ (2000: 303), Medea se identifica con la Némesis de la tradición hesiódica, en el sentido de que “sube a los cielos una vez cumplida su tarea”.

- 1380 para que ninguno de mis enemigos los ultraje
 profanando sus tumbas. Y en esta tierra de Sísifo
 solemne festividad y ritos instituiré
 de ahora en adelante en expiación de este crimen impío.¹²⁶
 Yo me iré a la tierra de Erecteo,
 1385 para vivir con Egeo, hijo de Pandión.
 Tú, miserable, morirás miserablemente, como es justo,
 herido en la cabeza por un resto de la Argo,
 viendo los amargos resultados de nuestra boda.

JASÓN

- Que te aniquile la Erinia de tus hijos,
 1390 y la Justicia sanguinaria.

Además de estas menciones explícitas del linaje divino de Medea, analizaremos, tanto en Eurípides como en los otros dos grandes trágicos atenienses, qué usos tienen dos términos, un sustantivo y un adjetivo, formados con la misma raíz, que contribuyen a caracterizar a la heroína y a vincularla, precisamente, con las deidades más antiguas. Estos términos son el sustantivo ὑβρίς, que corrientemente se traduce como “arrogancia”, “orgullo” o “suficiencia” y aparece dos veces en *Medea* (vv. 621 y 1028), y el adjetivo ὑβριστής, “arrogante”, “obstinado”, que también ocurre en dos oportunidades (vv. 104 y 223).¹²⁷ El sustantivo ὑβρίς es una forma poética raramente utilizada por los trágicos, como señala PAGE (1964²: 147).¹²⁸ El adjetivo ὑβριστής también tiene escasas apariciones entre los tres grandes trágicos del siglo V a. C. Es significativo que estos términos no se registren en Homero, ni en Hesíodo, ni en la lírica griega arcaica. Parece, por lo tanto, que su registro comienza con Esquilo y se proyecta en la literatura posterior.¹²⁹

¹²⁶ Anualmente, se celebraban en Corinto, en honor de Hera, festividades en las cuales siete muchachos y siete muchachas de noble linaje eran llevados al santuario de la diosa. Allí, por el período de un año, debían realizar sacrificios expiatorios. Aquí, Medea ‘instituye’ el ritual, cuyo origen estaría en el asesinato de sus hijos. Para un estudio sobre la institución de este rito, cf. JOHNSTON (1997).

¹²⁷ Cf. PAGE (1964²: 147) señala la poquísima frecuencia de estas palabras en otras obras de Eurípides; como veremos, cuatro veces en *Medea* y tres veces en el resto del *corpus* existente.

¹²⁸ Más usual es su equivalente ὑβριστής, que será luego mucho más frecuente en la prosa de Filón de Alejandría o Plutarco, ya en los primeros siglos de la era cristiana.

¹²⁹ Precisemos primero la semántica del lexema. Su etimología nos dice que es un compuesto de las raíces * ὑβ- (es decir, una formación adverbial (-) como primer elemento más la terminación propia de los demostrativos (-) como segundo elemento), y * ῥᾶ > ᾶ, es decir, respectivamente, la raíz del pronombre reflexivo ὁ ὁ (“el mismo”, “por sí mismo”) y la de los verbos ἀγαράω (“agradar”, “gustar”) y ἡμι (“gozar”, “complacerse”, “disfrutar”, con la idea de una alegría interior más que aparente, según precisa BAILLY, s.v.). El significado primario de ὑβρίς es, entonces, “auto-complacencia”, “auto-suficiencia”, “cualidad de satisfacerse por sí mismo”, y de allí los sentidos derivados: “arrogancia”, “orgullo”, “presunción”, “obstinación”, “persistencia en la ejecución de la propia voluntad irreflexiva, obstinada y porfiadamente”. El adjetivo ὑβριστής, por su parte, significa: “gobernado por su propia voluntad”, “que no condesciende o se doblega ante los demás”, “que se complace en sí mismo”, “auto-suficiente” y de allí “arrogante”, “presuntuoso”, “petulante”, “obstinado”, “terco”, “incontrolable” incluso –como sugiere PAGE (1964²: 147)–, y también, cuando se aplica metafóricamente a objetos inanimados,

En Esquilo, resulta significativo que, exceptuando los testimonios fragmentarios,¹³⁰ las siete ocurrencias de ambas palabras se producen, todas ellas, solamente en una tragedia: *Prometeo Encadenado*. El sustantivo ὑπερημία se registra cinco veces: una vez (v. 79), aplicado a Cratos y las cuatro restantes en referencia a Prometeo (vv. 436, 1012, 1034 y 1037).¹³¹ En ellas, la nota dominante es la advertencia al Titán sobre los riesgos de la ὑπερημία. El adjetivo ὑπερήφανος, por otro lado, se encuentra en dos oportunidades: una vez aplicado metafóricamente (v. 64) al filo de la cuña de acero con que Prometeo será clavado en la roca,¹³² y la otra a Zeus (v. 907). Finalmente, un sustantivo neutro abstracto con la misma raíz, ὑπερημότης, (“rasgo de arrogancia”), aparece en la misma obra aplicado también a Prometeo (v. 964). En Sófocles se registran sólo dos ocurrencias del sustantivo y ninguna del adjetivo: en *Antígona*, 1028, referido a Creonte, y en *Edipo Rey*, 549, referido a Edipo. En ambas, el énfasis está puesto en los efectos nocivos de la ὑπερημία. En Eurípides, por último, se observa que, exceptuando un testimonio fragmentario,¹³³ de las siete ocurrencias que tienen estas palabras, cuatro están en *Medea*. Pero lo que resulta más significativo aún es que las cuatro se refieren justamente a Medea:

- v. 100-105 (habla la Nodriza a los niños, acerca de Medea):

- 100 Entrad más de prisa en la casa,
y no os pongáis al alcance de su vista
ni os acerquéis a ella; por el contrario, tened cuidado de
su carácter salvaje y de la naturaleza feroz,
propia de su espíritu arrogante.
- 105 Marchad ahora, corred adentro lo más rápidamente posible.

- v. 222-224 (habla Medea al Coro):

Es necesario que el extranjero tenga muy buenas relaciones con la ciudad;
no alabo al que, orgullosa,
se muestra áspero con los conciudadanos a causa de su necesidad.

- v. 619-622 (habla Jasón a Medea):

- Entonces pongo a las divinidades por testigos
620 de que en todo quiero socorrerte a ti y a los niños.
Mas a ti no te son gratos estos beneficios, sino que, por soberbia,
rechazas a los amigos. Por eso sufrirás más.

“duro”, “severo”, “cruel”.

¹³⁰ El sustantivo, sólo en un fragmento, el 26.C.243d2; el adjetivo, sustantivado, se encuentra en dos ocasiones en el fr. 36.B.394, en las líneas 10 y 59.

¹³¹ En las dos últimas ocurrencias del sustantivo, éste se opone a ὑπερημία, “prudencia”.

¹³² Éste es el único uso metafórico del adjetivo aplicado a un objeto y no a un personaje o a una acción.

¹³³ Fr. 339, 2, en el cual aparece el sustantivo.

- v. 1024-1031 (monólogo de Medea):

1025 Yo, en cambio, me iré desterrada a otra tierra,
antes de haberos disfrutado y visto felices,
antes de haber ornado vuestro baño, vuestras esposas y vuestros
lechos nupciales, y sostenido en alto la antorcha.
¡Oh, desdichada a causa de mi orgullo!
En vano, ¡oh hijos!, os crié,
1030 en vano sufrí y me consumí en fatigas
soportando fuertes dolores en los partos.

Las otras apariciones del adjetivo *ὕψιστος* en Eurípides son: en *Electra*, 1117, referido a Electra, en *Heracles*, 1243, el héroe lo adjudica a sí mismo y a Zeus, y en comparativo, en *Hipólito*, 304, referido a Fedra.

De estos versos podemos extraer algunas conclusiones. Las dos figuras que merecen más veces la atribución del lexema, entre los tres grandes trágicos, son Medea y Prometeo, que aparecen vinculados a él en cuatro oportunidades cada uno mientras que a los demás se los vincula sólo una. Los contextos en los cuales se utilizan ambas palabras no parecen prestarse a ambigüedades o a dobles interpretaciones. PAGE (1964²: 147) observa que tanto Prometeo como Medea encarnan al personaje típicamente *ὕψιστος*. Entonces, ¿qué característica tienen en común estos dos personajes como para que encarnen más cabalmente que los demás la noción de *ὕψιστος*, cuya peligrosidad señalan reiteradamente las otras ocurrencias del lexema? ¿Qué nos dice esto acerca de la compleja caracterización de Medea en Eurípides en tanto perteneciente a un linaje divino que la aleja de la condición humana?

A nuestro juicio, la vía para acceder a una posible respuesta es, precisamente, la estirpe divina de ambos, que se remonta a la pareja primordial, Urano y Gea, progenitores de los dioses más antiguos, anteriores a la generación de los Olímpicos. De acuerdo con Hesíodo (*Teogonía*, 134 y 510), Prometeo, hijo de Jápeto y la oceánide Climene, es nieto de esta pareja primordial. Protector y benefactor del género humano, Esquilo, en *Prometeo encadenado*, nos lo presenta soportando tenaz y “obstinadamente” el castigo que le ha impuesto Zeus, jefe de los nuevos y jóvenes dioses, los Olímpicos. Medea, por su parte, como se ha dicho, desciende de Urano y Gea no sólo por línea paterna sino también materna. De acuerdo con estas filiaciones, parecería pues que el lexema tuviera más relación con el dominio de la divinidad (específicamente, el de los dioses más antiguos) que con el del ser humano. Ambos, Medea y Prometeo, invitan al Coro, en las respectivas tragedias (*Medea*, 160-162; *Prometeo encadenado*, 88-100), a ser testigos de sus sufrimientos, en “un invito proiettato verso una realtà al di fuori

dell'umano" (DI BENEDETTO, 1997: 120, n. 43). En este sentido, podemos decir que este lexema alude a un rasgo propio de los personajes a los cuales se atribuyen. La filiación de ambos personajes, que estos términos contribuyen a reactualizar, tiene un marco de referencia delimitado y compartido tanto por el poeta como por su público, que no es otro que la tradición mítica en la cual aparecen enraizados estos personajes. En esta tradición, tanto el mito de Medea como el de Prometeo forman bloques de palabras (*m thoi*) que como tales estaban presentes en la conciencia de los espectadores de las representaciones trágicas. Y estos bloques contribuyen a configurar y anclar al personaje en la herencia cultural común del público ateniense del siglo V. Si Eurípides utilizó este lexema para caracterizar a Medea, es porque, casi con seguridad, en la conciencia de los espectadores de la tragedia tiene que haber estado, de alguna manera, no sólo el bloque mítico que posiblemente contenía este lexema asociado a Medea, sino también el *Prometeo encadenado*, representada en el 460 a. C., es decir, treinta años antes que la tragedia de Eurípides. Dada su recurrencia referida allí al Titán, también es posible pensar que el lexema formaba parte del mito mismo de Prometeo. De este modo, parece razonable sugerir que el lexema señala o remite a un sustrato arcaico del mito de Medea: sustrato que Eurípides, a pesar de sus innovaciones, respeta, el cual le permite establecer una comunicación con su público basada en una tradición compartida. De esta manera, el lexema contribuye a configurar, de una manera –digamos– económica, al personaje principal de su tragedia (puesto que ya había otro personaje mítico –por lo menos uno– que compartía esta cualidad; y los espectadores lo sabían) y que le sirve en alguna medida para justificar ante el público su introducción en la tragedia de la intención deliberada de Medea de cometer los infanticidios.¹³⁴ Si ὀί y ὀύ son atributos propios de las

¹³⁴ Según una tradición recogida por Eumelo de Corinto, un poeta épico del siglo VIII a.C. (Pausanias, II.3,11), Medea escondió a sus hijos, recién nacidos, en el templo de Hera en Corinto con el fin de hacerlos inmortales. Cada año, los niños, asimilados así a divinidades ctónicas, morían y volvían a nacer. Para las estrechas relaciones entre Hera y Medea, cf. UNTERSTEINER (1955: 184-185). De todos modos, la cuestión es debatida sobre todo por la figura de Neofrón, quien probablemente fue un tragediógrafo prolífico y con cierta reputación, y también por la *hipóthesis* de *Medea* de Eurípides, según la cual éste habría tomado de aquél el argumento de la obra. Al respecto, es importante lo que señalan MASTROMARCO-TOTATO (2008: 127): “in assenza di ulteriori informazioni, è però difficile valutare l’attendibilità di questo dato, tanto più che alcune incongruenze presenti nella *Suda*, che riprende la notizia, farebbero propendere per un rapporto inverso di imitazioni tra Neofrone ed Euripide”. Como veremos enseguida, ésta es la posición mayoritaria. PAGE (1964²: 30-36) sostiene que el Neofrón que escribió una tragedia llamada *Medea*, de la cual se conservan sólo tres fragmentos, es posterior a Eurípides y que los versos atribuidos a él no son anteriores al 431 a.C., de acuerdo con su análisis del vocabulario, el metro y estilo. También para RODRÍGUEZ ADRADOS (1995: 263) Neofrón fue, en realidad, “un imitador de Eurípides”. Para BOEDEKER (1991: 109) “there is reason to believe that in this play for the first time Medea herself deliberately kills her children in response to Jason’s betrayal of her”. Para esta cuestión, cf. también PADUANO (1968: 194-206); para SEGAL (1997: 168-169), “Euripides seems to be the first poet make Medea kill them intentionally”; para BUTTREY (1958: 12), “the murder of the children by their mother was invented by Euripides”; para

Pero además de pariente de divinidades y divinidad en sí misma, Medea es comparada frecuentemente con bestias.¹³⁶ Las comparaciones entre seres humanos y bestias no son algo infrecuente en la tragedia. Pero en *Medea*, esto sucede ya desde el principio, donde la Nodriza anticipa el carácter violento de la protagonista y compara su mirada con la de un toro (vv. 89-95):

NODRIZA
 Entrad a casa, hijos, será lo mejor.
 90 (Al Pedagogo.) Tú mantenlos apartados lo más posible
 y no los acerques a su abatida madre;
 ya la he visto dirigirles una mirada salvaje, de toro,
 como si quisiera hacerles algo. No cesará
 en su cólera, lo sé bien, antes de haberla lanzado contra alguien...
 95 Que por lo menos obre en contra de sus enemigos, y no de sus seres queridos.

Estos versos son emitidos inmediatamente antes de que Medea pronuncie sus primeras palabras en el v. 96. El término que apunta a la bestialidad de Medea es el participio μέγαν, de βίβω, que significa literalmente “volverse salvaje o actuar como un toro”,¹³⁷ “convertirse o tomar la forma de un toro”.¹³⁸ El acusativo de relación ὄμμα, “actuar como un toro en cuanto a la vista”, limita la acepción del verbo; de allí, en sentido figurado, “dirigir una mirada salvaje a alguien”. El verbo está utilizado aquí metafóricamente para poner en primer plano hasta qué punto el dolor de Medea ha sacado a la luz un rasgo feroz que la asimila a un toro.¹³⁹ El toro, “símbolo de la fuerza física y el ímpetu, ha sido identificado generalmente con la agresividad guerrera y sexual. De este rasgo surgiría la doble valencia del animal, dador de vida (potencia genésica) y aniquilador (potencia justiciera)” (RODRÍGUEZ CIDRE, 1997b: 227). Ambos aspectos están presentes en Medea: ella, que ha dado a luz a sus hijos, será quien los asesine. Y la alusión a los niños se hace manifiesta en el dativo τῶν (v. 93), que indica precisamente quiénes son los destinatarios de esa mirada de Medea. Esto no debe hacernos pensar, empero, que el público pudiera suponer que Medea mataría a los niños deliberadamente; esto no es verosímil a esta altura de la pieza, dado que, de acuerdo con una posición mayoritaria entre los críticos, como hemos señalado, habría sido Eurípides quien introdujo esta variante en el mito.

¹³⁶ Cf. RODRÍGUEZ CIDRE (1997b) y (1998) y MUSURILLO (1966: 68-69) para las ‘animalizaciones’ de Medea.

¹³⁷ Cf. Esquilo, *Coéforas*, 275.

¹³⁸ Cf. Eurípides, *Bacantes*, 922.

¹³⁹ Otro personaje trágico comparado con un toro, pero en un contexto muy diferente, es Áyax (Sófocles, *Áyax*, 322).

Sin embargo, sólo la Nodriza ha visto esta mirada, porque ella está en el interior de la casa y Medea todavía no ha salido a escena.¹⁴⁰ La Nodriza advierte los peligros de esta mirada taurina de la protagonista, y refuerza esta advertencia a los niños poco después, mencionando el ἤ ύ ά de la protagonista, ligando así su componente divino con su componente bestial (vv. 98-104):

1
 NODRIZA
 Esto es lo que decía, queridos niños. Vuestra madre
 agita su corazón, agita su cólera.
 100 Entrad más de prisa en la casa,
 y no os pongáis al alcance de su vista
 ni os acerquéis a ella; por el contrario, tened cuidado de
 su carácter salvaje y de la naturaleza feroz,
 propia de su espíritu arrogante.
 105 Marchad ahora, corred adentro lo más rápidamente posible.

El ἄ ῆ̃ (“carácter salvaje”), de Medea connota lo agreste en el sentido de lo feroz: de allí la mención de la ἄ ύ de la protagonista. Un poco más adelante, también la Nodriza, dirigiéndose al Coro, utilizará un compuesto del verbo ὄ ῶ (ἄ ῶ ῶ, un *hápax* en todo el *corpus* de la tragedia ateniense del siglo V), lo cual refuerza esta comparación de Medea con una bestia feroz, un toro (vv. 187-189):

1
 Sin embargo, una mirada de leona recién parida,
 parecida a la de un toro, dirige a los criados cuando alguien
 se le acerca para proferir una palabra.

La mirada (έ μ, otro acusativo de relación) de Medea es, de acuerdo con las imágenes de estos versos, doblemente bestial: es a la vez de leona y de toro, temible, atroz. Al presentar al espectador estas dos imágenes, estos versos sitúan la figura de Medea ya no en relación con lo divino, sino en relación con lo bestial, con lo que ya no es propio del ser humano. El sustantivo έ μ es un derivado de έ μ, que significa “voir en soulignant l’intensité ou la qualité du regard” (CHANTRAINE, 1968: 264). Es, propiamente, de acuerdo con este autor, la mirada de la serpiente, del águila, de la Gorgona, de los guerreros en combate. Y que la mirada sea de leona tampoco es casual. El león es “símbolo del poder, la soberanía, la luz” (RODRÍGUEZ CIDRE, 1997b: 228). En el v. 1342, Jasón, ya enterado del crimen de sus hijos, llamará “leona, no mujer” a

¹⁴⁰ En este sentido, resulta interesante la apreciación de RODRÍGUEZ CIDRE (1997b: 225): “La relación que se establece entonces entre las dos mujeres está regida por un juego de miradas y saberes” y (1998: 66): “El mirar de la nodriza no se reduce a la descripción exterior sino que ensaya una interpretación de lo que acontece.”

Medea. Para Jasón, las naturalezas de la leona y la de la mujer se oponen; con el filicidio, Medea ha dejado de ser mujer para convertirse simbólicamente, para él, en una leona (vv. 1339-1345):

1
1340 No existe mujer griega que a esto alguna vez
se hubiera atrevido, y en lugar de ellas, yo preferí
desposarte a ti, enlace odioso y funesto para mí,
leona, no mujer, que tienes
una índole más salvaje que la tirrena Escila.
Pero ni con innumerables injurias
1345 lograría morderte, tan innata en ti es la osadía.

Con la mención de Escila, la comparación de Medea y las bestias llega a su grado máximo. Escila es un monstruo marino del mar Tirreno, que habitaba el estrecho de Mesina, ya desde Homero caracterizado por una animalidad mucho más clara que la de Caribdis, cuya corporeidad es dudosa. De acuerdo con Homero (*Odisea*, XII.85-100), Escila es un monstruo femenino, una mujer de cuya ingle salen seis horribles perros que devoran todo cuanto está a su alcance; tiene seis largos cuellos y horribles cabezas, cuyas bocas contienen tres filas de dientes.

Medea, leona y Escila. Resulta muy significativo que en la tragedia el único personaje femenino comparado con una leona y con Escila, además de Medea, sea Clitemnestra, asesina de su marido, en Esquilo, *Agamenón*, 1233 (Escila) y 1258 (leona). Ambas, con el crimen, como veremos en la sección siguiente, transgreden las relaciones de *philia* dentro de su propio *oikos*.

Medea se burla de esta comparación de Jasón, repitiendo con ironía sus palabras y retomando las imágenes de la leona y Escila, pero sin otorgarles la fuerza, la impotencia y el dolor que poseen en boca del infeliz padre; para Medea, los insultos de Jasón no son nada comparados con la risa y la impunidad de sus enemigos (vv. 1350-1360):

MEDEA
Mucho podría extenderme en respuesta a estas
palabras, si el padre Zeus no supiera
qué trato has recibido de mí y cómo me has pagado.
Tú, después deshonrar mi lecho, no ibas
1355 a vivir una vida alegre riéndote de mí,
y tampoco la princesa; ni quien te había concedido la boda,
Creonte, iba a expulsarme de esta tierra impunemente.
Por eso, llámame incluso leona, si quieres,
y Escila que habita en la región tirrena.
1360 Te devolví el ataque en el corazón, como debía.

El parlamento final de Jasón presenta la última asimilación explícita de Medea con una leona (vv. 1405-1407):

1
JASÓN
1405 ¡Zeus! ¿Escuchas esto, cómo soy rechazado
y qué trato recibo de esta leona execrable,
asesina de sus hijos?

Resultan interesantes los adjetivos que acompañan en este texto al término $\epsilon\acute{\iota}$: son $\mu\acute{\alpha}$, que proviene de $\mu\acute{\upsilon}$, suciedad en sentido moral, “abominación” (CHANTRAINE, 1968: 725-726), y se aplica sobre todo a crímenes y sacrilegios; y $\acute{\omicron}$, el mismo adjetivo que Príamo dirige a Aquiles en Homero (*Ilíada*, XXIV.506).

Por otro lado, una notable aliteración del sonido sibilante sordo (/s/) y los espíritus ásperos, en dos versos en boca de Medea, la caracterizan como otro animal: una serpiente (vv. 476-482):

1
Te salvé, como saben cuantos helenos
se embarcaron contigo en la misma nave Argo,
cuando fuiste enviado a uncir al yugo los toros que exhalaban fuego
y sembrar el campo mortífero.
480 Y luego de matar al dragón que, rodeándolo, el vellocino de oro
con sus múltiples espiras protegía insomne,
elevé para ti luz salvadora.

La asimilación de estos sonidos con la serpiente se ve reforzada por la mención explícita del dragón (o “serpiente”, $\acute{\alpha}$) que custodiaba el vellocino. No debe olvidarse que el carro que monta Medea al final de la obra está conducido por serpientes aladas, por lo cual se hace más evidente la relación entre Medea y las serpientes, mucho más elaborada posteriormente por Séneca.¹⁴¹ Tampoco debe olvidarse la mención del verbo $\epsilon\acute{\iota}$, verbo que indica específicamente el movimiento de los reptiles y que Medea se aplica a sí misma para animarse a efectuar los infanticidios (v. 403):

Deslízate hacia el acto terrible: ahora se pone a prueba tu valentía.

Es interesante notar, volviendo al concepto de $\acute{\upsilon}\acute{\iota}$, que en Platón (*República*, 590a), Sócrates dice que la $\acute{\upsilon}\acute{\iota}$ es censurable cuando aumenta e intensifica lo que en el hombre es semejante al león y a la serpiente. La $\acute{\upsilon}\acute{\iota}$ de Medea la colocaría, según

¹⁴¹ Cf. por ejemplo Séneca, *Medea*, v. 14, citado en el capítulo quinto, y NUSSBAUM (1994: 439-483).

esta interpretación, más cerca de las bestias que de los seres humanos y los dioses, ya que Medea posee, en efecto, cualidades del león (la violencia de su *thymós*), y de la serpiente (la habilidad para el engaño), tal como lo demuestran las comparaciones analizadas.

Pero Medea no sólo participa de los reinos animados. Así lo demuestra su comparación, por parte de la Nodriz, con una roca y el agua marina, dos elementos de la naturaleza (vv. 28-29):

1
[...] Como una roca o una marina
ola, así escucha a los seres queridos cuando intentan calmarla.

En su perenne inmovilidad e inflexibilidad la una, y en su anárquico dinamismo y violencia la otra, ambas son símbolos de la imposibilidad de Medea de acoger favorablemente las palabras de sus *phíloi*. Como la roca o la ola del mar, Medea no es capaz de valerse, por lo menos en este momento, el del prólogo y la párodos, de la facultad propia del ser humano: el lenguaje.¹⁴² La roca es imperturbable y firme; la ola, impetuosa y arrebatada; estas cualidades, enunciadas ya desde los primeros versos de la obra, contribuyen a la configuración del personaje central. También el ò á Prometeo es comparado con una ola (òµ) en Esquilo,¹⁴³ y Fedra, prima de Medea, es comparada con el mar (á), en Eurípides.¹⁴⁴ Más adelante, el Coro, que escucha los gritos de auxilio de los niños, que provienen del interior, también la comparará con una roca y el hierro (vv. 1279-1280):

1280 Desdichada, eres en verdad como roca o
hierro, tú que a tus hijos,
a la prole que pariste, con muerte ejecutada por tu propia mano matarás.

El toro, la leona, la serpiente, Escila: las cuatro imágenes bestiales de Medea. Nieta del Sol, *dea ex machina* que instaura un rito y emite profecías, vengadora de su *tim* ultrajada con el consentimiento de los dioses, *autháds* como Prometeo: las cuatro imágenes divinas de Medea. La roca, la ola marina, el hierro: las tres imágenes inanimadas de Medea. Ésta se revela, así, entre dioses y bestias, como un personaje que participa no de una sino de múltiples naturalezas, ya que tiene estrechas relaciones con los diversos reinos y participa de todos ellos.

¹⁴² Cf. Aristóteles, *Política*, 1253a7-15.

¹⁴³ Esquilo, *Prometeo encadenado*, 1001.

¹⁴⁴ Eurípides, *Hipólito*, 304.

2.2. Medea, ¿una heroína erótica? *Ér s* y *philía* en *Medea*

Como se dijo en la Introducción, *Medea* fue representada en la primavera del 431 a.C., muy poco después de que se produjeran sucesos y debates claves para el estallido de la guerra del Peloponeso. Naturalmente, se trata de una época de gran inestabilidad política en la cual comienzan a tambalearse las antiguas relaciones entre aliados (*phíloi*) al tiempo que surgen nuevas alianzas. Atenas asiste, de este modo, al cuestionamiento de la validez de los juramentos realizados y de las alianzas contraídas años atrás entre las ciudades (*póleis*). Por supuesto, *Medea* no es simplemente una alegoría política. Pero estos factores constituyen una vía de acceso al planteamiento de una de las cuestiones centrales de la obra: los mecanismos dramáticos por los cuales se ponen en cuestionamiento el significado, la naturaleza y el valor de la *philía* tal como es concebida en el tercer cuarto del siglo V a.C., cuando comienza a utilizarse más comúnmente en el sentido de “amistad instrumental” o “alianza” en un contexto específicamente político (SCHEIN, 1990: 59),¹⁴⁵ y su conflictiva interrelación con *ér s*.¹⁴⁶

En efecto, los conceptos de *philía* y *ér s* son centrales para la comprensión de dos hechos capitales en la obra: el abandono de Medea por parte de Jasón, y el asesinato de los niños a manos de su propia madre, y para la configuración de la protagonista. El poeta explora el conflicto que produce en la protagonista su deseo de vengar el abandono sufrido por parte de Jasón, objeto, en el pasado, de su *ér s*, y el dolor que le producirá a ella misma su venganza, por la muerte de sus propios hijos, a quienes ciertamente ama, porque son sus *phíloi*, como ella misma dice incluso cuando ya los ha matado (v. 1397).¹⁴⁷ Tanto *ér s* como *philía* se interrelacionan sugestivamente en una obra que pone

¹⁴⁵ Como señala el mismo autor (1990: 58), precisamente en el tercer cuarto del siglo V a.C. cuando comienza a registrarse la palabra *philía*, con excepción de tres pasajes del elegíaco Teognis (306, 600, 1102). El término tradicional para designar la relación que posteriormente se expresó con el vocablo *philía* es *philótes*, y el cambio de *philótes* a *philía* (más instrumental, más política) es contemporáneo del desencanto de la cultura griega con sus instituciones y valores tradicionales. Para un estudio amplio sobre el tema, cf. BENVENISTE (1983: 216-227, especialmente 220-221).

¹⁴⁶ Para la centralidad de *ér s* en la obra, cf. MUSURILLO (1966: 53-54).

¹⁴⁷ Aquí reside el conflicto trágico de Medea, que mata a sus hijos para destruir al marido. Resulta de interés el análisis de LOREAU (2004: 64) con respecto a estas ‘madres asesinas’, como Medea: “siempre matan a hijos varones, usurpando al esposo la arrogante tranquilidad del padre cuyos hijos van a perpetuar su nombre y su estirpe. No es que estas madres maten sin desgarrar a los niños que han dado a luz, pero, dado que el padre los anexionaba a su poder, ellas destrozan al padre en el esposo. [...] La reflexión trágica de los griegos sitúa a las madres en una ambivalencia temible, en la que la cólera contra el esposo prima sobre la intimidad de los cuerpos con el niño. La intimidad es la primera y la cólera segunda: ¿por qué tiene que imponerse ésta sobre aquella?” En la literatura griega, sin embargo, la *philoteknia*, o “amor por los hijos”, es una cualidad que pertenece, esencialmente, al mundo femenino, dado que las mujeres están sujetas al dolor de parto (del verbo *tíkt*, “parir”) y a los trabajos que involucra la crianza de los hijos. Por ello resulta tan incomprensible, a los ojos del Coro, que Medea incluya en su venganza a sus propios niños:

en el centro de la escena la violación de los juramentos, la ruptura de las relaciones entre antiguos aliados, la formación de nuevos vínculos, la perversión de un ritual altamente significativo como el de la súplica, la ausencia de *dík* y *aid s* y la utilización de complejos mecanismos de persuasión.¹⁴⁸

Esto ha llevado a un autor tan prestigioso y erudito como RODRÍGUEZ ADRADOS (1995: 262) a considerar a *Medea*, junto con *Hipólito*, como “tragedias eróticas”, y a analizar a sus protagonistas como “heroínas eróticas” (1995: 257).¹⁴⁹ En esta sección, veremos que en qué medida puede discutirse la afirmación de que Medea sea una heroína erótica a partir del análisis de los términos *ér s* y *philia* en la pieza de Eurípides.

En primer lugar, es necesario definir de qué hablamos cuando hablamos de “amor” en la antigua Grecia ¿Cómo concebían los griegos el amor? ¿Hay diferencias entre nuestro concepto de “amor” y el de los griegos? ¿En qué consisten? El amor y la vida sexual entre los griegos, la homosexualidad, el matrimonio, la sociedad y la situación de la mujer en la Atenas del siglo V a.C., han sido estudiados por numerosos críticos y estudiosos del mundo antiguo en las últimas décadas; por ello, la bibliografía sobre estos temas es hoy muy abundante.¹⁵⁰

Nuestra palabra y nuestro concepto de “amor” no tienen correspondencia exacta en la Grecia antigua (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1995: 11); como otras, el amor,

“For a parent, a mother, to throw away her own ‘toil’ (*mochthos*) in bearing and raising her children belongs to a mentality that is almost incomprehensible” para las mujeres corintias (vv. 811-818, 856-865, 996-997, 1261-1270, 1279-1281) (SEGAL, 1997: 178). En relación con la *philoteknia*, resulta significativo el giro que este concepto experimenta en esta tragedia: “En las escenas con Creonte, Jasón y Egeo, sin embargo, la *philoteknia* resulta totalmente desvinculada de esta función y más bien deviene el argumento del que se apropian cada uno de los interlocutores, poniendo al descubierto la relevancia asignada a la paternidad y desnudando con ello a los ojos de Medea el aspecto vulnerable del mundo masculino” (GAMBON, 2009: 73). No sólo en *Medea*, sino también en *Hécuba*, las víctimas son de sexo masculino y las victimarias son mujeres sin parientes masculinos que las defiendan de la injusticia sufrida; cf. MASTRONARDE (2010: 258).

¹⁴⁸ Mecanismos ya analizados en el capítulo anterior. La ausencia de *dík* y *aid s*, para SOLANA DUESO (2007: 32) “hace que *philia* y *eros* se desarrollen de modo espontáneo, con violencia, es decir, sin medida.” Recordemos, como se ha dicho, que, en el *ag n*, Medea había acusado de *anaideia* a Jasón (v. 472). Analizaremos más en profundidad la importancia de *Dík* en el capítulo siguiente.

¹⁴⁹ En su contexto, la afirmación de este estudioso es la siguiente: “Pero en un momento dado es este poeta [Eurípides] el que, ya en el último tercio del siglo V, convirtió el amor en el motor central de la peripecia trágica: el amor de la mujer concretamente. Vimos ya cómo escandalizaban en Atenas, a juzgar por el debate de las *Ranas*, esas heroínas eróticas, esas ‘putas’ puestas en escena por Eurípides que, según Esquilo (en Aristófanes), debería haber ocultado ese aspecto de la naturaleza humana. Eurípides nos presenta a esas princesas de Creta [Fedra] o de Corinto [Medea] que siguen su pasión rompiendo toda norma social y que, cuando se sienten agraviadas, cometen un exceso peor que el sufrido por ellas.” Si bien en el pasaje de *Ranas* aludido por el erudito español (vv. 1043-1044) Medea, a diferencia de Fedra y Estenebea, no es mencionada explícitamente, el planteamiento del “amor trágico” en el libro citado de RODRÍGUEZ ADRADOS (1995: 256-272) se centra, precisamente, en las figuras de Medea y Fedra.

¹⁵⁰ Cf. por ejemplo, para citar sólo unos ejemplos, DOVER (1978), FOLEY (1981), POMEROY (1987), MOSSÉ (1990) y LOREAUX (2003).

evidentemente, no es una categoría transhistórica que se verifique de la misma manera en todas las épocas y en todas las sociedades; incluso en una misma cultura el amor puede adquirir diversas connotaciones a través del tiempo. Entre los griegos de la Antigüedad, dos conceptos podrían legítimamente, en algunos contextos, traducirse por “amor”, y ambos contribuyen a dar cuenta de las dos maneras de entender el “amor” entre los griegos antiguos. Estos conceptos provienen de raíces distintas y son, como sostiene RODRÍGUEZ ADRADOS (1995: 22-23), *ér s* y *phília*.¹⁵¹ Teniendo en cuenta las diferencias semánticas entre los términos españoles “amor”, “amistad”, “deseo”, “cariño”, que son de origen latino,¹⁵² y los términos del léxico griego *ér s* y *phília*, este estudioso español propone la traducción “amor-deseo” para *ér s*, y “amor-cariño” para *phília*.¹⁵³ Más allá

¹⁵¹ Este autor argumenta que “léxica y conceptualmente, lo que entendemos por ‘amor’, si lo traducimos al griego, tiene dos componentes, que a veces son solidarios, a veces pueden faltar el uno o el otro. Un componente es aquel al que se refiere la raíz **er-* y otras sinónimas o cuasisinónimas, que producen verbos, nombres y adjetivos dentro del campo semántico del deseo [...]. De otra parte, un segundo componente es el sentido expresado por la raíz **phil-* y otras sinónimas y cuasisinónimas que se refieren al campo de la comunidad humana, de las relaciones de afecto, acompañantes o no de las eróticas, entre dos o más personas. [...] Ciertos usos de **er-* se traducen por nuestro ‘amar’, otros no; **phil-* es más bien ‘querer’, y comporta una gradación semántica que va de la amistad al amor.” (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1995: 22-23).

¹⁵² La única etimología discutida es la de “cariño” (DRAE). Las demás son claramente latinas: *amor*, *amicitia*, *desiderium*. Según KONSTAN (1996: 78, n. 19), el término *amicitia* tenía en general un significado más restringido que el griego *phília*, y aludía principalmente al vínculo entre *amici* o amigos. El sentido de *phília*, más general, que podía incluir, como se dirá a continuación, relaciones entre conciudadanos o parientes, podía ser expresado en latín por *amor* y su correspondiente verbo *amare*.

¹⁵³ KONSTAN (1996: 86) insiste especialmente en el componente afectivo de la *phília*, oponiéndose a otros críticos que sólo parecen tener en cuenta el aspecto *instrumental* de la noción y la consideran como una estructura formal de obligaciones entre los *phíloi*. Veremos más adelante cómo opera esta doble valencia de *phília* —relación afectiva y relación instrumental— en *Medea* de Eurípides. En griego clásico, *phília* tiene un significado amplio y designa los lazos afectivos entre parientes, conciudadanos, compañeros de armas y amigos, mientras que el sustantivo concreto *phílos* se aplica específicamente a la relación más estrecha, a lo que hoy llamaríamos “amigo”. Cf. SCHEIN (1990: 57). Más precisamente, para KONSTAN (1996: 91), el sustantivo *phílos* en el sentido de “amigo” no se aplicaba en griego clásico a un pariente, y cuando el adjetivo *phílos* y el sustantivo *phília* aparecían en contextos de relaciones familiares, referían al afecto o preocupación. Para KONSTAN (1996: 88), el término *phília* representa cualquier unión que involucre un sentimiento de afecto, y cuando se pone en contraste con los lazos de parentesco, el énfasis recae en la dimensión del sentimiento personal. En otro texto, señala el mismo KONSTAN (2008: 212) que el término *phília* puede utilizarse en dos sentidos: como un deseo altruista por el bienestar del otro, y la relación que existe entre los *phíloi*, que requiere la reciprocidad de ambas partes en este deseo —más cercano a nuestra “amistad”. Cf. también RODRÍGUEZ ADRADOS (1995: 32), según el cual la *phília* es la “relación de comunidad de que habla Aristóteles: la que tiende puentes entre amante y amado, un familiar y otro, hombres y dioses, hombres en general”. Para el tratamiento aristotélico de la *phília* entre parientes, cf. Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, 1161b12-13; para los distintos tipos de *phília*, cf. *Retórica* 1381b29 y el comentario de HERMAN (1987: 19). Para un estudio sobre el concepto de *phília* en Aristóteles, cf. KONSTAN (2008). Para un tratamiento más amplio de la *phília* entre los griegos, cf. KONSTAN (1996). Cf. también KONSTAN (1996: 74-75), quien analiza los valores semánticos y los alcances de *phília*, *phílos* y *phileîn* en los siglos V y IV a.C., en la tragedia y en la filosofía, y que se refiere específicamente al término *phília* empleado por Aristóteles para describir la relación entre madre e hijo; BENVENISTE (1983: 216-227) para los alcances de estos mismos términos desde sus orígenes indoeuropeos y sus usos principalmente en la épica; MUELLER (2001: 476-477), que analiza las dos nociones incompatibles de *phília* en el *agón* del segundo episodio; ROMILLY (1980) para el tema de los amigos y enemigos en la tragedia, y BELFIORE (2000) para el problema de la violación de la *phília* en la tragedia griega. Esta última analiza *Medea* entre

de la importancia de estas raíces tanto en la literatura griega como en su persistencia en la lengua española,¹⁵⁴ veremos aquí que ambas aparecen en la tragedia que nos ocupa, aunque la segunda mucho más que la primera.¹⁵⁵ No sólo el cuestionamiento, sino incluso la violación de la *philía* llevadas a cabo tanto por Jasón como por Medea podrían explicarse, paradójicamente, por causa de *ér s*. Movidos precisamente por *ér s*, ambos transgreden, con gravísimas consecuencias, las más estrechas relaciones de *philía*: en el caso de Jasón, cuando rompe su relación con Medea, y en el caso de Medea, cuando asesina a sus propios hijos.

Si bien el vocablo *philía* no aparece en *Medea*, las palabras y las acciones de los protagonistas ponen en cuestión el significado y el valor de este concepto (SCHEIN, 1990: 57), al tiempo que manifiestan su operatividad en la obra.¹⁵⁶ A ello podríamos agregar que esta operatividad está en relación estrecha con la noción de *ér s*, el otro término de nuestro análisis, que sí aparece explícitamente en la pieza para designar vínculos amorosos entre los personajes centrales de la trama.

Si exceptuamos los dos usos metafóricos de *ér s* en la obra,¹⁵⁷ veremos que este término se utiliza para designar la relación tanto entre Medea y Jasón, como entre Jasón y Glauce. Curiosamente, no es Medea quien designa con esta palabra su relación con Jasón, sino la Nodriza (v. 8), al comienzo de la obra, cuando resume el conjunto de las versiones míticas previas y señala la influencia de *ér s* en los acontecimientos anteriores, los que pertenecen al mito (la huida de Medea de su casa paterna, con Jasón, hacia Yolco), y luego el mismo Jasón (v. 530), en la primera imagen, ampliamente difundida luego en la literatura helenística, de Eros flechador.¹⁵⁸ Veamos los pasajes:

las diecisiete tragedias en las cuales “the central *pathos* is a violent act, actual or threatened, against a *philos* who is a blood relative. In the majority, the *philoí* are parent and child.” (BELFIORE: 2000: 13). En griego posclásico, en cambio, el verbo *phileîn* tiende a restringir su significado y a entrar en decadencia alrededor del siglo IV a.C. Su lugar fue ocupado por *agapân*, y *phileîn* quedó restringido a “besar”, sentido registrado por primera vez en el siglo V a.C. (KONSTAN, 1996: 75, n. 11).

¹⁵⁴ Ambas raíces, **er-* y **phil-* persisten, en efecto, en nuestra lengua, formando, o no, compuestos: “erótico”, “erotismo”, etc. y “filántropo”, “filosofía”, etc.

¹⁵⁵ Para un tratamiento extenso y con numerosos ejemplos de estos términos y otros pertenecientes al léxico del amor en Grecia, como por ejemplo ἔρως, ἔρως, ἔρως, ἔρως, ἔρως, etc., cf. RODRÍGUEZ ADRADOS (1995: 9-67).

¹⁵⁶ Para la importancia de la *philía* en *Medea*, cf. SICKING (1998), quien argumenta que una esposa no puede encuadrarse enteramente en el patrón clásico de la *philía*. De esta manera, Medea asume una posición masculina cuando reclama la reciprocidad que supone la *philía*, y así podría explicarse una de las razones para la falta de entendimiento entre Jasón y Medea.

¹⁵⁷ A saber: cuando el rey Egeo manifiesta su “deseo” (*éros*) de tener hijos (v. 714) y cuando el Coro canta la gloria de Atenas, donde habita la sabiduría, acompañada de los “Amores” (*ér tes*, v. 842).

¹⁵⁸ Cfr. *Hipólito* 530-534; *Ifigenia en Áulide*, 548-549.

- vv. 6-8:

NODRIZA
[...] Pues mi señora
Medea no habría navegado hasta los muros del país de Yolco,
herida en el corazón por el amor a Jasón,

- vv. 529-531:

JASÓN
Sin duda, tienes una sutil inteligencia; pero odioso
530 es para ti el relato de cómo Eros te forzó,
con sus inevitables flechas, a salvar mi cuerpo.

Resulta significativo el verbo que utiliza la Nodriza para aludir a lo que su señora experimentó con Jasón; para ella, Medea fue “golpeada”, “herida”, “conturbada” en su *thymós* por el *éris* hacia Jasón (v. 8). El verbo ἐρήσθαι significa, de acuerdo con *LSJ* (s.v.), “generally, of any sudden, overpowering passion, to be struck with desire” y, en este contexto específicamente, “with love”. Jasón, por su parte, cuando intenta atribuir sólo a Afrodita y a Eros el mérito por sus hazañas en su expedición en busca del vellocino y su salvación, es decir, cuando contra-argumenta en el *agón* que no está en deuda con Medea, sostiene que ésta ha sido forzada (ἀναγκάσθη) por Eros a salvar su cuerpo (vv. 530-531). Curiosamente también, es Medea quien, en su diálogo con Egeo, designa con el término *éris* la relación de Jasón con Glauce (v. 698). La otra ocurrencia de la palabra en boca de Medea es cuando ante el rey Creonte, decidido a expulsarla del país, ella se queja de la desgracia que constituyen los amores para los hombres (v. 330) y especialmente –se entiende– para ella, que se encuentra en una situación desesperada. Finalmente, el Coro de mujeres, en tono gnómico y en solidaridad con Medea, canta los males que provoca el amor cuando es excesivo (v. 627), y expresa su deseo de una Afrodita (Cipris) moderada:¹⁵⁹

CORO

Estrofa 1

627-8 Los amores que sobrepasan la medida ni buena fama
629-30 ni virtud conceden a los mortales. Pero si con mesura llega
631-2 Cipris, ninguna otra diosa es tan grata.
633-4 Nunca, ¡oh Señora!, contra mí dispares, de tu arco de oro,

¹⁵⁹ La tragedia, respondiendo al ideal de moderación (*sphrosyné*) de la época, no deja de señalar esta *hýbris*, este exceso de *éris*. Por su temática y por su rechazo del exceso, este estásimo (sobre todo la primera estrofa y antistrofa) está estrechamente relacionado con el segundo estásimo del *Prometeo encadenado* de Esquilo. La diferencia radica en que el Coro, aquí, es solidario de Medea, mientras que en la pieza de Esquilo el Coro toma distancia del protagonista para poner el énfasis en la piedad hacia Zeus. Para el tema de la moderación del *éris* en Eurípides, cf. el primer estásimo de *Ifigenia en Áulide*. En cuanto a la problemática relación entre Medea y el Coro, nótese que éste sólo retira su apoyo a Medea cuando ésta incluye en su venganza el asesinato de los hijos (FOLEY, 1989: 74).

Antistrofa 1

636-7 Que me ame la moderación, el más bello regalo de los dioses;
 638-9 jamás enojosas iras ni insaciables disputas,
 640-1 turbando mi corazón por otros lechos,
 642-3 me cause la terrible Cipris, sino que, respetando las uniones sin litigio,
 discierna sagaz los lechos de las mujeres.

Ahora bien, a diferencia de lo que sucede con el término *έρ s*, que sólo se registra en siete oportunidades en la obra, los términos derivados de la raíz *phil-*, principalmente *phílos*, se reiteran constantemente.¹⁶¹ Por ello, y desde cierto punto de vista, es posible afirmar que *Medea*, antes que la ruptura de una relación “erótica” y sus terribles consecuencias, pone en primer plano tanto la naturaleza y el valor del vínculo que une a los *phíloi*, como las demostraciones exteriores de este vínculo, ya sean lingüísticas o gestuales (SCHEIN, 1990: 57). De allí la mayor relevancia del término *phílos*, que se registra cincuenta veces en la pieza.¹⁶²

Esta mayor ocurrencia es índice de la multiplicidad de relaciones que establecen los distintos personajes entre sí y que pueden incluirse dentro del concepto de *philía*.¹⁶³ Ahora bien, ¿qué es lo que define a la *philía* y a las relaciones entre *phíloi* en la obra? Ya desde el comienzo, el Pedagogo pone en el centro de la escena el conflicto entre los antiguos y los nuevos lazos de *philía*, que convierten a los antiguos *phíloi* en su contrario, en *ekhthroí* (“enemigos”, v. 77):

PEDAGOGO

He escuchado que alguien decía –aparentando yo que no oía,
 luego de acercarme a los jugadores de dados, precisamente donde los más ancianos

¹⁶⁰ El dardo y el arco, que aparecían antes como atributos de Eros (vv. 530-531), son asociados aquí a su madre Afrodita (Cipris).

¹⁶¹ De esas cincuenta veces, nueve corresponden al adjetivo *phílos* (vv. 31, 98, 138, 182, 902, 1038, 1262, 1283 y 1399) y 41 al sustantivo *ho phílos* (vv. 29, 77, 84, 95, 142, 179, 227, 246, 254, 377, 459, 470, 499, 506, 513, dos veces en 521, 549, 561, 587, 622, 655, 660, 662, 664, 696, 698, 738, 765, 797, 809, 847, 881, 897, 1116, 1128, 1133, 1151, 1153, 1236 y 1250). Se registran también tres ocurrencias del verbo *phileîn*: vv. 48, 86 y 327; y nueve del superlativo *phíltatos*: vv. 16, 329, 687, 795, 1071 (dos veces), 1247, 1272 y 1397.

¹⁶² De esas 50 veces, 9 corresponden al adjetivo *phílos* (vv. 31, 98, 138, 182, 902, 1038, 1262, 1283 y 1399) y 41 al sustantivo *ho phílos* (vv. 29, 77, 84, 95, 142, 179, 227, 246, 254, 377, 459, 470, 499, 506, 513, dos veces en 521, 549, 561, 587, 622, 655, 660, 662, 664, 696, 698, 738, 765, 797, 809, 847, 881, 897, 1116, 1128, 1133, 1151, 1153, 1236 y 1250). Para un tratamiento extenso de las relaciones y los alcances de los términos *phílos*, *philía* y *ho phílos*, cf. KONSTAN (1996). Por lo demás, se registran también tres ocurrencias del verbo *phileîn*: vv. 48, 86 y 327; y nueve del superlativo *phíltatos*: vv. 16, 329, 687, 795, dos veces en 1071, 1247, 1272 y 1397.

¹⁶³ Para mencionar sólo un ejemplo, la relación entre Medea y las mujeres del Coro, a quienes ella constantemente denomina *phílai* (vv. 227, 377, 765, 797, 1116, 1236). Nótese que en los vv. 765 y 797 la mención de este término adquiere una fuerza particular al estar precedido por su opuesto, *ekhthrôn*, “enemigos”. Para las relaciones entre Medea y el Coro, cf. LUSCHNIG (2001: 22-27).

70 se sientan, alrededor de la venerable fuente de Pirene¹⁶⁴
que a estos niños, junto con su madre,
tiene la intención de expulsarlos de tierra corintia el soberano de este país,
Creonte. Si realmente es cierta esta noticia,
no lo sé. Pero quisiera que no fuese así.

NODRIZA

75 ¿Y Jasón tolerará que sus hijos
padezcan esto, aunque tenga discrepancias con la madre?

PEDAGOGO

Los parentescos antiguos se abandonan por los nuevos,
y él ya no es querido para esta casa.

Poco más adelante, la Nodriza plantea explícitamente, en un solo verso, la oposición entre los enemigos y los amigos de Medea (v. 95):

Que por lo menos obre en contra de sus enemigos, y no de sus seres queridos.

Si bien no es seguro que el público, en este momento de la pieza, pudiera comprender los alcances de esta expresión desiderativa de la Nodriza, creemos que en la oposición de ambos términos radica una de las claves para una posible interpretación del infanticidio. Naturalmente, Medea sabe quiénes son sus *phíloi* y sus *ekhthroí*; esta distinción está en la base del código heroico aristocrático y masculino que ella defiende y pretende llevar adelante hasta sus últimas consecuencias: ser benévola para con sus amigos y terrible para con sus enemigos (v. 809). La dificultad consiste en que, como dice el Pedagogo, estos términos se han invertido por el curso que han tomado los acontecimientos. Los antiguos *phíloi* de Medea, los de la casa paterna, ya no lo son: han sido traicionados por ella cuando ayudó a Jasón a obtener el vello cino de oro. También han sido traicionadas las hijas de Pelias, quienes, engañadas por Medea, mataron a su padre. Y Jasón, por quien ella destruyó sus antiguas relaciones de *philía* (vv. 506-508), se ha convertido en su más grande *ekhthros* al procurar nuevos lazos de *philía* con los reyes de Corinto mediante una nueva boda. Medea se encuentra, así, sin *phíloi*, lejos de su patria y condenada al destierro; de allí su desesperación inicial y el contraste que ella misma señala con las mujeres del Coro (vv. 252-258). Para ella, todos sus antiguos *phíloi* se han convertido en *ekhthroí*: su *thymós* y su lealtad al código heroico sólo le ofrecen estas dos opciones, excluyentes. De este modo, la distinción entre unos y otros se desdibuja, se

¹⁶⁴ Fuente de Corinto, famosa por su belleza y la pureza del agua (Herodoto, V. 92).

diluye; el asesinato de los niños es el gesto más extremo de esta confusión (SCHEIN, 1990: 60).

Para Jasón, las cosas no son muy distintas. También desde el comienzo de la obra, la Nodriza afirma que Jasón es *kakós* para con sus *phíloi* (vv. 82-84):

NODRIZA
¡Oh hijos! ¿Escucháis cómo se comporta vuestro padre con vosotros?
Que muera él... no, pues es mi señor,
pero se muestra cruel para con sus seres queridos.

La voz de Medea, que se oye en la párodos desde el interior, plantea una de las maneras más evidentes en que, para ella, Jasón ha destruido la relación de *philía* que los unía: la violación de los juramentos realizados en nombre de los dioses (vv. 20-23, 161, 439, 492 y 1392), tema central en la obra. Por ello se reiteran en este pasaje las invocaciones a Temis (v. 160 y 169), protectora de las promesas, y a Zeus, guardián de los juramentos (v. 148 y 169):¹⁶⁵ para Medea, los dioses están de su lado y la asistirán en la venganza contra el perjurio. Jasón es quien encarna de manera más palpable el conflicto puesto en boca del Pedagogo (v. 77): sus antiguos *phíloi*, sobre todo Medea, le son hostiles ahora que él ha buscado nuevos lazos de *philía* entre los reyes de Corinto, y estos nuevos *phíloi* son quienes quedarán aniquilados por Medea. Como dijimos, para Medea la distinción entre *phíloi* y *ekhthroí* se desdibuja, se diluye; para Jasón sucede algo similar, y la expresión máxima de esta confusión es el permitir que sus hijos sean desterrados, abandonados, junto con Medea (vv. 74-77). En uno y otro caso, las víctimas son los niños.

Jasón primero, y Medea después, ambos, violan la *philía* entendida como vínculo de reciprocidad, solidaridad, confianza y afecto entre iguales. Pero el concepto es más complejo. Como argumenta MUELLER (2001: 476-477), en el *ag n* hay dos nociones incompatibles de *philía*: una *philía* de tipo aristocrática, como la que se establece entre iguales e implica un compromiso social mutuo entre los *phíloi*, y la *philía* que se establece entre el esposo y la esposa, que pone de manifiesto la desigualdad entre ambos.¹⁶⁶ En los dos sentidos, continúa la autora, Jasón se encuentra en un terreno resbaladizo, y por ello puede ser llamado *akákos* (“malvado por completo”, v. 465) y *ekhthros* (“el peor enemigo”, v. 467) por Medea; a juicio de ésta, Jasón ha fracasado en

¹⁶⁵ Analizaremos con más detalle esta cuestión en el capítulo tercero.

¹⁶⁶ Como señala RODRÍGUEZ ADRADOS (1995: 29), ya desde Homero (*Iliada*, IX.340 ss.) el verbo *phileîn* era utilizado para designar la relación entre el amante o el marido y la mujer.

los dos sentidos: como *phílos* aristocrático, y como esposo (y padre). Pero es interesante notar que también Medea vacila entre uno y otro sentido, al hacer demasiado hincapié en su propia superioridad, lo que atenta contra la igualdad de los *phíloi* aristocráticos, o al señalar la responsabilidad de Jasón como padre para con sus hijos. Lo que podemos preguntarnos es si también Medea ha fracasado en ambos. Todo parece indicar que la respuesta es positiva. En efecto, Medea no se percibe (tampoco los espectadores la percibimos) como una igual con respecto a Jasón,¹⁶⁷ y el asesinato de los niños constituye, entendemos, la acción más extrema de la violación de la relación de *philía* que la une a sus propios hijos.

El problema se profundiza si pensamos que ambos contendientes sostienen dos conceptos distintos de *philía*. Hacia el final del *ag n* (vv. 549 y 622), en una de las tantas ironías del personaje, Jasón se denomina *phílos* de Medea y los niños. ¿En qué sentido? En que ofrece ayuda ‘económica’ a Medea en su destierro, según hemos mencionado en el capítulo anterior. En general, es claro que las expectativas de Jasón están puestas en lograr una mejor posición social, riqueza, vinculación con la casa real y un alto linaje. El sentido de *philía* que sostiene Jasón es meramente instrumental (SCHEIN, 1990: 64): no involucra las relaciones humanas de reciprocidad, solidaridad, confianza y afecto, sino que, por el contrario, supone, por ejemplo, que es posible ofrecer *khremata* (“bienes materiales”, “dinero”; cf. v. 461) a una antigua *phil* precisamente para romper esa relación de *philía* y establecer otra. Para Medea, en cambio, no son intercambiables *khremata* y vínculos sociales que otorgan protección, bienestar y un reconocimiento significativo a nivel social¹⁶⁸ y simbólico (MUELLER, 2001: 482); para ella, *philía* es principalmente, lealtad a los juramentos. Y no sólo cuando se trata de Jasón. También con Egeo, quien explícitamente incluye a Medea entre sus *phíloi* (v. 664), Medea insiste en la importancia de la lealtad a los juramentos realizados en nombre de los dioses, y además, se comporta como una suplicante y utiliza diversos procedimientos persuasivos para obtener del rey de Atenas lo único que le falta para completar su venganza: un lugar

¹⁶⁷ De acuerdo con el análisis de la sección anterior, su vinculación directa con las divinidades con las que está emparentada, y la huida final en el carro de Helios son los factores más evidentes que la distancian de Jasón.

¹⁶⁸ De allí también el sentimiento de injusticia, de ultraje, que experimenta Medea por las acciones de Jasón, tal como lo expresan los verbos ἄϊ “ser tratado injustamente” (v. 26, 165, 265 y 692) y ὕβρις “ser objeto de ultraje, padecer *hýbris*” (v. 255) y el mismo sustantivo *hýbris* aplicado por ella a Jasón (v. 1366). Medea se siente víctima de injusticia, de la *hýbris* de Jasón, a causa de ese *éros* pasado por el que ha abandonado todo, por el que ha otorgado una *tim* a Jasón que ahora éste le niega al anteponer a otra mujer por sobre ella. Sin embargo, Medea misma incurrirá en *hýbris* al asesinar a víctimas inocentes (cf. GENTILI, 1972).

donde refugiarse. Egeo puede verse como una contrapartida de Jasón, en tanto jura y cumple su palabra, a diferencia del perjuro Jasón. En consonancia con lo analizado en el capítulo anterior, Medea obtiene el triunfo sobre ambos: sobre uno, Egeo, manipulando con éxito tres mecanismos rituales esenciales de la *philía*, es decir, del juramento, la súplica y la persuasión, y sobre el otro, Jasón, culpándolo justamente de efectuar una manipulación de este tipo, de la que ella se proclama víctima.¹⁶⁹

En el tercer episodio de la pieza, Medea señala la injusticia que ha cometido Jasón con ella, y el rey de Atenas, Egeo, que estaba de paso en Corinto, y que le promete asilo en su ciudad si logra huir por sí misma de Corinto, está de acuerdo en que Jasón se ha atrevido a una acción vergonzosa al privar a Medea de su merecida *tim*. Precisamente en esta escena, hay un significativo verso (v. 698) que reúne las nociones de *philía* y *éris* (vv. 692-700):

MEDEA
Jasón me hace injusticia aunque ningún daño ha recibido de mi parte.

EGEO
¿Qué ha hecho? Dímelo más claramente.

MEDEA
Tiene a otra mujer como señora de la casa, por encima de mí.

EGEO
695 ¿A esta acción tan vergonzosa se ha atrevido?

MEDEA
Sábelo bien. Somos despreciados los que antes éramos queridos.

EGEO
¿Porque se enamoró de otra o porque aborrece tu lecho?

MEDEA
Por un intenso amor, sí. No fue fiel a sus seres queridos.

¹⁶⁹ Cf. BOEDEKER (1991: 97). Para un sugestivo análisis de la escena entre Medea y Egeo en el tercer episodio, cf. SFYROERAS (1995). Medea persuade a Egeo de que se encuentra en una situación muy difícil; entonces, suplica a Egeo que la ayude; cuando Egeo le promete asilo, le hace jurar por los dioses que no la entregará a sus enemigos. Por el contrario, Medea acusa a Jasón de haberla persuadido de abandonar su casa paterna, de haberse comportado como un suplicante para obtener su ayuda en la obtención del vellocino de oro, y de haber violado el juramento que le hizo en su inusual rito matrimonial, del cual ya hemos hablado. Súplica y matrimonio se encuentran, así, íntimamente ligadas: “In *Medea* 709-18, Medea supplicates Aigeus, asking him to receive her at his hearth, in return for which she will help him to fulfill his *eros* for offspring by enabling him to beget children. Aigeus is like a husband receiving a suppliant bride into his home, except that this suppliant will give him children by means of drugs after killing her own offspring. This grim parody of wedding ritual is especially noteworthy in view of the fact that Medea’s marriage to Jason began, in a significant reversal of the traditional procedure, with his supplication of her” (BELFIORE, 2000: 53). También con el rey Creonte, argumenta SCHEIN (1990: 67), Medea manipula el ritual de la *philía* y, podemos agregar, el de los otros dos también.

EGEO

Pues que se vaya, si realmente, como dices, es malvado.

MEDEA

700 Se ha enamorado de un parentesco con reyes.

Nótese que para Medea, además de *óros* (v. 623), lo que une a Jasón con la hija de Creonte es un intenso *éros* (μέγας ἔρως), no sólo por ella, sino también por la casa real. Desde el punto de vista de Medea, Jasón está unido a Glauce por dos tipos de vínculo: una relación erótica, un deseo fuertemente vinculado a lo sexual (que las palabras de Jasón no nos permiten inferir, ya que no lo explicita), y su interés instrumental: obtener beneficios de toda clase con su nueva boda, lo que Medea subraya cuando menciona el parentesco con los reyes de la ciudad.

Como *éros* describe Medea el vínculo entre Jasón y la hija de Creonte; como *phíloi* se describe a sí misma y a los niños con respecto a Jasón (v. 698). Desde el punto de vista de Medea, Jasón continúa ligado a ella y los niños por un lazo de *philía* que los coloca en un plano de igualdad y que, en la práctica, tal como lo demostrará el desenlace de la pieza, no le será posible a Jasón romper de manera unilateral. En efecto, no sólo en esta escena (v. 690), sino en varios otros lugares, lo llama “mi esposo” (vv. 228, 310, 375, 817 y 876).

“Tragedy probes and sometimes subverts the common meanings of words”, afirma KONSTAN (1996: 84, n. 33). Los conceptos de *éros* y *philía* en *Medea* de Eurípides son una muestra de ello. Los amigos se tornan enemigos, la *philía* se ve conmovida en sus fundamentos. ¿Cuál es el factor que produce tan abrupto efecto? Para Jasón, fue Eros con sus flechas quien obligó a Medea a salvarlo (v. 530); mientras que para Medea, el cambio en Jasón es operado por un *mégas éros* por la hija de Creonte (v. 698). En uno y otro caso, interviene *éros* para dar comienzo a una nueva relación de *philía*: entre Jasón y Medea primero, y entre Jasón y Glauce después. Pero una relación excluye a la otra, y es así como movidos por *éros*, tanto Medea como Jasón transgreden las más estrechas relaciones de *philía*: en el caso de Jasón, cuando rompe su relación con Medea, dejándola sola y sin *phíloi* en un país extranjero; y en el caso de Medea, cuando deja a Jasón sin descendencia y sin posibilidad de tener una nueva. Las consecuencias de las confusiones de ambos entre los *phíloi* y los *ekhthroí*, producidas bajo el influjo del deseo erótico, en los dos casos resultan no en la destrucción directa del *ekhthros*, sino en la destrucción de los *phíloi* —o más bien los *phíltatoi*, de los seres más queridos— del *ekhthros*. Pero esto es cierto sólo en un sentido. La transgresión de la *philía* que, a

diferencia de lo que habitualmente señala la crítica, es llevada a cabo tanto por Jasón como por Medea, y, como vemos, se origina en *ér s*, en última instancia produce la auto-destrucción del agente: al abandonar a Medea por su nueva boda, Jasón atrae sobre sí su ruina; y Medea, al matar a sus hijos, se convierte en una mujer desdichada (v. 1250). La interrelación entre ambos conceptos en esta pieza constituye, de este modo, un posible camino para pensar las complejas relaciones personales, sociales y políticas del mundo de Eurípides.

Ahora bien, ¿quiere todo esto decir que Medea es una heroína erótica? Pensamos que no. El *ér s* de Medea pertenece al pasado, al relato mítico de la Nodriza, a un momento anterior al comienzo de la tragedia. Medea misma parece estar de acuerdo con esta evaluación de la Nodriza en cuanto a sus sentimientos previos al comienzo de la obra, cuando dice, en su diálogo con Creonte, que ha decidido exiliarla (v. 330):

¡Ay, ay! ¡Amores! Qué gran desdicha sois para los mortales.

Para la heroína, el *ér s* del pasado, el que la llevó a la traición a su padre Eetes, es ahora una fuente de desgracia. Sólo en ese sentido puede decirse que *ér s* se sitúa en la génesis de los acontecimientos que esta tragedia pone en escena. La situación de Medea es desesperada: estos amores (*ér tes*) le han acarreado no sólo la pérdida de la casa paterna y su patria, sino también, por el abandono de Jasón y su violación de los juramentos, el exilio, la deshonra y el ultraje por la pérdida de sus derechos como esposa. El exceso de *ér s* en el pasado, como todo exceso, tal como lo afirman la Nodriza (vv. 127-128) y el Coro (vv. 627-632), provoca el desastre, ya que, por definición, *ér s* tiene algo de excesivo, de peligroso, de contrario a la moderación (*s phrosýn*), algo que puede poner en riesgo e incluso destruir las convenciones sociales.¹⁷⁰ Medea las transgredió en el pasado, en la Cólquide, al enamorarse de Jasón y traicionar a su propio *oikos* para favorecer al héroe, hasta el punto de matar a su hermano, y Jasón las transgrede ahora, en Corinto, al abandonarla y casarse con Glauce.¹⁷¹

¹⁷⁰ Cf. BLONDELL et al. (1999: 52): “Sexual desire (*eros*) is an especially dangerous passion because women, however politically powerless, are essential for men’s production of legitimate heirs. Improper sexual behavior by women can disrupt male control over their own reproduction. Jason expresses this stereotype at its most virulent, when he claims that all women are obsessed with sex and deplors men’s need of women in order to reproduce themselves (*Medea* 568-75). Accordingly, the control of female sexuality was a central factor in Athenian social organization”

¹⁷¹ Cf. DEL GRANDE (1947: 154): “Medea e Giasone han peccato d’amore eccessivo, la prima a Iolco, sotto la spinta d’Era e di Afrodite; il secondo a Corinto, ora che è innamorato di Creúsa.”

El análisis de los términos precedentes en esta tragedia parece demostrar que no hay fundamentos fuertes como para sostener que Medea es una “heroína erótica”. Si el *éris* de Medea pertenece al pasado, ¿en qué medida puede decirse que es efectivamente *éris* el que mueve a la heroína a su venganza en la pieza de Eurípides? Para RODRÍGUEZ ADRADOS (1995: 263), “el amor de Medea es un amor convertido en odio que trae catástrofe” (1995: 263). En efecto, es una línea posible de lectura, probablemente apoyada en la débil respuesta de Jasón a Medea en el *agón* del segundo episodio, v. 530. Pero ésa es la interpretación de Jasón y la que, es importante decirlo, está en la base de los análisis en los que se sostiene que el conflicto se origina en la actitud irracional de Medea,¹⁷² una amante despechada que, movida por *éris* y los celos,¹⁷³ deja que sus pasiones la dominen y lleva a cabo, así, una venganza terrible. En realidad, esta interpretación simplifica demasiado las cosas, ya que las palabras de Jasón no son convincentes al respecto. ¿Por qué pensar que es *éris* el que mueve a la heroína, como dice Jasón, si ella no lo expresa ni se aplica a sí misma el término, sino que, por el contrario, ella se lo aplica a él? Por ello, coincidimos con MORALES ORTIZ (2000: 295) cuando sostiene que “las reivindicaciones de esta mujer pertenecen al ámbito de la *μῆτις* y la *κρίσις*, que poco tienen que ver con la esfera de lo erótico”. El texto, más bien, parecería indicar que, en el momento en que transcurre la pieza, *éris* está más del lado de Jasón que del de Medea (v. 698), para la cual *éris* es algo del pasado. La protagonista no se muestra celosa de Glauce; no pretende recuperar el amor de Jasón, no hace ningún intento en este sentido: ningún rastro de esto puede verse ni siquiera en la *rhêsis* analizada en la sección anterior (cf. BONGIE: 1977: 42). Su motivación, su impulso, su *thymós*, como veremos más ampliamente en el capítulo cuarto, es como el de los héroes homéricos, los cuales, ante el agravio y el sentimiento de injusticia que éste genera, no tolera la risa de sus enemigos ni dejarlos impunes. Está claro que *éris* pertenece, como sostiene DI BENEDETTO (1997: 52), a una “stratificazione profonda del personaggio”, a su *background*, pero, en este sentido, en la obra, “è uno sfondo ormai lontano”. En

¹⁷² Discutiremos esta lectura en el capítulo cuarto, en el marco de la interpretación tradicional, de origen platónico, de *Medea*.

¹⁷³ Ésta es también la lectura de RODRÍGUEZ ADRADOS (1995: 262): Medea presenta “el tema de la mujer abandonada, de sus celos y su venganza”. Esta afirmación se encuadra, naturalmente, en el contexto de *Medea* como “tragedia erótica”, de acuerdo con el análisis de este autor. Más acertada, de acuerdo con lo ya mencionado acerca del código heroico que Medea sostiene, nos resulta la opinión de BONGIE (1977: 46): “Jealousy and lust, of course, are universal and timeless emotions, whereas the heroic values that underlie the thinking of Jason and Medea are no longer so easily comprehended. What we must try to remember, nonetheless, is that Euripides’ audience did think in terms of the ancient code of honour and would certainly have recognized this dimension of motivation.”

efecto, Medea, continúa este autor (1997: 53-54) “in riferimento al passato evita espressioni specificamente erotiche. [...] La messa in evidenza di un impulso erotico di Medea avrebbe sbilanciato il personaggio”, que no se debate entre dos tipos diferentes de amor: el *éros* por Jasón y la *philia* por sus hijos, sino entre un deber heroico: castigar a Jasón por la injusticia que ha cometido contra ella y la deshonra sufrida, y la *philia* que la une a sus hijos, cuya muerte es parte de esta venganza.

PARTE II

LECTURAS FILOSÓFICAS DE *MEDEA*

Gegenüber den Dichtern stehen die Philosophen unglaublich gut angezogen da. Dabei sind sie nackt, ganz erbärmlich nackt, wenn man bedenkt, mit welcher dürftigen Bildsprache sie die meiste Zeit auskommen müssen.

Durs GRÜNBEIN, *Das erste Jahr*, 2001

¿Es Medea ‘responsable’ de matar a sus hijos? *Medea* de Eurípides, los dioses y la doctrina aristotélica de la acción

Resulta una obviedad afirmar que, dado que cada lengua impone su propia segmentación de lo pensable y lo decible, no hay conceptos universales, es decir, válidos en todas las épocas y en todos los lugares. En cada época, en cada cultura, los conceptos presentan matices diversos y, además, no son transhistóricos, como hemos visto en el capítulo anterior en relación con el amor; incluso en una misma cultura, pueden adquirir diversas connotaciones a través del tiempo. Esto sucede también con los de ‘responsabilidad’ y ‘voluntad’. La lengua griega no posee un término propio para lo que el español, a partir del latín *voluntas*, designa como ‘voluntad’;¹⁷⁴ algo similar sucede con ‘responsabilidad’: el término griego *ἰσχύς* designa “la capacidad y el deber de un sujeto de reconocer y aceptar las consecuencias de sus actos moral, civil o penalmente” (BRAVO VIVAR, 2006: 111). Sin embargo, ambos se han utilizado frecuentemente en los análisis de corte filosófico de los comportamientos y acciones de los héroes trágicos, soslayando la importancia, en el fenómeno de la tragedia griega, de la influencia del

¹⁷⁴ El término *ἰσχύς*, sin embargo, se aproxima bastante al concepto, como sostiene IRWIN (1992: 456). En este artículo, esclarecedor, el autor analiza, a partir de los testimonios de Santo Tomás de Aquino, sobre todo, y en relación con Aristóteles, si es legítimo hablar de ‘voluntad’ entre los filósofos griegos, o si bien el término constituye un anacronismo que debe ser excluido de los estudios sobre estos filósofos. IRWIN (1992: 468) concluye que: “This dispute between voluntarism and intellectualism is clearly relevant to discussion of Aquinas’s attempt to find a concept of the will in Aristotle. Indeed, some critics who claim that Greek philosophers have no concept of the will may really mean that they do not hold a voluntarist conception of the will. It would be both a historical and a philosophical mistake, however, to claim that Greek philosophers lack a concept of the will, if we simply mean that they are not voluntarists. For the debate between voluntarism and intellectualism is a debate between two views of the will, among disputants who share a concept of the will. If we allow ourselves, as we should, to be influenced by the history of discussion about the will, we see that we miss part of the point of this discussion if we refuse to recognize a concept of the will in Greek philosophers. One of the main issues in disputes about the will is about the plausibility of an intellectualist conception of the will, of the sort that Aquinas defends. We miss the significance of this issue if we refuse to attribute any concept of the will to Aquinas; but if we admit that Aquinas has a concept of the will, and if we attend to his account of Aristotle, we must also attribute a concept of the will to Aristotle.”

plano divino, en el que se incluyen *tých* y *anánk* y las consideraciones expuestas en el capítulo anterior en relación, específicamente, con la figura de Medea. Este enfoque, a nuestro juicio, resulta parcializado y sesgado. Hasta el presente, sin embargo, numerosas traducciones y estudios sobre la protagonista de *Medea* de Eurípides se cuestionan si su acción filicida es voluntaria o involuntaria, y por lo tanto, si Medea es ‘responsable’ (ἴσχυς) o no de su acto.¹⁷⁵ Es probable que haya sido Aristóteles quien dejara abierta esta posibilidad, al afirmar que Medea actúa “con conciencia y en conocimiento” (ἰσχυρῶς ; *Poética*, 1453b28) de lo que hace.¹⁷⁶ Si bien no hay duda de esto, algunos intérpretes modernos han conjugado esta afirmación con lo que podría llamarse la ‘doctrina aristotélica de la responsabilidad’ o ‘de la voluntariedad’ o de la acción, desarrollada en contextos éticos, a la cual nos referiremos brevemente en la primera sección de este capítulo.¹⁷⁷ En la segunda, analizaremos específicamente el papel desempeñado por los dioses en esta tragedia, lo cual nos posibilitará extraer algunas conclusiones acerca de la lectura de *Medea* de Eurípides a la luz de esta doctrina aristotélica.

¹⁷⁵ Por ejemplo, WITT (2005). BIEDA (2008: 102) llega incluso a plantearse: “¿se debe acusar sin más a Medea por los crímenes o es posible atenuar el grado de voluntariedad de sus acciones apelando al carácter supuestamente impulsivo de las mismas? ¿Era Medea consciente, a fin de cuentas, de lo que hacía? Podrá decirse: ‘haya sido o no consciente, lo cierto es que *no podía no hacerlo*, una necesidad interna la obligaba’. Pues bien, incluso en ese caso, ¿implicaría eso que su acción no fue ‘voluntaria’, que no se la debe responsabilizar por ella?”. A nuestro juicio, como veremos en esta sección, este tipo de análisis no está bien planteado, dado que no toma en consideración aspectos de la mayor relevancia en el drama ateniense del siglo V a.C., como la importancia de los dioses. Por otro lado, es el mismo Aristóteles el que podría refutarlo, ya que la protagonista de Medea es, para el Estagirita, un personaje que sabe lo que hace cuando lo hace (*Poética*, 1453b27ss.). Para un estudio profundo sobre este tema, cf. DI BENEDETTO (1997, especialmente pp. 12-19). Concluye este autor que el “razionalismo” de Medea “consiste nel fatto che il suo intelletto riesce ad inquadrare la sua situazione personale in un contesto più ampio e a rendersi conto, con piena lucidità, dell’infelice destino a cui ella va inevitabilmente incontro, data la situazione” (1997: 19). En efecto, Medea demuestra plena conciencia al analizar continuamente sus estados de ánimo y las consecuencias que pueden tener sus acciones. Casi podría decirse que intenta explicar (lingüística, es decir, racionalmente) a los espectadores, esos estados de ánimo. Este afán racionante e intelectual de Medea es una de las características que la separa, abiertamente, de la Medea de Séneca, como veremos en el capítulo quinto.

¹⁷⁶ En este sentido, Medea no sería propiamente, para Aristóteles, un ‘buen personaje’ central de una tragedia, ya que, de acuerdo con *Poética*, 1454a4-5, la situación óptima es cuando el héroe actúa en ignorancia (no como Medea) y se produce el reconocimiento antes de que actúe (1453b34-36), como en el caso de Ifigenia, que reconoce a su hermano Orestes antes de sacrificarlo en *Ifigenia en Táuride* de Eurípides. La *hamartía* no surge como consecuencia de un defecto en el carácter del personaje/agente, sino, en una tragedia como la que prescribe Aristóteles, del cambio de la fortuna que le sucede a un agente de buen carácter que, sin saberlo, actúa de una manera que luego se vuelve en su contra, como en *Edipo Rey* de Sófocles. “*Hamartia*, in the context of tragedy, like *hamartema* in the context of justice, satisfies the causal, but not the epistemic condition for voluntary action. The error is an error of fact and circumstance, and not a flaw in character.” (WITT, 2005: 13).

¹⁷⁷ Para un estudio sucinto pero bastante completo del tema, cf. GUARIGLIA (1997: 137-161) y BIEDA (2008: 137-167).

3.1. La doctrina aristotélica de la acción y el problema de la responsabilidad

En *Ética Nicomaquea*, Aristóteles se centra en la evaluación de las acciones (ἁρά) y pasiones (πάθη) humanas. Tres cosas en el alma rigen la acción: la senso-percepción (αἴσθησις), el intelecto (νῦν) y el deseo (ὁρμή ; 1139a17-18). Sólo las dos últimas intervienen en el origen o principio (ἀρχή) del movimiento (κίνησις) que constituye la acción; esta ἀρχή es la elección (ἐπιλογή ; *Ética Nicomaquea*, 1139a31-34), causa eficiente de la acción. La elección que da lugar a la acción, por lo tanto, posee un componente desiderativo y un componente intelectual: es un “deseo deliberado” (ὁρμητικὴ ἐπιλογή ; *Ética Nicomaquea*, 1139a23).

Ahora bien, para Aristóteles, las acciones pueden ser de cuatro clases: “voluntarias” (ἐκούσες), “involuntarias” (ἀκούσες ; *Ética Nicomaquea*, 1109b31-32),¹⁷⁸ “no-voluntarias” (ὑπέκουσες) o “mixtas” (μίξεις ; *Ética Nicomaquea*, 1110a4-12). En las acciones voluntarias, *i.e.*, en las que dependen de nosotros (*Ética Nicomaquea*, 1135a23-29; cf. 1113b2-14 y *Ética Eudemia*, 1225b7-9), la *arkh* de la acción se halla en el agente (*EN* 1109b34-1110a4 y 1111a22-24; cf. *Ética Eudemia*, 1222b15-22 y 1224b9), que al elegir efectúa un movimiento voluntario (ἐκούσες , *EN* 1111b7-8), conociendo las circunstancias que rodean la acción. El hombre, a diferencia del animal, no es sólo la *arkh* del movimiento, sino también su “causa” (*aitía*, *aition*) y por ello puede ser *aitios*, “responsable”, dado que la acción ocurrió porque él la inició. Por ese motivo, el hombre es *kýrios* de las acciones que realiza, y por ello, éstas son relevantes desde un punto de vista ético. Para que el agente sea considerado responsable, y las acciones sean susceptibles de alabanza (*épainos*) o reproche (*psógos*), es necesario que estas acciones sean voluntarias (ἐκούσες , *Ética Nicomaquea*, 1109b31). Pero dado que también los animales y los niños ejecutan acciones voluntarias (*Ética Nicomaquea*, 1111b8-9), es preciso indagar qué es lo que hace que una acción sea responsable; la respuesta es, nuevamente, la *proaíresis*. La acción voluntaria es responsable solamente si es elegida y deliberadamente deseada (*Ética Nicomaquea*, 1139a32-33). La voluntariedad sería, así, la primera condición de posibilidad de la acción responsable, mientras que la elección sería la segunda. Entre las acciones voluntarias, es decir, en las

¹⁷⁸ Seguimos las traducciones tradicionales de estos términos. Por otro lado, en Aristóteles, ἐὶς ἄνθρωπον, más precisamente, “de buen grado”, se opone a ἄνευ βουλήσιν, “a su pesar”. Ambos términos tienen que ver más con el deseo que con la voluntad, y cobran sentido en la parte irracional (ἄλογον) del alma. Actuar ἐὶς ἄνθρωπον significa tanto “hacer algo de buen grado, con gusto” como “ser responsable de ello”, lo cual es digno de alabanza o reproche.

que el agente, que conoce las circunstancias, es la *arkh* de la acción, Aristóteles incluye los actos guiados por las pasiones, que son humanas (ἀνά πάσας, *Ética Nicomaquea*, 1111a27-29); por lo tanto, las acciones que provienen de ellas son humanas y, por eso, voluntarias (*Ética Nicomaquea*, 1111b1-3). Estas acciones no son elegidas (ὀρθῶς), en el sentido de que no hubo deliberación previa y proceden, por ejemplo, del impulso (ἐκ φύσεως) (EN 1135b8-11 y 26).¹⁷⁹

Las acciones involuntarias, por otro lado, serían las realizadas por fuerza (ἰσχυρῶς), sin contribución del agente; *Ética Nicomaquea*, 1110a3) o por ignorancia (ἄγνοια, *Ética Nicomaquea*, 1109b35-1111a1), es decir, cuando el agente desconoce las circunstancias particulares que rodean su acción y la realiza con pesar. Estas acciones son los errores (*hamartíai*) y las desgracias (*atykh mata*). Las acciones no-voluntarias serían las realizadas por ignorancia (*Ética Nicomaquea*, 1110b18), cuando el agente desconoce las circunstancias particulares que rodean su acción pero aquí, a diferencia de la acción involuntaria, realiza su acción sin pesar, o en (estado de) ignorancia (ἄγνοια; *Ética Nicomaquea*, 1110b25). Finalmente, hay también acciones “mixtas” donde la *arkh* de la acción está en un agente que se ha visto forzado por las circunstancias a hacer algo que no hubiera hecho de haber sido diferentes las circunstancias y que son susceptibles de alabanza (*Ética Nicomaquea*, 1110a12), perdón o excusa (*Ética Nicomaquea*, 1110a25) o reproche (*Ética Nicomaquea*, 1110a26-27).

Ahora bien, el intento de clasificar el filicidio de la Medea de Eurípides en una de estas categorías,¹⁸⁰ o la reiterada mención de Medea en los análisis filosóficos de la teoría aristotélica de la acción y la responsabilidad moral, resulta, a nuestro juicio, algo problemático en el contexto de la tragedia griega. Por un lado, porque imponen a la tragedia categorías de análisis posteriores, formuladas desde un punto de vista netamente moral, cuando Medea, como veremos sobre todo en el capítulo siguiente, no está involucrada en conflictos morales. Por otro lado, porque este tipo de consideraciones excluye otros aspectos constitutivos del fenómeno del teatro en Atenas, como por ejemplo las estrechas relaciones entre los personajes de la mitología

¹⁷⁹ En este punto, señala GUARIGLIA (1997: 144), “Aristóteles polemiza contra una opinión comúnmente sostenida, de acuerdo con la cual las acciones realizadas bajo el influjo de alguna pasión no surgen de la propia voluntad. [...] Es Eurípides quien dramatiza este influjo insostenible de la pasión sobre el alma en muchos de sus caracteres”. El ejemplo citado por este autor es precisamente el de Medea.

¹⁸⁰ Como ha hecho, por ejemplo, BIEDA (2008: 173), que define el filicidio de Medea como una acción voluntaria a causa de la pasión. Además, este autor encuentra una “cierta sintonía conceptual” entre Eurípides y Aristóteles, dado que, a su juicio, “cada una de las categorías aristotélicas para el análisis de la *praxis* puede ser identificada” en *Medea* (2008: 173, n. 370). No coincidimos con este punto de vista, como intentaremos mostrar en esta sección.

y los dioses. Por eso, nos preguntamos si es pertinente un análisis del personaje de Medea, y más concretamente, del filicidio, a la luz de la doctrina aristotélica de la acción. A continuación, intentaremos dilucidar esta cuestión, con la hipótesis de que la respuesta es negativa, es decir, que Aristóteles deja de lado otros aspectos que inciden de manera decisiva en la configuración de Medea, en especial, la importancia de su filiación divina y, en general, el plano divino en su totalidad.¹⁸¹ Por ello resulta dudoso, y tal vez equívoco, hablar de “responsabilidad” (en sentido aristotélico) en el caso de la heroína, que no es un agente plenamente humano, dado que sus motivaciones tienen un doble signo y ella misma participa, más de lo que se ha enfatizado frecuentemente, de lo divino.

3.2. Los dioses en *Medea* de Eurípides

Frecuentemente, la crítica ha enfatizado los aspectos humanos en el análisis de *Medea*. PAGE (1964: xiv-xv), CONACHER (1967: 181-198) y otros críticos la clasifican como una tragedia ‘realista’, en contraste con otras que serían de tipo ‘mitológicas’. Sin embargo, creemos con KOVACS (1993: 51) que “the play is filled from beginning to end with references to Zeus, the gods, oaths, and divine punishment”. Si esto es así, no debería soslayarse el otro plano de la obra: el divino. Veamos algunos pasajes que comprueban no sólo esta omnipresencia de los dioses, y sobre todo de Zeus, en *Medea* de Eurípides, sino también la marcada y deliberada inscripción de Medea en su linaje divino, ya señalada en el capítulo anterior.¹⁸²

En la párodos, entra a la orquesta el Coro de mujeres corintias, que han escuchado los gemidos de Medea, que provienen del interior de la casa, para mostrar su solidaridad con la extranjera por la situación en que ésta se encuentra (vv. 148-170):¹⁸³

¹⁸¹ Resulta esclarecedor, en este sentido, KOVACS (1993), quien destaca la importancia de Zeus en *Medea*.

¹⁸² Por supuesto, el relevamiento que sigue no incluye todas las menciones de los dioses en la pieza, sino las que hemos considerado más significativas de acuerdo con los objetivos de esta sección.

¹⁸³ El apoyo del Coro a Medea es fluctuante e inestable en esta obra. Al principio, por solidaridad, toma partido por la heroína. Como ésta, ellas son mujeres que comparten su condición de género; pero en los otros aspectos, aunque Medea quiera lograr su complicidad pretendiendo ser igual a ellas y pronunciando un discurso retóricamente notable, en su *rhêsis* del primer episodio (vv. 214-266, analizada en el capítulo anterior), son muy diferentes, no sólo por las circunstancias que señala Medea: las mujeres corintias tienen una ciudad, la casa paterna, amigos (vv. 253-254), de los que carece la heroína, sino principalmente por la diferencia ontológica entre ellas, dado que Medea participa de la divinidad mientras que ellas no. Si bien algunos rasgos de la identificación simbólica que Medea establece en este parlamento entre ella y estas mujeres claramente no pueden asimilarse a la condición de éstas y son propios exclusivamente de ella, la *sophía* de Medea como *rh t r*, al presentar los hechos de una manera conveniente para ella, le permite obtener de éstas lo que desea, poniendo en primer plano las necesidades de las mujeres en cuanto tales. Al

CORO

¿Escuchas, oh Zeus, y Tierra, y luz,
qué sonido la desdichada
150 esposa entona?
¿Qué es ese deseo del horrendo
lecho, oh insensata?¹⁸⁴
¿Procurarás alcanzar rápidamente el término de la muerte?¹⁸⁵
No implorés esto, de ningún modo.
155 Y si tu esposo
honra un nuevo lecho,
no te irrites con él por eso.
Zeus te defenderá.¹⁸⁶ No te consumas en exceso
gimiendo por tu esposo.

final de la *rhêsis*, las mujeres corintias han quedado convencidas de que el ultraje y la injusticia de que ha sido víctima exige reparación, más por su persuasiva y –en algunos puntos– engañosa argumentación en esta *rhêsis* que por los lamentos proferidos antes desde el interior. En ésta, como en todas las demás *rhêsis* en las que interviene Medea, ella es quien obtiene el triunfo, lo que subraya su superioridad retórica frente a los demás personajes. Más adelante, sin embargo, la solidaridad inicial del Coro con la protagonista se revela catastrófica: “The women had identified with Medea’s position and therefore thought they were keeping her secret in their own interest, but part of the disorder of this tragedy is that female solidarity backfires. Medea proves that the ‘race of women’ is not as homogeneous as she had repeatedly thought. Rather, she has lived up to her own definition of woman as bloody avenger, while the Corinthian women have recognized the limits of their own conceptualization of female capabilities” (KIM ON CHONG-GOSSARD, 2008: 164). Cf. también, para el papel del Coro en esta tragedia, MASTRONARDE (2010: 116-119).

¹⁸⁴ Seguimos aquí, como Mastronarde, Page y la mayoría de los intérpretes modernos, la corrección de Elmsley, que lee ἄσπιλον (o ἄσπιλον, contra ἄσπιλον o ἄσπιλον de la tradición manuscrita). El sintagma ἄσπιλον ἄσπιλον tiene una doble valencia, ya que puede referir al lecho nupcial (el matrimonio) o a la tumba (la muerte; de hecho, el Coro se lamenta del deseo de muerte de Medea). Se alude así a una constante en la mitología y la tragedia griega: la muerte como matrimonio con Hades, dios de los muertos; piénsese en el mito del rapto de Perséfone, hija de Deméter, por parte de su tío Hades y, en la tragedia, en *Antígona* de Sófocles o en *Ifigenia en Áulide* de Eurípides. Tanto el matrimonio como la muerte son ritos de pasaje que suponen la ruptura de la persona con su estatuto religioso y social anterior; el uso de un vocabulario ambiguo contribuye, como puede verse en este caso, a la asociación simbólica de ambos. Otros autores, como GENTILI (1972), siguiendo a Wilamowitz, defienden la lectura, en este pasaje, del adjetivo ἄσπιλον, “no saciado”. El argumento de Gentili es que el lecho no saciado constituye una *adikía* para Medea en tanto se han violado las normas de *díkē* presentes en el vínculo matrimonial que la unía a Jasón. Para este autor, esta elección textual tiene alcances significativos para la comprensión de la obra en su totalidad, ya que, a su juicio, la confrontación entre Medea y Jasón surge de las diferencias irreconciliables que existen entre los conceptos de *díkē* que cada uno de ellos sostiene.

¹⁸⁵ Para la traducción del v. 153 (ἄσπιλον ἄσπιλον), seguimos la propuesta de MASTRONARDE (2002: 196), para quien “a second-person question is best here, since the point must be that death will come soon enough for a mortal, so one should not seek it out.” Este autor acepta la corrección de ἄσπιλον por ἄσπιλον, ya que, según argumenta, la forma media es improbable, teniendo en cuenta que el verbo ἄσπιλον, en voz activa, aparece más de setenta veces en la tragedia y en voz media, sólo una en Esquilo. Para PAGE (1964²: 81-82), la forma media ἄσπιλον ἄσπιλον es posible, con sentido transitivo (“hurry on, be eager to bring about”), tal como aparece en Esquilo, *Agamenón*, 151.

¹⁸⁶ El verbo utilizado aquí es ἄσπιλον. Aquí se registra la única aparición del verbo en el *corpus* euripídeo, si bien el verbo era de uso habitual en la esfera judicial; cf. Esquilo, *Euménides*, 579. El Coro asume que Zeus está de parte de Medea.

MEDEA

160 ¡Oh poderoso Zeus y venerable Temis!¹⁸⁷
¿Veis lo que padezco, después de con grandes juramentos
ligarme a un odioso esposo?
Pueda yo fijar los ojos algún día, en él y en su esposa,
aniquilados junto con su morada,
165 ya que se atrevieron a hacerme tal injusticia primero.
¡Oh padre, oh ciudad!, de vosotros me alejé
luego de haber matado de manera infame a mi hermano.¹⁸⁸

NODRIZA

¿Oís las cosas que dice y cómo invoca
a Temis, protectora de las promesas, y a Zeus, que de los juramentos
170 es considerado guardián entre los mortales?

La triple invocación del Coro del v. 148 contrasta fuertemente con las palabras precedentes de Medea, que se lamenta lastimosamente y prefiere morir a seguir viviendo. Zeus, dios que vela por el mantenimiento de los juramentos (ver v. 170; cf. la mención de Temis en el v. 160), es, tal como lo indica la etimología de su nombre,¹⁸⁹ el dios de luz (aquí individualizada), del cielo sereno y el rayo. La Tierra (α) es símbolo de fertilidad y expresión del poder nutricional de la naturaleza, mientras que la luz (ω), asociada con Zeus y con Helios, abuelo de Medea, es símbolo del día y, por extensión, de la vida. Ambos, por lo tanto, simbolizan la vida, a la que Medea ha calificado de $\acute{\alpha}$ (“odiosa”, “aborrecible”, v. 147).

En el v. 160, Medea responde invocando a Zeus y Temis. La mención de ambos es muy apropiada en este momento, como lo será más adelante en el v. 208. Zeus es $\mu\acute{\iota}$ de los juramentos (v. 170), y Temis, hija de Urano y Gea, y segunda esposa de

¹⁸⁷ En el v. 160, Mastronarde, Van Looy y Page aceptan la lectura de los códices ($\omega\mu\acute{\alpha}\epsilon\mu\acute{\iota}$ ó $\omega\mu\acute{\alpha}\epsilon\mu\acute{\iota}$), pero la traducción, en cambio, sigue la conjetura de Weil ($\omega\mu\acute{\alpha}\epsilon\mu\acute{\iota}$), aceptada por Méridier. La conjetura otorga sentido al v. 169 y suprime la contradicción entre los vv. 160 y 169, que ya había sido motivo de controversia entre los antiguos, dado que es incomprensible que la Nodriza en el v. 169 diga que Medea invoca a Zeus y Temis cuando en el v. 160 Medea ha nombrado explícitamente, según la lectura de los códices, a Temis y Ártemis. Por otro lado, no tendría mucho sentido que Medea invocara a Ártemis, diosa de la caza. Sin embargo, y a favor de la lectura de los códices, podría argumentarse que Medea mencionaría a Ártemis en tanto, ya desde la Antigüedad, esta divinidad fue considerada personificación de la Luna y por ello se la identificó con Hécate (cf. v. 397), diosa asociada con la magia y los hechizos o bien en tanto es una diosa vinculada con la vida de las mujeres (el matrimonio, el nacimiento) y por lo tanto “may be invoked here as a protector of female rights” (MASTRONARDE, 2002: 197). En este mismo sentido, GUELERMAN (2007: 106) sostiene que la mención de Ártemis se debe a que está considerada aquí como diosa protectora de “las reglas de la vida en sociedad de acuerdo con la justicia de Zeus”, en el sentido de que castiga todo intento de eliminación de las diferencias entre la vida salvaje y la vida civilizada. Para una discusión filológica sobre el tema, cf. WILLINK (2003: 40-44).

¹⁸⁸ Apsirto, a quien Medea despedazó para retardar la persecución de su padre Eetes, obligado a recoger los restos de su hijo, y lograr así escapar de la Cólquide junto a Jasón y los argonautas. Cf. Apolodoro, *Biblioteca*, I.9, 24. Es diferente la versión presentada por Apolonio de Rodas (*Argonáuticas*, IV.452-474), según el cual Apsirto fue muerto por Jasón en una isla del Danubio, hacia donde había sido atraído con engaños por Medea.

¹⁸⁹ Cf. CHANTRAINE (1968: 399).

Zeus,¹⁹⁰ es la diosa de la Ley y la Justicia; por eso se la invoca como defensora y custodia de los juramentos (cf. también vv. 169 y 208).¹⁹¹ El motivo de la doble invocación de Medea es evidente: Jasón ha violado los juramentos que lo unían a ella. En el v. 165 se manifiesta explícitamente el deseo de venganza de Medea. Ya desde los poemas homéricos, es una constante en la poesía griega el principio según el cual alguien que ha sido agraviado (ἄτιμος) tiene legítimo derecho de infligir sobre su agresor un agravio equivalente al que ha recibido (ἄποτιμος).¹⁹² Medea, como Prometeo, otra vez, invita al Coro a que vea y comprenda su sufrimiento; al final de la pieza, como veremos, habrá una inversión, y será un Jasón sufriente quien enuncie un pedido análogo (vv. 1293 ss.). Ahora, en su desdicha, Medea recuerda la traición a su padre, la destrucción de su propio *oikos* y el asesinato de su hermano Apsirto, en su huída con Jasón de la Cólquide.

No es casual que en sólo veinticuatro versos, al comienzo de la obra, se haya mencionado cuatro veces a Zeus y dos veces a Temis. La presencia de los dioses en la obra, y más específicamente la de los dioses relacionados con la justicia y los juramentos, está explícitamente señalada ya desde el principio. Esto sucede porque el tema de los juramentos violados es un factor clave en la totalidad de la pieza, como hemos estudiado en el capítulo primero, dado que constituye la causa de la situación de Medea al inicio de la obra y, en última instancia, lo que la lleva a perpetrar su venganza. Veamos otro ejemplo de la misma índole; dice el Coro (vv. 204-213):

CORO

He oído
 205 el sonido intensamente doloroso de sus llantos,
 grita sonoramente sus tristes penas
 contra el traidor a su lecho, su malvado esposo.
 Y, por la injusticia sufrida, invoca
 a Temis, esposa de Zeus, protectora de los juramentos, que la dirigió

¹⁹⁰ Cf. v. 208, en el que, a nuestro juicio, ἡ Ζησίου significa “esposa de Zeus”, y no “hija de Zeus”, como traducen López Férez, Guelerman y Rodríguez Cidre. En efecto, según Hesíodo, *Teogonía*, 135 y 901-906, Temis dio varias hijas a Zeus: las Horas (divinidades de las estaciones, Eunomía, Dice y Eirene), las Moiras o Parcas (personificaciones del destino, Átropo, Cloto y Láquesis), Astrea (también personificación de la Justicia, que se convirtió en la constelación de Virgo) y las ninfas del Erídano, río mítico a veces identificado con el Po y a veces con el Ródano. También MASTRONARDE (2002: 204) sugiere que la expresión significaría “hija de Zeus”.

¹⁹¹ Cf. MASTRONARDE (2010: 199): “In the case of *Medea*, Zeus in particular and the gods in general have oversight over oaths and the treatment of *xenoi*, and Jason’s suffering may be seen as the destruction that is expected to befall a breaker of oaths, since it is a standard formula that the perjurer risks destruction of himself and his posterity. The early and frequent invocations of Zeus, Themis, and Dike by Medea and her sympathizers support such a reading of Jason’s suffering.”

¹⁹² Cf. Homero, *Ilíada*, III.51 y 351 y VI.82; *Odisea*, I.295 y VI.184-5; Solón, I.5-6; Teognis, 869 y ss.; Esquilo, *Coéforas*, 109, 121 y 144; Sófocles, *Electra*, 178; *Áyax*, 79 y 678; *Antígona*, 647; Píndaro, *Píticas*, II.83; *Ístmicas*, III.66.

210 hacia la Hélade, en la costa opuesta,
211-212 a través del mar nocturno, hacia la salina
 llave impenetrable del Ponto.¹⁹³

Sólo treinta y tres versos después del pasaje citado anteriormente (vv. 148-170), vuelven a mencionarse Temis y Zeus, guardianes de los juramentos. El Coro recuerda la huída de Medea, luego de que Jasón le prometiera convertirla en su esposa si lo ayudaba a superar las pruebas que le imponía su tío Pelias para recuperar el trono para su padre Esón. Esta insistencia del Coro en el tema de los juramentos pone en evidencia que sus simpatías están con la heroína, que ha sido víctima de injusticia. Como hemos apuntado en el primer capítulo, al perderse la confianza en los juramentos, el Coro puede señalar en el primer estásimo de la obra (vv. 410-414) la subversión del orden natural de las cosas. Hasta aquí, tanto Medea, como el Coro y la Nodriza creen que Jasón merece un castigo por su violación de los juramentos.

Una vez más, ahora ante el rey Creonte, Medea, en actitud de suplicante, implora la justicia de Zeus y específicamente la protección de Zeus *Hikésios*, dios de los suplicantes, para que la pena caiga sobre el causante de sus desgracias (v. 332):¹⁹⁴

MEDEA

¡Zeus! Que no se te oculte quién es el causante de estos males.

Y, de manera semejante, en el final de su larga *rhêsis* del *agôn*, cuando Medea reprocha a Jasón el consentir que ella y sus hijos sean desterrados de Corinto (vv. 516-519):

MEDEA

¡Oh, Zeus! ¿Por qué, pues, del oro que es falso
diste evidentes pruebas a los hombres,
pero al hombre malvado, de modo que fuera inevitable distinguirlo,
ninguna impronta implantaste en el cuerpo?¹⁹⁵

La invocación es nuevamente al Zeus que vela por la veracidad y por la lealtad, pero esta vez con un tono distinto, de reproche: “with the direct address to Zeus, this case is one of those in which the gods are criticized most explicitly as responsible for the imperfections of the world” (MASTRONARDE (2002: 256)).¹⁹⁶ Jasón no ha sido leal, y su traición no pudo ser anticipada por Medea, que confiaba en la mano derecha estrechada y

¹⁹³ El Ponto Euxino, hoy Mar Negro. La “llave” (ἵλη) para penetrar en él era el estrecho del Bósforo.

¹⁹⁴ Para un análisis de la institución de la súplica como acto ritual y de su importancia en las instituciones sociales de la Grecia del siglo V, cf. GOULD (1973, especialmente 85-86). Una de las ideas centrales de este autor en relación con la escena entre Medea y Creonte es la estrecha y constante asociación entre la súplica y el *aidôs*; en este sentido, “ ἵώ represents, more than any other quality, the characteristic keeling-tone of the supplication situation” (1973: 87).

¹⁹⁵ Motivo usual en la moral antigua; cf. Teognis, 119-124 y Eurípides, *Hipólito*, 925-931.

¹⁹⁶ Cf. Eurípides, *Hipólito*, 616 y 624.

en los juramentos proferidos en un rito matrimonial muy poco convencional entre los griegos, tal como hemos señalado en el capítulo primero. Por su falta de veracidad, como la del oro falso, Medea lo califica aquí como ὄψιν (v. 518), como en otros varios pasajes de la pieza.¹⁹⁷

Más adelante, en la discutida escena de Egeo del tercer episodio, el rey de Atenas jura por la tierra y la luz del Sol (Helios) y por todos los dioses (v. 752), y le promete a la protagonista protección y un lugar donde refugiarse. Esta escena fue considerada por Aristóteles como un ἄριστος (Poética, 1461b19-21).¹⁹⁸ La entrada sin anuncio previo de Egeo, su saludo a Medea (vv. 663-664) y la importancia central de esta escena en la estructura de la obra, podrían ciertamente parecer sorprendentes a un filósofo del siglo IV, pero no están en contradicción con la tradición de la poesía arcaica, y tampoco con el desarrollo mismo de la pieza, ya que a esta altura es bastante improbable que los espectadores pudieran suponer que la entrada de Egeo es innecesaria porque Medea podría escapar de otra manera, sin su ayuda, con el carro que Helios le proveería (MASTRONARDE, 2010: 200). Como señala KOVACS (1993: 58), “it is in part because of coincidences, chance intersections of events, that the future is opaque to human reason. In fact, the word for what is opaque to reason and cannot be foreseen is *tuche*. But such unforeseeable intersections are often regarded in Greek literature as the result of Zeus’s

¹⁹⁷ Como ya hemos visto en el capítulo primero, Medea lo llama ὄψιν en los vv. 498, 586, 618 y 1386), ἄριστος en los vv. 229, 488 y 690) e incluso ἄριστος en el v. 465.

¹⁹⁸ Cf. MICHELINI (1989: 129, n. 64), BUTTREY (1958: 1) y MASTRONARDE (2010: 200), según los cuales no es claro si Aristóteles se refería a ella en este pasaje de la Poética, o si bien, como conjetura MASTRONARDE (2010: 200-201), la referencia es al Egeo de Eurípides. Los críticos modernos también han planteado sus posturas sobre esta escena; desde TESSITORE (1991: 597), por ejemplo, quien la considera sin preparación ni continuidad (aunque le reconoce una “didactic strength”, 1991: 599), hasta SFYROERAS (1995), quien reconoce su centralidad en la trama. Para MICHELINI (1989: 129), la escena estaría tomada del trágico Neofrón. Para BONGIE (1977: 47), “Euripides uses this scene to reinform the audience’s sense of the strong obligations implicit in the relationships of *philoí*”. De acuerdo con ROSTAGNI (1945: 169), Medea, en realidad, dado que disponía de artes mágicas, no necesitaba de la ayuda del rey de Atenas. Esto, a nuestro juicio, es muy cierto: de acuerdo con el desarrollo posterior de la trama, no parecería que la heroína necesitara realmente del refugio que le promete Egeo; en todo caso, lo más difícil, para ella, es cómo salir de Corinto, y esto lo logra, como sabemos nosotros (pero no el público en este momento, si asumimos que Eurípides innovó en este mito), huyendo en el carro alado de Helios, con lo cual la ayuda de Egeo se torna innecesaria. Tampoco hay, en esta escena, evidencias textuales claras para afirmar, como se ha sostenido frecuentemente, que el diálogo con Egeo sugiere, indirectamente, a Medea la idea del asesinato de los niños, al contemplar ésta el dolor del rey de Atenas por verse privado de hijos. Para BUTTREY (1958: 5-6), la obra, claramente, tiene una estructura quiásmica en la cual el episodio de Egeo, que se ubica en la mitad de la obra, resulta central y sirve “as a pivot on which both action and emotion turn” (1958: 10), dado que a partir de allí cambia el tono, dividiendo la obra en dos mitades, lo cual estaría puesto en evidencia también por dos actitudes diferentes del Coro (1958: 8-9): la primera de ellas abordaría el problema del daño hecho a Medea (en la cual el Coro se solidariza con Medea, a pesar de que sabe de sus planes de venganza, que incluyen el asesinato) y la segunda, el daño hecho por ella (en la cual el Coro se opone a sus planes, dado que ya sabe que incluyen el asesinato de sus hijos). Para este tema, cf. además KNOX (1977: 194-195, n. 7).

design”.¹⁹⁹ En definitiva, *Tých* es, de acuerdo con la tradición, hija de Zeus.²⁰⁰ Las coincidencias desempeñan un papel fundamental en la tragedia,²⁰¹ y forman parte de un desconocido pero operante plan divino. Si aceptamos que en *Medea* hay efectivamente uno, podemos decir que la escena de Egeo tiene una importancia central, tanto estructural como conceptualmente. Egeo se retira y Medea dice al Coro, asociando nuevamente a Zeus y *Dík* (vv. 764-766):

MEDEA

765 ¡Oh Zeus, Justicia, hija de Zeus, y luz del Sol!
Ahora en gloriosas vencedoras sobre mis enemigos, amigas,
nos convertiremos, y estamos ya en camino.

En tanto garante de la justicia, Zeus es aquí, como en Esquilo,²⁰² padre de *Dík*. Pero es importante notar aquí la diferencia que existe entre esta mención de Zeus y la antes citada del v. 516. En este momento, a diferencia del anterior, Medea ya ha logrado obtener lo que le faltaba para poner en marcha su plan: un lugar seguro donde refugiarse. Esta Medea triunfal, que quiere hacer partícipe de su victoria al Coro, contrasta fuertemente con la Medea desesperada que invocaba antes a Zeus lamentándose por la falta de signos exteriores y corporales que permitieran distinguir a los perjuros. También la invocación a *Dík* puede verse en contraste y tensión con la anterior invocación (v. 160) a Temis, que también es una diosa de la justicia en tanto guardiana de los juramentos. Castigará ahora *Dík* a quien no ha cumplido sus juramentos y ha faltado a Temis.

Por otro lado, en el último pasaje citado (entre otros), Medea recuerda, mediante la mención de Helios, su linaje divino, según el análisis presentado en el capítulo anterior, enfatizando así la importancia de las divinidades en la pieza.²⁰³ También lo hará

¹⁹⁹ También, poco más adelante, sostiene este autor: “the plot, the characters, the dianoia, all draw our attention to the radical insecurity of human life, the opaqueness of the future, and the impotence of human reason and human contrivance to control circumstance even when the grounds for confidence are the strongest” (KOVACS, 1993: 68).

²⁰⁰ Píndaro, *Olímpicas*, XII.1-2.

²⁰¹ Por ejemplo, en los casos de *anagn risis*. Recordemos, por sólo citar un caso, el de Ifigenia cuando reconoce a su hermano Orestes antes de asesinarlo en Táuride (Eurípides, *Ifigenia en Táuride*, 657-1088), entre muchos otros. Al respecto, resulta muy significativa la siguiente afirmación de BUTTREY (1958: 15): “The Aegues episode is critical in the structure of the *Medea* and the development of its idea. But it is unmotivated. The murder of the children is the most ghastly aspect of the play. But the idea has no source. The chariot of Helios is the most spectacular effect of the tragedy. But it comes from nowhere—even Medea seems to have had no foreknowledge of its timely appearance. All these things are bad dramatically, if drama must fit a mold.”

²⁰² Cf. Esquilo, *Siete contra Tebas*, 662 y *Coéforas*, 949.

²⁰³ Cf. MASTRONARDE (2010: 200): “the references to Medea’s descent from the sun-god Helios and the invocations of Helios emphasize that god’s twofold interest: he is, on the one hand, Medea’s progenitor and, on the other, a witness of human action in general and of adherence to or violation of oaths in

el Coro en la primera estrofa del quinto estásimo,²⁰⁴ en la que el Coro, ya sin esperanzas de que los niños se salven, recurre a la plegaria (1251-1257):

CORO

¡Ah, Tierra y radiante
rayo del Sol! ¡Mirad aquí abajo, mirad a esta
mujer funesta, antes de que su sanguinaria
mano filicida lance contra sus hijos!

1255

Pues de tu áureo linaje
germinaron, y que la sangre de un dios sea vertida
por obra de los hombres es pavoroso.
Vamos, oh luz divina,²⁰⁵ detenla,

1260

aplácala, aleja de la casa a la funesta y
sanguinaria Erinia enviada por los genios vengadores.²⁰⁶

El contraste de las imágenes es sorprendente: la tierra y el rayo, la oscuridad y la luz, la muerte y la vida, la sangre y el oro. No es claro si el Coro ve a Medea misma como una Erinia²⁰⁷ o bien si evalúa que existe algún ser superhumano, al que denomina “Erinia”, que está actuando en la casa de Medea y que podría ser, tal vez, la misma Medea. En cuanto a la mención de los *à á* (v. 1260), GASTALDI (1999: 121) señala que “este concepto, como *ate* o *erinnias* remite a un tipo de derecho ligado a una religiosidad muy primitiva, y a un tipo de memoria punitiva, asociada a la reprobación

particular. The repeated naming of Helios earlier in the play prepares for two features of the final scenes. First, the chorus prays to Helios in 1251-60, asking him to avert the killing of his greatgrandchildren, and this prayer is not answered. Second, he provides the winged chariot to Medea at the end (1320-2), which is a surprise to the audience and seems a spontaneous intervention, since there is no report of any prayer or request for this aid on Medea’s part.”

²⁰⁴ Este quinto estásimo, por lo demás, es notable por el *páthos* que producen los gritos de los niños que se oyen desde el interior de la casa, mientras están siendo asesinados. Si bien, como señala SEGAL (1997: 170), este procedimiento dramático ya había sido utilizado por Esquilo, Sófocles y el mismo Eurípides (cf. Esquilo, *Agamenón*, 1373-1371; Sófocles, *Electra*, 1398-1416; Eurípides, *Electra*, 1165-1168), *Medea* achieves its most powerful climax of violence by having the child’s cry break into what begins and ends as a regular choral ode.” La posición del Coro, en tanto único testigo, es delicada. El Coro oye el desesperado pedido de auxilio de los niños, pero técnicamente no puede intervenir en la acción que sucede en el interior de la casa, ya que no puede abandonar su lugar: la orquesta. De allí su duda, expresada en los vv. 1275-1276. Paradójicamente, como señala SEGAL (1997: 170), “its sympathy for and complicity with Medea (despite its vehement protests and attempts to dissuade her) have made the crime possible.”

²⁰⁵ Literalmente, “hija de Zeus” (*diogenés*), o bien porque Helios se identifica con Apolo, hijo de Zeus y Leto, o bien porque el brillo del cielo es una manifestación de Zeus.

²⁰⁶ Texto corrupto. Si bien la frase está entre cruces en la edición de Mastronarde, no parece que deba excluirse, dada la pertinencia de la mención de los genios vengadores de la stirpe en el caso del filicidio de Medea.

²⁰⁷ Como Casandra, por ejemplo, es la Erinia de la casa de Agamenón en Eurípides, *Troyanas*, 457 y 356-360; cf. Esquilo, *Agamenón*, 59, 737-749, 1497-1504, donde se habla de una Erinia o *alást r* encarnado en los Atridas, Helena o Clitemnestra. Las Erinias son divinidades vengadoras de los crímenes de sangre y perjurio (Esquilo, *Agamenón*, 749; Sófocles, *Electra*, 1080-1081; Virgilio, *Eneida*, II.573). Eran hijas de Gea y la sangre de Urano, cuando ésta se derramó por la castración que le infligió su hijo Crono (Hesíodo, *Teogonía*, 160-185). Tanto la mención del término *alást r* como la de *thýma* (v. 1054) aluden al crimen de sangre (cf. CASABONA, 1966: 69 ss.), “in coerenza con la tradizione mitica e con la mentalità religiosa greca” (CASSANELLO, 1970: 112). Para MASTRONARDE (2002: 367): “Medea herself is being portrayed as an Erinys and thus being identified with just such a divinity”.

pública. El *alástor* (o a veces *daimon*) es la representación de un genio maligno, que venga por lo general antiguos crímenes”.²⁰⁸ Para BURNETT (1973: 22-23), Medea se identifica con la Erinia: “the murder of the boys is an act of violence against herself with whic Medea the erinys punishes the woman Medea.” Y ¿quiénes son aquí los *alástores* que envían a la Erinia? Para CASSANELLO (1970: 112), en los *alástores* es posible ver “una fuerza demoniaca, estranea, che possiede Medea e ne determina l’azione”.²⁰⁹ Para DODDS (1929: 99), en cambio, y mucho más verosímilmente, “Medea is her own *alástor*”, es decir, quien ejecuta por sí misma la venganza; así, el *alást r* actúa a través de Medea, la cual personificaría el genio vengador. Incluso en Eurípides, el *alást r* “è ancora una forza operante nel mondo umano. Questo si spiega anche con la mentalità che Euripide attribuisce al suo eroe. È la mentalità del eroe tradizionale, [...] e la mentalità arcaica, che accetta l’intervento della divinità nell’azione umana” (CASSANELLO, 1970: 113).²¹⁰ De todos modos, es claro que para las mujeres corintias hay una fuerza no humana actuando en los sucesos que se desarrollan ante su vista, se llame Erinia o *alást r*.²¹¹ Por ello, el Coro pide a la luz, que también es de estirpe divina (ἄ ἔ , v. 1258) –ya sea porque Helios se identifica a veces con Apolo, ya sea porque el brillo del cielo es una manifestación de Zeus– que Medea no mate a sus propios hijos, descendientes de Helios. Esta íntima pertenencia de Medea al linaje divino es también señalada explícitamente, otra vez, por la misma Medea, que sintácticamente se pone al mismo nivel que los dioses: “los dioses y yo” (ἴ ἰ ἄ ὦ) dice en los vv. 1013 -1014, y por eso se siente respaldada por ellos (vv. 625-626):

²⁰⁸ Esta religiosidad primitiva persistía en el siglo V a.C.

²⁰⁹ Cf. DILLER (1966: 269-270), quien ve en esta mención de los *alástores* por parte de Medea una forma de completar sus planes de venganza.

²¹⁰ Si bien es discutible, en el caso de Medea, que sea una ‘fuerza demoníaca’ la que impulse a Medea a realizar sus actos, como sostiene CASSANELLO (1970: 115) cuando afirma que “non una forza esterna, un *daímon*, la spinge al delitto, ma un impulso a lei interno, il suo *thymós*”, es interesante notar, como señala la misma autora (1970: 113), que Jasón mismo se hace eco de esta mentalidad arcaica cuando atribuye a Afrodita y a Eros su éxito en la obtención del vellocino de oro, quitando el mérito a Medea, como hemos visto en el capítulo primero, en nuestro análisis del *ag n*. “É quella stessa mentalità, ancora viva nel V secolo, per la quale le passioni umane sono eventi, *nósoi* mandate dagli dèi agli uomini, quasi forze divine che possiedono l’uomo. Quando Giasone attribuisce *all’alástor* il delitto di Medea é in piena coerenza con questa mentalità: la vendetta della moglie, per lui, è determinata non dall’odio per il suo tradimento, ma da una forza demoniaca che, agendo attraverso la personalità della donna, ha fatto espriare a lui, con la morte dei figli, l’uccisione di Apsirto.” En ambos casos, es decir, cuando atribuye a Afrodita los méritos de Medea y cuando atribuye al *alást r* el crimen de ésta, Jasón pierde de vista cuestiones importantes: en el primer caso, la ayuda de Medea, que prefiere no mencionar para enaltecer su estatura heroica y desdeñar así la ayuda inestimable de alguien a quien ha traicionado; y en el segundo, la necesidad de Medea de no dejar sin castigo la afrenta que ha recibido de parte de él, como los héroes homéricos, para no ser objeto de burla de sus enemigos. En las dos circunstancias, son dos estaturas heroicas lo que está en juego: la de Jasón y la de Medea, cuya contienda se enmarca en un contexto claramente agonal.

²¹¹ Este motivo del furor de Medea, en tanto Furia, será retomado con insistencia en la *Medea* de Séneca, como veremos en el capítulo quinto.

MEDEA

625 Disfruta de las bodas; pero quizás –y sea dicho con el favor divino–,
contraes un matrimonio tal que te lamentarás de él.

Claramente, estos versos no pueden entenderse en un plano meramente humano, que evalúe las acciones de acuerdo con los criterios de voluntariedad y responsabilidad. Si fuera así, ¿por qué diría Medea “con el favor divino” (ὀψωνία)?²¹² La heroína tiene la certeza de que los dioses, que castigan al perjurio,²¹³ están de su lado, como lo demuestran estos cuatro breves pasajes, cercanos al final de la pieza:

- vv. 800-802:

MEDEA

800 Cometí un error (ἤμᾶτα) cuando abandoné
la casa paterna, persuadida por las palabras de un griego
que, con la ayuda de un dios (ὀψωνία), me pagará la pena (τίμιον).

- vv. 1351-1353:

MEDEA

Mucho podría extenderme en respuesta a estas
palabras, si el padre Zeus no supiera
qué trato has recibido de mí y cómo me has pagado.

- v. 1372:

MEDEA

Saben los dioses quién comenzó esta calamidad.

- vv. 1391-1392:

MEDEA

¿Y qué dios o divinidad te escucha a ti,
violador de juramentos y engañador de huéspedes?

Ya se ha hablado de la importancia de los juramentos en la pieza; de allí, nuevamente, la mención de Zeus (v. 1352) y los términos ὀψωνία²¹⁴ y τίμιον aplicados por Medea a Jasón en el v. 1392. Medea ve claramente la intervención de los dioses en lo que ha sucedido, así como el Corifeo, que también ve la justicia del ἔπος en el castigo a Jasón (vv. 1231-1232):

CORIFEO

Parece que la divinidad, en este día, muchos
males, con justicia, promueve contra Jasón.

²¹² Nótese lo sorprendente que resulta la mención “pía” de los dioses por parte de Medea cuando en realidad se está refiriendo, aunque Jasón no lo sabe, al asesinato de sus hijos, un acto “impío” (v. 1383), como dirá el Coro. También se pone de relieve aquí el poder profético de Medea, que llegará a su máxima expresión en el éxodo.

²¹³ El perjurio era severamente castigado por los dioses; por ejemplo, con la persecución de las Erinias, divinidades vengadoras de los crímenes de sangre y del perjurio, nacidas de Gea y la sangre de Urano, cuando ésta se derramó por la castración que le infligió su hijo Crono. Cf. Hesíodo, *Teogonía*, 156-190 y Apolodoro, *Biblioteca*, I.1.4.

²¹⁴ Se registra aquí la única aparición de este término en el corpus euripídeo.

Aunque el Coro rechace el asesinato de los niños, está de acuerdo, sin embargo, en que Medea debe vengarse de Jasón (si bien, sorprendentemente, esto implique la muerte de la familia real de su ciudad). La idea, reiterada, es la de la retribución divina: el perjurio debe ser castigado. Nótese, sin embargo, cómo Jasón está engañado con respecto a la intervención de los dioses. Medea misma ha contribuido a este engaño; lo ha persuadido en el cuarto episodio (vv. 869-905), como hemos analizado en el capítulo primero, de que ha cesado su enojo y de que quiere hacer las paces con él y su nueva esposa (vv. 914-915):

JASÓN

915 Y a vosotros, hijos, no irreflexivamente, vuestro padre
os ha procurado, con la ayuda de los dioses, una gran seguridad.

La ceguera de Jasón, su falta de *aid s* y su egoísmo no le permiten ver que se encamina hacia su ruina, como lo demuestra la ironía de estos versos, en que Jasón utiliza la misma expresión, “con la ayuda de los dioses” (ὑπὸ θεῶν , en plural) que había utilizado Medea cuando anunciaba su venganza, en un pasaje ya citado (v. 625). En su última intervención, como se ha dicho, se trastruecan los papeles. Paradójicamente, ya no es Medea, sino él, quien invoca a Zeus y a los dioses, para que sean testigos de la cruel venganza de Medea (vv. 1405-1412):

JASÓN

1405 ¡Zeus! ¿Escuchas esto, cómo soy rechazado
y qué trato recibo de esta leona execrable,
asesina de sus hijos?
Cuanto me es posible y
puedo, lloro e invoco a los dioses,
1410 poniéndolos por testigos de que me
impides, después de haber matado a mis hijos,
tocarlos con mis manos y sepultar sus cadáveres.
Nunca los hubiera yo engendrado,
para verlos aniquilados por ti.

Como se ha mencionado en el capítulo anterior, Medea, como los dioses, y desde el lugar reservado para ellos en el teatro, aparece como una *dea ex machina* y actúa como los dioses (vv. 1377-1388). Ahora ya no es Medea sino Jasón quien invoca a Zeus y a *Dík* , es él quien ha padecido injusticia, son sus sufrimientos los que deben ser vistos (vv. 1389-1390):

JASÓN

1390 Que te aniquile la Erinia de tus hijos,
y la Justicia sanguinaria.

Se verifica aquí, otra vez, la inversión operada entre Medea y Jasón. Jasón no tiene más recurso que devolver a Medea el insulto de los vv. 1323-1324, el mismo que ella había proferido contra él en los vv. 467-468:

¡Oh ser abominable, oh la mujer más aborrecible
para los dioses y para mí y para todo el género humano!

3.3. Tragedia y responsabilidad

Se trata de un final que, desde el punto de vista del análisis aristotélico, sin duda resulta sorprendente. ¿Cómo se explicaría esta súbita intervención de los dioses en una obra en la que prevalecerían por mucho los aspectos humanos, a expensas de los divinos, que no tendrían una importancia mayor? ¿Es un *ἀναγκαῖον*, como la escena de Egeo, donde éste aparece casualmente?²¹⁵ *Poética*, 1454a37-b2 parecería indicar que sí: “Es evidente, entonces, que también los desenlaces de las tramas deben derivarse de la trama misma, y no, como en Medea, de intervenciones divinas (ἀναγκαῖον)”. Pero si bien Aristóteles no parece admitir las coincidencias ni las intervenciones divinas en la tragedia que prescribe, “we have seen that fifth-century tragedy has quite a bit of it” (KOVACS, 1993: 50).

Si nos atenemos a la *Poética*, podríamos decir que tampoco en el resto del corpus trágico conservado los aspectos divinos tienen o deberían tener mayor relevancia –algo que dista mucho de lo que efectivamente sucede. De hecho, Aristóteles sólo menciona en dos ocasiones a los dioses en todo el texto conservado de la *Poética* (1454b2-6 y 1460b35-1461a1).²¹⁶ La interpretación aristotélica del fenómeno de lo trágico incurre, así, en un reduccionismo que empobrece la compleja riqueza de la tragedia al quitar a los dioses de escena. Como explica KOVACS (1993: 50), “tragic action is reduced to ‘what is probable or necessary’ defined in purely mundane terms, because the gods, or God, cannot be regarded by a philosopher as the source of human misfortune and unhappiness”. Sin embargo sabemos, ya desde LESKY (1961), que el héroe trágico, como el homérico, actúa por una doble motivación, en el sentido de que está enfrentado a una *anáγκη* superior que se le impone, pero, a su vez, por el movimiento mismo de su propio

²¹⁵ *Poética*, 1461b20-21.

²¹⁶ En *Poética*, 1454b2-6, se afirma que es legítimo que el poeta utilice la intervención de los dioses (*mekhanē*) para relatar al público sucesos anteriores o posteriores al drama, algo que frecuentemente hace Eurípides. En el otro pasaje (*Poética*, 1460b35-1461a1), la referencia es a la ambigüedad de las cosas divinas.

carácter, se apropia de esa *anánk*, y desea lo que, por otro lado, está forzado a hacer. Los poderes religiosos, cuya importancia en la tragedia Aristóteles parece soslayar, desempeñan en ella un papel decisivo y “le otorgan su dimensión propiamente trágica” (VERNANT, 1987: 48); intervienen y actúan sobre el héroe tanto desde el exterior como desde el interior, influenciando de manera decisiva sus elecciones:

lo que engendra la decisión es siempre, en última instancia, una *anánk*, impuesta por los dioses. [...] el héroe trágico no tiene ya que ‘elegir’ entre dos posibilidades; ‘constata que ante él se abre una sola vía. El compromiso traduce no la libre elección del sujeto, sino el reconocimiento de esa necesidad de orden religioso, a la que el personaje no puede sustraerse y que hace de él un ser interiormente ‘forzado’, *biastheís*, en el seno mismo de su ‘decisión’ (VERNANT, 1987: 48).

Y allí, precisamente, radica la tragicidad del personaje trágico y la dificultad de hablar de ‘responsabilidad’, en sentido aristotélico, en relación con el héroe trágico. Despojar a la tragedia de las fuerzas suprahumanas que operan en ella, de su trasfondo teológico, es quitarle uno de sus aspectos constitutivos. Más allá de sus innovaciones, que recibieron, como se ha dicho, la incompreensión del público y la crítica de los cómicos como Aristófanes, Eurípides se inscribió en la tradición poética que heredó y fue, como reconoció el mismo Aristóteles, el más trágico de los poetas (*P ética*, 1453a29-30); lejos estaría el poeta, creemos, de desvincular de la tragedia una de las aristas que él sabía –como lo demostró más de lo que la crítica de corte filosófico suele admitir– que más la caracterizaban. Por ello, a diferencia de lo que se ha sostenido tradicionalmente,²¹⁷ no habría sido Eurípides quien desligó a los dioses de la tragedia, sino Aristóteles. Que la de Eurípides no fuera la visión tradicional de los dioses no significa que los dioses y los designios divinos no estuvieran presentes, de una manera muy particular, en sus piezas.²¹⁸

²¹⁷ Por ejemplo, autores como JAEGER (1962²: 321), para quien “el siniestro poder de *tých* ocupa el lugar de los bienaventurados dioses. Su realidad demoníaca crece, en el sentir de Eurípides, en la misma medida en que se desvanece la realidad de los dioses. Así toma naturalmente los rasgos de una nueva divinidad que domina progresivamente el pensamiento griego y suplanta a la antigua religión.” De acuerdo con lo dicho anteriormente acerca del valor de *tých*, hija de Zeus, en esta tragedia, no vemos por qué ella vendría a suplantar a los dioses; por el contrario, esta fuerza divina, a nuestro juicio, es de la misma naturaleza que ellos y, por lo tanto, es inexacto afirmar, como venimos sosteniendo en esta sección, que “se desvanece la realidad de los dioses”.

²¹⁸ Al respecto, Eurípides supone una ‘vuelta de tuerca’ en relación con sus predecesores trágicos: “si la religiosidad de Sófocles [y la de Esquilo, podríamos agregar] permitía sospechar un orden divino justo y luminoso por sobre las acciones ruinosas de los hombres, Eurípides en cambio, se muestra mucho más sombrío” (FILIPPI: 2008: 15). Sin embargo, como decimos, se inscribe en la tradición poética griega en el sentido de que es “todo el pensamiento griego el que no puede evitar la vacilación entre la confianza en una legalidad divina, racional y razonable, y la experiencia del caos, el desorden, la fatalidad, el destino incomprensible y la ciega necesidad a la que el hombre estaría arrojado.” (2008: 16).

Los análisis que continúan la línea interpretativa signada por la perspectiva aristotélica ponen el énfasis, como se ha dicho, en los aspectos humanos, como el tema de la esposa abandonada por otra mujer, el oportunismo del varón que ve las posibilidades de un matrimonio más conveniente para sí mismo,²¹⁹ la venganza de la esposa desechada que victimiza a sus propios hijos para vengarse del padre, etc.²²⁰ Sin embargo, como se ha advertido en los pasajes citados, la presencia de los dioses invade toda la pieza; esta presencia puede no evidenciarse mediante una acción directa, sino a través de agentes humanos. Como explica KOVACS (1993: 53), “Zeus rarely employs the thunderbolt or intervenes in any overtly miraculous way. Instead he works through natural events. Sometimes human agents, who have their own motives for revenge, are taken up in Zeus’s plan and become agents (mostly unwitting) of his justice”. En este caso, Medea es el agente (insistimos: no plenamente humano) que ejecuta la venganza sobre quien ha violado los juramentos que le había realizado.²²¹ Medea misma, afirma RABINOWITZ (2008: 152), se plantea como “the agent of the gods maintainig the sanctity of the oathes that he [Jason] betrayed (1013-1014, 1059)”.²²²

Sin embargo, Jasón no es el único que recibe un castigo. Como se ha visto en los pasajes citados, Medea y el Coro perciben que los dioses favorecen el plan de venganza

²¹⁹ En este sentido, recuérdese que en 451 a.C. Pericles había promulgado una ley según la cual los hijos de padres atenienses pero madres no atenienses no podían gozar de los derechos de la ciudadanía; desde el punto de vista de Jasón, por lo tanto, su nuevo matrimonio (con una ciudadana, y no una extranjera) le permitía, de acuerdo con la legislación ateniense vigente en la época de la representación de esta tragedia, tener hijos legítimos. Para una discusión de esta ley en relación con *Medea*, cf. PALMER (1957), quien sostiene que es muy razonable el plan de Jasón de casarse con la hija del rey teniendo en cuenta esta ley, y tener así, él y su *oikos*, la posibilidad de integrarse a la *pólis*. En relación con esto, es significativo lo que afirma Shaw (1975: 261): “one of the important themes of this play is cultural isolation. Although Jason describes the benefits of beeing Greek (536-44) and the chorus speaks of the ideal Athens (824-45), Greek society is conspicuously absent from the actual situation of the play. Both Jason and Medea are cut off from all kin, and there is no law.” Medea ha cortado los lazos con su *oikos* con el asesinato de Apsirto, y cortará los de Jasón, tanto con el *oikos* que ha formado con ella, como con el nuevo *oikos* de éste, también con el asesinato: el de la princesa, el de Creonte y el de los niños. La solución encontrada por Jasón para superar este aislamiento cultural, *i. e.*, su nuevo matrimonio, se revela, por lo tanto, un total fracaso. Para una reflexión sobre los bárbaros en el pensamiento de la Grecia clásica, cf. ROMILLY (1993, especialmente 285).

²²⁰ Cf. por ejemplo CAVALLERO (2004). Es evidente que el tema del filicidio es actual, como se ha señalado en la Introducción; pero es preciso no perder de vista el contexto de producción de la obra. Medea no es una mujer contemporánea –de hecho, no es plenamente un ser humano, como hemos intentado demostrar en el capítulo anterior, dada su estirpe divina; además, su separación de Jasón es muy diferente de los divorcios actuales. Por otro lado, y teniendo en cuenta lo expresado en la Parte I, resulta muy discutible, por anacrónico y descontextualizado, sostener que el conflicto trágico entre Medea y Jasón es por “ausencia de diálogo” en la pareja (2004: 44), o por el “despecho de Medea” (2004: 55), o por “el tema de los alimentos” en el caso de los divorcios (2004: 57).

²²¹ Para una crítica a la postura de Kovacs, cf. MASTRONARDE (2010: 202).

²²² Cf. CAVALLERO (2004: 55 y 64) y KOVACS (1993: 54).

de Medea, y las reiteradas menciones de Zeus y Temis así lo probarían.²²³ Pero tampoco la misma Medea, agente de la venganza, está libre de dolor, y lo sabe. Ella recibirá su castigo, no sólo por el crimen impío de su hermano (vv. 1334-1335), sino también por el filicidio. Medea es consciente del daño que su acción le acarreará, pero su férreo código heroico no le permite otra opción (la única “vía” que señalaba VERNANT) que vengarse, aunque las víctimas sean sus propios hijos y ella misma.

Esto se hace patente en los vv. 1078-1080, versos predilectos para los análisis en clave filosófica de *Medea* y que analizaremos en profundidad en el siguiente capítulo:

MEDEA

Y comprendo qué daño estoy por hacer,
pero quien domina mis deliberaciones es el ánimo,
1080 que es causa de las mayores desgracias para los hombres.

Según GAUTHIER-JOLIF (1970: 177-178) en su comentario a *Ética Nicomaquea*, Aristóteles está combatiendo, en *EN* 1111a24-25, lo que Eurípides habría considerado una manera de eximir de responsabilidad al agente. Para ellos, los héroes euripídeos, si “ont agi malgré eux, ce n’est pas par ignorance, c’est par contrainte (ἰσ) [...]; et cette contrainte, c’est celle des passions, le plaisir [...], surtout le plaisir d’amour (cf. *Médée*, 530) [...] ou la colère (*Médée*, 1079).”²²⁴ La constricción de la pasión, que violenta a la razón, estaría, así, inscripta en la naturaleza humana. Desde este punto de vista, la disyuntiva sería si la acción de Medea es voluntaria o involuntaria, si fue cometida con conocimiento o por ignorancia, si actuó o no por fuerza. A diferencia de Edipo, que mató a su padre sin saber que se trataba de él, o de Agave en *Bacantes* y Heracles en *Heracles*, que mataron a sus hijos en un estado de locura enviado por Dioniso, la Medea de Eurípides sabe y comprende (μ ἄ , v. 1078) lo que está a punto de realizar, como el mismo Aristóteles señala en *Poética*, 1453b28, y no está bajo la influencia de una μ ἰ de origen divino, como Ino.²²⁵ Es más discutible el hecho de

²²³ De hecho, Medea no es castigada por los dioses por su filicidio; como señala MASTRONARDE (2010: 202): “there is hardly a strong sense at the end of the play that Medea is being punished by the gods and for her actions in Colchis: she has the gods’ complicity, and she is on her way to enjoy years of safety and prosperity in Athens. Perhaps some members of the Greek audience may have seen a comfortable moral balance in the ending by ascribing Medea’s choices to a divine scheme to make her pay for her past, but the structure of the play, the relative prominence of its various themes and the emotional trajectory of sympathy and revulsion seem to me to invite a less comforting response” (subrayado en el original).

²²⁴ Cf. WITT (2005: 5): “Aristotle does not divorce us from our emotions; they can count as internal causes of our actions just as much as a reasoned process of deliberation does”. Para este tema, cf. el análisis que LEIGHTON (1982) realiza sobre las Aristóteles y las pasiones sobre todo en la *Retórica*.

²²⁵ En los vv. 1282-1289 del quinto estásimo, el Coro compara a Medea con Ino, quien, a diferencia de Medea, mató a sus hijos enloquecida por Hera, cometiendo un ὀ ἦ (“crimen impío”, vv. 1286 - 1287), la misma frase que utilizará Medea para describir su propio crimen (v. 1383). La comparación

que actúe o no por fuerza, es decir, que la *arkh* de su acción esté enteramente por fuera del agente (EN 1110a1-4, b15-17), ya que, si bien estaría en su poder no matar a sus hijos, hay otro tipo de factores que podrían considerarse como constricciones, como por ejemplo el deber de vengar la afrenta sufrida y no ser objeto de risa para sus enemigos,²²⁶ dentro del marco de la férrea lealtad al código heroico masculino y aristocrático, ya señalada, que demuestra en toda la pieza. Desde este punto de vista, parecería entonces que la acción fuera voluntaria, o bien producto de un deseo deliberado, o bien voluntaria a causa de la pasión, como sostiene BIEDA (2008: 167-176). Pero es muy difícil comprobar que Medea actúe ‘a causa de la pasión’, porque para esto habría que demostrar que *μó* en el v. 1079 significa “pasión”, interpretación que, como veremos en detalle en el capítulo siguiente, no tiene fundamento textual, dado que el *thymós* de la heroína designa más bien la fuerza que la

resulta sorprendente, además de por esta diferencia considerable, porque el Coro afirma que “Una sola mujer, una sola de entre todas las de antes, he oído que puso sus manos sobre sus propios hijos: Ino”. Claramente, el público sabía que esto no era así: en la tradición mítica estaban Procne (cuyo conflicto trágico Sófocles había expuesto probablemente poco antes, en la tragedia perdida *Tereo*, cf. NEWTON: 1985: 499, n. 6), Agave (cf. Eurípides, *Bacantes*) y Altea (madre de Meleagro, cf. Apolodoro, *Biblioteca*, I.8,2 y Pausanias, X.31,4). En este sentido, sostiene NEWTON (1985: 499): “The single choice of Ino strikes the audience as abrupt, for in parallel situations in other plays the chorus cites two or three paradigms in succession. The suggestion therefore presents itself that the poet is suppressing other examples. For Euripides could easily have supplemented the ode with allusions to other women guilty of filicide. Althaea and Agave spring readily to mind. Perhaps most appropriate--and therefore most conspicuous by its absence--would be a reference to Procne. For Procne, who killed her son to punish her faithless husband, sets a precedent not only for the murder but also for the motive. We may wonder, then, why the poet selected the Ino myth and excluded other exempla, some of which may have been more apposite.” A continuación, este autor presenta los puntos en común entre el mito de Medea y el de Ino: la deificación de ambas (Ino se convierte en Leucotea luego de arrojar al mar); se instituyeron juegos (los Ístmicos, según Pausanias, I.44,7 y II.1,3, en honor de Melicertes, hijo de Ino) y ritos (el de Hera Acrea, en Corinto, como anuncia la misma Medea en los vv. 1378-1383) en honor de los hijos asesinados; ambas, paradójicamente, matan a sus hijos al intentar prevenir, precisamente, que mueran (Ino cuando ve que su esposo Atamante había sido enloquecido por Hera; Medea, porque sabe que los corintios se vengarán del crimen de los reyes). Para MILLS (1980: 289), por un lado, “the denouement of our play as well as its major events conforms to the pattern of the Ino/Procne myth [...] though it is a pattern transmuted into a peculiarly Euripidean form”, y por otro, “Euripides has combined this myth with another related one [...] involving a jealous demon- of fairy-mistress who attempts to dispose of her mortal rival by means of treacherous gifts”. Para este autor, los dos mitos se conjugan para dar forma al mecanismo y al plan de venganza que Medea ejecuta en la obra: el asesinato de los niños y de la princesa. Coincidimos con MICHELINI (1989: 134): “the feeble analogy makes Medea’s crime appear uniquely heinous” y con SEGAL (1997: 175-176): “even the one precedent that they can find proves inadequate to the horror. Ino had the excuse of madness and pursuit by the ineluctable wrath of Hera, wife of Zeus (vv. 1282-1285). Medea is far from mad, and there is no divine causation at all. The motif of madness occurs a number of times in the play, but never in connection with Medea’s crimes”. Efectivamente, la situación es muy distinta en ambos casos; Medea no está loca, al contrario, piensa, reflexiona, evalúa sus acciones y las consecuencias de éstas con increíble lucidez: “lucido e consapevole, l’atto di Medea è assai distante dagli infanticidi scatenati da un *raptus* di follia (come nel mito di Ino, richiamato dal coro ai vv. 1282-1292)” (MASTROMARCO-TOTARO, 2008: 126).

²²⁶ El temor a ser objeto de risa para sus enemigos es manifestado por Medea varias veces, en los vv. 381-383, 404-406, 782, 794-797, 1049-1050, 1354-1355 y 1362.

impulsa a actuar, y no, sin más, su “pasión”.²²⁷ Por eso resulta problemático interpretar, en *Ética Nicomaquea*, 1110b9-15, 1111a24-b3 y 1135b20, que las acciones de Medea, “and indeed all actions committed in the throes of passion, satisfy the causal condition for voluntary action” (WITT, 2005: 5). Medea actúa de acuerdo con sus principios heroicos y con su *thymós*, como los héroes épicos, con los cuales comparte un estricto código, aunque sepa que su acción, que le permitirá vengar el ultraje sufrido, le provocará un daño irreparable.²²⁸

Medea es a la vez agente y paciente de los designios de Zeus. En esto, Eurípides parecería estar retomando un antiguo y problemático concepto de la ‘responsabilidad’, proveniente de la tradición épica, que no es ciertamente el de Aristóteles. Al respecto, afirma MONDOLFO (1997³: 17):

el Dios que, ora representa y encarna la turbadora pasión que el hombre no sabe dominar, ora es la voz de la razón amonestadora y de la justicia que están por encima y en contra de las pasiones humanas (duplicidad de conceptos religiosos: divinas la locura y la furia, como también divina la ley de justicia) concurre con la antítesis ante la visión del acusador y la del acusado, a oscurecer el concepto de la responsabilidad.

Medea decide pero a la vez está forzada. *Anánk* se le impone pero también ella se apropia de esa *anánc*. La justicia de Zeus cae sobre el perjuo, pero además, de una manera más compleja y misteriosa, sobre Medea misma. No hay razón para pensar, entonces, que este castigo de Medea no sea también obra de los dioses, y que no se inscriba en los designios de éstos, ignotos para los mortales: “that is the way Zeus works”, resume KOVACS (1993: 59). Así como arcanos son los designios divinos, variable es la fortuna humana, según transmite constantemente la poesía griega. En ella, la distinción entre dioses y hombres es una característica básica; los primeros pueden prever y controlar el desenvolvimiento y el desenlace de los sucesos, pero no los segundos.²²⁹ Las mismas ideas están presentes en el final de la pieza, donde la mano de

²²⁷ Véase la justificación de la traducción ofrecida de estos versos en el capítulo siguiente.

²²⁸ Cf. la actitud de Aquiles en el primer canto de *Ilíada*, cuando decide retirarse de la lucha dado que Agamenón ha menoscabado su *tim*. Su retiro producirá nefastas consecuencias para los aqueos, y en especial para él, por la muerte de Patroclo.

²²⁹ Cf. MASTRONARDE (2002: 387). “to recognize this limitation is for some authors a part of piety Howard the gods, and thus acknowledging the power of the gods to turn affairs unexpectedly on their head may be both a praise of the divine and a consolation to mortals for their lot.” Cf. por ejemplo Teognis, 132-142, 161-164, 639-640, 657-666.

los dioses en los sucesos ocurridos y la idea de la retribución divina se hacen nuevamente explícitas (vv. 1415-1419).²³⁰

CORO

1415 De muchas cosas, Zeus, en el Olimpo, es administrador;
y muchas otras, inesperadamente, realizan los dioses.
Así pues, lo que se espera no se cumple,
mientras que una salida para lo inesperado encuentra un dios.
De tal manera acabó este asunto.

En cuanto a la cuestión de la ‘responsabilidad’, por último, señala GUARIGLIA (1997: 149) que

la posición de Aristóteles es, a mi juicio, tan equidistante de la concepción trágica del hombre situado ante la encrucijada en que el destino lo coloca [...] y la moderna adopción de responsabilidad *moral* en la interioridad de la conciencia, que encontramos ya esbozada en el estoicismo y alcanza su pleno desarrollo en los pensadores cristianos a partir de Agustín y los filósofos de la modernidad.

Por ello, aunque para Aristóteles las acciones de Medea, como todas las cometidas a causa de la pasión, son voluntarias (*Ética Nicomaquea*, 1110b9-15, 1111a24-b3 y 1135b20), creemos que el doble filicidio no puede ser interpretado con las categorías aristotélicas del análisis ético de la acción; su acción no es “voluntaria”, ni “involuntaria”, ni “no voluntaria” ni “mixta”. En este sentido, coincidimos con KOVACS (1993: 50), para quien “Aristotle –with his own philosophical agenda– was in one respect not well placed to appreciate what the tragic poets were trying to do”. El poeta trágico pone en escena el conflicto del personaje, en sus múltiples facetas –lo que lo hace trágico, lo que todavía hoy nos interpela. Medea no es un ser humano común, es un personaje ontológicamente complejo, y el poeta, en esta pieza, no pone en escena un caso de tipo ‘policial’, sino, como todos los grandes artistas, un episodio digno de reflexión a través de la refracción propia de su arte. Hay otros factores que intervienen en la pieza y no deben ser soslayados, principalmente, según hemos visto, la incidencia de un plan divino que tiene como víctimas no sólo a Jasón, Creonte, Glauce y los hijos de Medea, sino también a Medea misma.

²³⁰ Se ha discutido mucho sobre si estos versos son auténticos o si están extrapolados de los finales de otras tragedias; cf. *Alceste*, *Andrómaca*, *Helena*, *Bacantes*. En sus ediciones, Van Looy y Page los conservan, pero Mastronarde y Diggle los suprimen. A diferencia de PAGE (1964²: 181), para quien “there is little doubt that these lines were a floating epilogue which could be attached to the end of any play”, sostenemos con KOVACS (1993: 66) que los versos son genuinos dado el antecedente de los vv. 169-170, ya citados, donde también se llamaba μί a Zeus, y dado que están perfectamente de acuerdo con el contexto y con lo que ha sucedido.

Si Medea, sobre todo en el final, actúa como una divinidad, y las divinidades no están involucradas en los conflictos morales humanos, como el mismo Aristóteles reconoce (*EE* 1222b20-23), creemos que una lectura de *Medea* de corte netamente filosófico y enfocada meramente en los aspectos humanos de la pieza constituye un análisis sesgado y parcial. La constante presencia del plano divino aquí, como en el resto del *corpus* trágico, hace que no se pueda llegar a una comprensión profunda de la pieza sin la consideración de la injerencia de los dioses en ella.

¿Razón *versus* pasión? Una lectura filosófica del monólogo de Medea (Eurípides, *Medea*, 1021-1080)

Como se ha dicho en la Introducción, durante largo tiempo *Medea* fue considerada una tragedia de pasiones, en gran parte debido a la interpretación platónica del famoso monólogo de la heroína que ocupa los vv. 1021-1080 –y sobre todo los tres versos finales– por parte de Galeno, que vio en él un conflicto interior entre razón y pasión, y la describió en los términos de la tripartición platónica del alma en *República* IV (436-441c) y la analogía del caballo y el auriga del *Fedro* (253d ss.).²³¹ Ya desde la Antigüedad, los vv. 1078-1080 han sido citados por los moralistas como “an expression of the conflict between moral insight and passion” (KOVACS, 1986: 350) y leídos a veces como una descripción del fenómeno de la incontinencia o *akrasía*; según esto último, Medea habría actuado acráticamente al vengarse de Jasón matando a sus propios hijos.

Esta interpretación fue retomada por estudiosos modernos como SNELL (1964) y SCHLESINGER (1966) y, en otros términos, KNOX (1979) y CASSANELLO (1970), y las corrientes psicológicas de principios del siglo XX, que reforzaron esta interpretación,²³² descuidando a veces el resto de la obra y encerrando en estrechos límites a un personaje tan complejo como Medea, de acuerdo con lo expuesto en la Parte I de este trabajo. En resumen, para SNELL (1964) y SCHLESINGER (1966) el conflicto interior y moral es entre la pasión y los propósitos racionales, y este monólogo de Medea sería un aporte al debate

²³¹ Galeno, *De Placitis Hippocratis et Platonis*, III.3,14-16 (306K); cf. III.4,23 (317K) ss., III.7,14-16 (338K), IV.2,27 (372K), IV.6,19 (408K) ss. Para la valoración filosófica de la poesía por parte de Galeno, cf. DE LACY (1966), quien argumenta que, tal como era usual en la época de Galeno, las citas de poetas griegos en *De Placitis Hippocratis et Platonis* en general, salvo algunas excepciones, son críticas acerca de su valor, sobre todo de su valor moral. Para las complejas relaciones entre Galeno, el platonismo de su época y la Nueva Academia, cf. DE LACY (1972).

²³² Y no sólo de principios del siglo XX. PRICE (1995: 2-3) analiza el monólogo como representación del “conflicto mental” de Medea. Para este autor, “there would seem to be three broad lines of interpretation, which I shall label concisely, if not quite appositely, ‘oscillation’, ‘vacillation’, and ‘lack of self-control’”. Analizaremos en este capítulo algunas cuestiones relacionadas con estas líneas, la última de las cuales, según veremos, no parece acertada para la caracterización de la heroína en este monólogo.

desarrollado en los últimos años del siglo V a.C. acerca de la capacidad de la razón para controlar la pasión. Para KNOX (1979), en cambio, el conflicto no es entre razón y pasión sino entre dos sentimientos: “grim heroic resolve” y “deepest maternal feelings”; es decir, con otros términos, el conflicto se sitúa, nuevamente, en el interior de la psique de Medea, entre dos de sus elementos constitutivos (1979: 299-300). En otros pero similares términos lo expresa CASSANELLO (1970: 107):

“questo monologo è, in un certo senso, il punto culminante di tutta la tragedia, poiché proprio da questi versi emerge chiaro il conflitto che si agita in Medea. In esso confluiscono i vari motivi che il poeta ha tratto dal mito di Medea e degli Argonauti, ma vi converge anche il ‘nuovo’ che Euripide ha intessuto nella saga, cioè la realtà psicologica della donna”.²³³

En este capítulo nos proponemos analizar el monólogo, en tanto éste no es “un artilugio psicológico sino un *continuum* dramático” (GONZÁLEZ DE TOBIA, 1983: 110) de importancia insoslayable en la obra, y uno de los más célebres monólogos de la Antigüedad (CERBO, 2005: 72, n. 125).²³⁴ En la primera sección, estudiaremos los versos previos a los tres últimos (vv. 1021-1077), que los contextualizan y explican (sobre todo a nivel semántico) algunos de sus términos (en particular, como veremos, ὕμ); en ellos podremos encontrar algunos datos importantes para el análisis de los vv. 1078-1080. En la segunda sección, abordaremos los problemas textuales y de traducción que presenta todo el pasaje pero en particular los últimos tres versos, y los términos con los que se expresaría el problema de las pasiones en ellos. En la tercera, consideraremos en qué medida la conducta de Medea puede calificarse como acrática, como han hecho algunos intérpretes, a la luz de las consideraciones platónicas, aristotélicas y sobre todo estoicas. En la cuarta, por último, analizaremos las interpretaciones tanto antiguas como modernas de los vv. 1078-1080 (y, por extensión, de la obra en su totalidad) y el debate actual en torno a ellos. Nuestras hipótesis son: a) que el monólogo es central en la pieza y que su interpretación integral, como la de los tres últimos versos en particular, influye de manera determinante en la interpretación de esta tragedia y en la del conflicto trágico del personaje de Medea y en su configuración poética, lo cual se encuentra en íntima

²³³ También para LESKY (1970³: 175), el monólogo es “el punto culminante del drama” y, para EASTERLING (2003: 197), “the tragic climax of the play”. En la misma línea, sostiene SNELL (1965: 182-183): “Casi toda la *Medea*, de Eurípides, gira alrededor del monólogo en que la heroína se decide a matar a sus propios hijos. Con gran talento artístico y con cálculo preciso, construye Eurípides de tal manera las escenas iniciales de la tragedia, que dicho monólogo puede luego subsumir todos los motivos en los que el poeta ha puesto su interés.”

²³⁴ Incluso, acerca del monólogo, sostiene LESKY (1970³: 175): “Aquí, como en ningún otro pasaje del drama de Eurípides, vemos claramente cómo los dos polos de la oposición trágica ya no son, como en Esquilo, Dios y el Hombre, sino que ambos se encuentran en el pecho del ser humano.”

relación con lo estudiado en la Parte I; y b) que la comprensión tradicional del pasaje como un conflicto interior de Medea entre razón y pasión debe ser revisada, ya que no hay fundamentos textuales para sostenerla, si bien así pueden haber interpretado el pasaje algunos filósofos posteriores a la luz, precisamente, de desarrollos especulativos ulteriores. A nuestro juicio, en efecto, lo central para la interpretación del monólogo y especialmente de sus tres versos finales no radica tanto en la supresión o no de algunos versos²³⁵ ni en posibles inconsistencias en cuanto a cuestiones escénicas, que también mencionaremos, sino en los problemas de traducción de algunos términos, que han dado origen a interpretaciones notoriamente divergentes no sólo del pasaje, sino incluso del personaje mismo de Medea entre los filósofos.²³⁶

4.1. Eurípides, *Medea*, vv. 1021-1077

Como hemos visto, en los episodios anteriores al monólogo se han producido todos los hechos que permiten a la heroína comenzar a concretar su venganza: el rey Creonte le ha concedido un día más en Corinto, antes de su exilio (vv. 348-356), el rey Egeo le ha prometido asilo en Atenas (vv. 716-730), Medea ha engañado a Jasón y enviado a sus hijos con los regalos para la nueva esposa de éste (vv. 969-973) y la princesa los ha aceptado, sin saber que serán su ruina y la de su padre (vv. 1002-1005). Comienza aquí el monólogo en el que queda definida la muerte de los niños y en el que pueden verse los vaivenes y los abruptos cambios experimentados por Medea ante esta decisión (vv. 1021-1080):

²³⁵ Por ello, y a pesar de las numerosas controversias filológicas en torno al pasaje, que analizaremos en el apartado 4.2., es evidente que el monólogo no puede suprimirse y que puede mantenerse tal como ha sido transmitido (MICHELINI, 1989: 117).

²³⁶ PRICE (1995: 5-7) contiene un ajustado resumen de los diferentes análisis del conflicto de Medea, expresado en este monólogo, en términos de “mental conflict” por parte de los filósofos griegos. Allí, el autor analiza la posición socrática (“All human purposes are the offspring of reason, which assesses options as subserving a single long-term goal that is the ultimate target of all desire. Rational judgement is the focus of our thinking and the stimulus of our desiring”), la del Platón de la madurez (“Reason is not one part of the soul among others, if that means that reason can decide one way and the subject consciously act in another. The decision of reason is the final word of the individual, whose nature is rational - if also fallible.”) y la de los estoicos (“Reason is one part of the soul among others, each deriving from different sources in the psyche characteristically different desires and goals. Man is a composite, and the fault-lines show.”). En cuanto a Aristóteles, sostiene, “Aristotle is hard to place. In many ways he appears to follow Plato, though with scruples about the language of ‘parts’ and the lines of partition. However, he agrees with Socrates that no man can consciously act contrary to rational judgement. Somehow he must be preserving features of Plato’s account while so relating practical reason to the rest of the soul that Socrates turns out in one way to have been right.”

MEDEA

- ¡Oh, hijos, hijos! Ya tenéis una ciudad
y una morada en donde, luego de abandonarme, mísera de mí,
viviréis por siempre privados de vuestra madre.
Yo, en cambio, me iré desterrada a otra tierra,
1025 antes de haberos disfrutado y visto felices,
antes de haber ornado vuestro baño,²³⁷ vuestras esposas y vuestros
lechos nupciales, y sostenido en alto la antorcha.²³⁸
¡Oh, desdichada a causa de mi orgullo!
En vano, ¡oh hijos!, os crié,
1030 en vano sufrí y me consumí en fatigas
soportando fuertes dolores en los partos.
En otro tiempo, desdichada, tenía tantas esperanzas
en vosotros: que me asistiríais en mi vejez,
y que una vez muerta me amortajaríais cuidadosamente con vuestras manos,
1035 algo envidiable para los hombres. Pero ahora ha perecido ya
este dulce pensamiento, porque privada de vosotros
llevaré una vida triste y dolorosa.
Y vosotros ya nunca a vuestra madre con vuestros amados ojos
veréis, alejados hacia otra forma de vida.
1040 ¡Ah, ah! ¿Por qué me miráis con esos ojos, niños?
¿Por qué me mostráis vuestra última sonrisa?
¡Ay, ay! ¿Qué debo hacer? Desfallece mi corazón,
mujeres, ahora que he visto la luminosa mirada de mis hijos.
No podría: adiós a mis proyectos
1045 anteriores. Llevaré a mis hijos fuera de esta tierra.
¿Por qué debería, por hacer sufrir al padre con la desgracia de éstos,
procurarme yo misma sufrimientos dos veces más grandes?
No, en absoluto. Adiós a mis proyectos.
Pero ¿qué me sucede? ¿Quiero merecer la risa de mis enemigos,
1050 dejándolos impunes?
Debo atreverme. Qué cobardía la mía,
aceptar blandas palabras en mi ánimo.
Id, hijos, hacia la casa.
(*Los niños entran en la casa.*)²³⁹
- Y a quien
- 1055 no le sea lícito estar presente en mi sacrificio,
que se ocupe.²⁴⁰ No haré temblar mi mano.

²³⁷ El baño prenupcial, una de las actividades asociadas con la madre del novio.

²³⁸ Medea se refiere al ritual que se llevaba a cabo en ocasión de una boda, en el cual la madre del esposo recibía el cortejo nupcial en el atrio de su casa, portando en alto una antorcha, y luego acompañaba a los esposos al tálamo.

²³⁹ La realización escénica de esta orden es discutida por los estudiosos, ya que en los vv. 1069 ss. ciertamente los niños están presentes; cf. REEVE (1972: 56). Para PAGE (1964²: 148), por ejemplo, “it is safer to suppose that the children hesitate, seeing their mother’s strange demeanour, and do not actually leave the stage at 1053”. De acuerdo con MASTRONARDE (2002: 342), “if the boys have never gone in (having stopped because their mother turned away), then the only action needed is for Medea herself to turn back toward them during 1067-9 and approach to embrace them. For those critics who have the children go inside, Medea’s statement ἴ ύ μ is an implicit order to a silent attendant, who quickly opens the door and brings the children back out. This would seem to require a pause within 1069.” A nuestro juicio, esta última es la mejor solución: sería muy poco razonable que Medea emitiera los versos que siguen, sobre todo los vv. 1054 (el “sacrificio”), vv. 1059-1061 y los dudosos vv. 1062-1063 en presencia de ellos.

²⁴⁰ O sea, que se retire. El asesinato de los niños es, para Medea, un sacrificio (ύμ). De allí que utilice las palabras que el oficiante pronunciaba usualmente en estos ritos, antes de proceder al sacrificio, para que se retiraran quienes, por impureza, no debían estar presentes. Para GIRARD (1995: 17), en su explicación introductoria acerca del sacrificio: “Está claro, por ejemplo, que un mito como el de Medea es paralelo, en el plano del sacrificio humano, al mito de Áyax en el plano del sacrificio animal. En la *Medea* de Eurípides, el principio de la sustitución de un ser humano por otro ser humano aparece bajo su forma más

- ¡Ay, ay!
 No, ánimo mío, no lo hagas,
 déjalos, desdichado,²⁴¹ exime a tus hijos.
 Viviendo allí contigo, te darán alegría.
 Por los infernales espíritus vengadores del Hades,
 1060 jamás, para que sean ultrajados por mis enemigos,
 abandonaré a mis hijos.
 [De todas formas es preciso que mueran, y ya que es necesario,
 los mataré yo, que los di a luz.]²⁴²
 Está totalmente resuelto, y no podrá evitarse.
 1065 Ya sobre su cabeza está la diadema y con el peplo
 la esposa regia perece, lo sé bien.
 Vamos, transitaré por el camino más doloroso,
 y a éstos los enviaré por un camino todavía más doloroso.
 Quiero saludar a mis hijos.
 (*Los niños salen de la casa y entran en escena.*)
 Dad, oh hijos,
 1070 dad la mano derecha a vuestra madre, para que pueda besarla.
 ¡Oh mano queridísima, boca queridísima para mí,
 figura y noble rostro de mis hijos!
 Que seáis felices ambos, pero allá. Lo que había aquí,
 vuestro padre os lo ha quitado. ¡Oh dulce contacto,
 1075 delicada piel y dulcísimo aliento de mis hijos!
 Alejaos, alejaos. Ya no puedo miraros,²⁴³
 pues estoy vencida por las desgracias.
 (*Los niños entran en la casa.*)
 Y comprendo qué daño estoy por hacer,
 pero quien domina mis deliberaciones es el ánimo,
 1080 que es causa de las mayores desgracias para los hombres.

El monólogo comienza con un apóstrofe a los niños (vv. 1021-1023). La presencia de los niños en la escena, que han salido de la casa con el Pedagogo, es un

salvaje. [...] Medea sustituye con sus propios hijos el auténtico objeto de su odio, que queda fuera de su alcance. Se me dirá que no existe relación posible entre este acto de demencia y todo lo que merece, en nuestra opinión, el calificativo de ‘religioso’. No por ello el infanticidio es menos susceptible de inscribirse en un marco ritual. El hecho está demasiado bien documentado, y en un número excesivamente grande de culturas, incluidas la griega y la judía, como para que se pueda dejar de tomarlo en cuenta. La acción de Medea es al infanticidio ritual lo que la matanza de los rebaños, en el mito de Áyax, es al sacrificio animal. Medea prepara la muerte de sus hijos de la misma manera que un sacerdote prepara un sacrificio. Antes de la inmolación, lanza la advertencia ritual exigida por la costumbre; conmina a alejarse a todos aquéllos cuya presencia podría comprometer el éxito de la ceremonia. Medea, al igual que Áyax, nos devuelve a la verdad más elemental de la violencia. Cuando no es satisfecha, la violencia sigue almacenándose hasta el momento en que desborda y se esparce por los alrededores con los efectos más desastrosos. El sacrificio intenta dominar y canalizar en la ‘buena’ dirección los desplazamientos y las sustituciones espontáneas que entonces se operan” El único punto en que discrepamos con Girard, en esta afirmación, es en que el infanticidio no es un “acto de demencia” por parte de Medea, ya que ésta, como hemos visto en el capítulo anterior, en ningún momento pierde la cordura.

²⁴¹ El vocativo *á* no se refiere a Medea, como se lee en algunas traducciones, sino a *μέ*, su “ánimo”, dado que *á* es un adjetivo de género masculino, como *μó*.

²⁴² Algunos editores, entre los cuales se encuentran Mastronarde, van Looy y Page, eliminan los vv. 1062-1063 debido a que son idénticos a los vv. 1240-1241.

²⁴³ Texto corrupto, si bien el sentido es claro. El problema lo presenta la construcción anómala de *έ* con preposición seguida de acusativo (*ò ã*), ya que la usual (en Sófocles y Eurípides) era con objeto directo en acusativo. Sostenemos, con MASTRONARDE (2002: 343), que “*έ* *ó* may mean ‘look toward’ as distinct from *έ* ‘look in the face’”. De allí la traducción.

elemento que contribuye a la vacilación de Medea frente a la última parte de sus planes de venganza, la única que le producirá dolor: la muerte de sus hijos, que serán asesinados por ella misma.²⁴⁴ Medea expresa el sufrimiento que le causará no ver a sus hijos crecer ni disfrutar de sus bodas (vv. 1024-1027). Esta mención no es casual; en segundo plano, pero siempre presentes, están las otras dos bodas –estas sí, efectivamente realizadas– que generan el conflicto central de la pieza: las de Medea y Jasón y las nuevas bodas de Jasón con Glauce.²⁴⁵ En esta asociación simbólica entre matrimonio y muerte²⁴⁶ se inscribe el círculo de destrucción que, en la tradición mítica, recorre Medea: la destrucción de su propio *oikos* paterno, al fugarse con Jasón, traicionar a su padre Eetes y matar a su hermano; la del *oikos* del rey Creonte, y la del suyo propio con Jasón.²⁴⁷ Medea parece mostrarse todavía segura no sólo de sus planes, a pesar del dolor que le producirá la ejecución del infanticidio, sino también de este círculo de destrucción de la cual es a la vez víctima y autora. Se ve a sí misma como caracterizada por la *ἄστυχία* (v. 1028), una cualidad que, según apuntamos en el capítulo primero, comparte con Prometeo. La utilización de este término para la configuración del personaje de Medea en un momento clave de la obra puede arrojar luz sobre las decisiones y las acciones posteriores de la heroína tanto en el monólogo como en el resto de la pieza. Pero Medea también se caracteriza como *ἄστυχία* (v. 1028): no sólo perderá la felicidad de las bodas de sus hijos, sino también el privilegio de que éstos la cuiden en su vejez y la entierren cuando muera (1029-1035).²⁴⁸ De estos mismos privilegios, ella privará a Jasón con su venganza. Para Medea, la ‘privación’ es mutua y se expresa dos veces con el mismo participio: sus hijos se verán privados (*ἐπιχρησθέντες*) de ella (v. 1023) y ella de sus hijos (*ἐπιχρησθέντι*, v. 1036). Los hijos, su nacimiento, la imposibilidad de su futuro y

²⁴⁴ A esta altura de la pieza, la venganza de Medea ya está completamente diseñada. Si bien puede aceptarse, con CAVALLERO (2003: 310), que la venganza de Medea “no es un plan preconcebido en todas sus partes, sino que se va construyendo gradualmente a medida que los acontecimientos se van dando favorables”, Medea ya ha anunciado al Coro que sus planes incluyen la muerte de los niños por su propia mano (vv. 792-793).

²⁴⁵ Cf. MUELLER (2001), quien analiza, a partir de los conceptos de *ἔκδοσις* y *ἀντίδοσις* y el problema de la reciprocidad en las relaciones entre Jasón y Medea, las interrelaciones entre estos dos matrimonios y principalmente el papel que desempeña Medea en ambos, mediante los regalos que ésta ofrece a la nueva novia. Por otro lado, nótese la mención, nuevamente, de la “mano derecha” de Medea en el v. 1070: la mano derecha, como hemos visto, caracterizaba el rito matrimonial, muy poco convencional, de Medea y Jasón (el juramento); ahora, preanuncia el asesinato de los niños (la venganza). La mano derecha de Medea, así, es capaz tanto de dar la vida como de quitarla.

²⁴⁶ Recuérdese el sintagma *ἄστυχία* *ἰσθμίου* del v. 152, comentado en el capítulo anterior, que también asocia el matrimonio y la muerte.

²⁴⁷ El círculo de destrucción continuará con el intento fallido, por parte de Medea, de asesinar a su hijastro Teseo, hijo de Egeo, como veremos un poco más adelante, en nota.

²⁴⁸ Tal como era habitual en la Atenas del siglo V a.C.; cf. HAME (2008: 4).

el dolor de Medea por la separación de los niños continúan en primer plano. Al expresar su dolor, Medea utiliza un lenguaje anfibológico (vv. 1035-1039) que comenzó con el monólogo mismo (v. 1022). Esta ambigüedad caracteriza a estos primeros veinte versos del monólogo, en los que nada sugiere, a pesar del sufrimiento, que Medea haya cambiado de planes (PAPADOPOULOU, 1997: 646). Puede hablarse entonces de dos niveles de decodificación del mensaje, colmado de expresiones de dolor, que está emitiendo la heroína: los niños, por un lado, que están presentes al comienzo del monólogo, estarían pensando que las palabras de su madre obedecen a su desesperación por verse desterrada y al nuevo hogar de sus hijos, el palacio de Creonte en Corinto, mientras que posiblemente el Coro –por las anticipaciones de los planes que la misma Medea les ha transmitido (vv. 795-796)–, y el público –en el caso, bastante improbable, como hemos visto, de que estuviera al tanto de la versión que hacía de ella la asesina de sus propios hijos– las entenderían como un oscuro presagio del desastroso desenlace. Evidentemente, este doble nivel de lectura y comprensión logra un efecto trágico notable.

Podría decirse que concluye en el v. 1039 la primera parte del monólogo, con una Medea *ἀ* por su *ὄ* *ί* pero decidida, sin que quienes comparten la escena lo sepan, a llevar a cabo el infanticidio. Sin embargo, a partir del v. 1040, Medea experimenta su primera vacilación. El v. 1040 marca el comienzo de la segunda parte del monólogo y el primer cambio de rumbo de una heroína súbitamente sobrecogida por el impulso contrario al que dominaba la primera parte del monólogo: surge aquí la Medea madre que no puede soportar la idea de matar a sus hijos (vv. 1040-1048). La sonrisa de los niños, ciertamente, confirma el nivel de decodificación señalado del mensaje por parte de éstos, es decir, su incompreensión de los planes de su madre; muy probablemente, en el v. 1045 los niños entenderían que su madre no quiere dejarlos en Corinto al irse al exilio. Dos veces (*έ* *ύμ*, vv. 1044 y 1048) ve Medea la necesidad de afirmar que debe abandonar sus proyectos anteriores (*ἀ* *ό*, v. 1045): matar a sus hijos, expresados aquí por un término, *ύμ*, que será nuevamente mencionado al final del monólogo, en el v. 1079, y que ha suscitado importantes controversias para su interpretación, que veremos en la sección siguiente. Evidentemente, el empleo de *ύμ* por parte de Medea implica una actividad deliberativa, racional, como lo indica la raíz **h₂er-*. Matar a los niños es lo que Medea había decidido ante la ponderación de las distintas alternativas que se le ofrecían (matar a Jasón, o matar a Creonte y su hija y luego huir con sus hijos, matar a Creonte y su hija y luego matar a sus hijos ante el temor de que los corintios lo hagan, etc.). Ahora, Medea

desfallece (v. 1042) y la angustia se expresa en la morfología, la sintaxis y el léxico.²⁴⁹ Ya no parece dispuesta a perpetrar los asesinatos.

Pero esto es sólo momentáneo, ya que inmediatamente cambiará de parecer otra vez, en la tercera parte del monólogo (vv. 1049-1055), en la que expresa la primera vuelta a sus “proyectos anteriores” (ὕμ ἄ ὅ , vv. 1044-1045). Muy probablemente, los niños siguen sin entender los planes de su madre; esta vez, ante este cambio de la protagonista, podrían pensar que ella se vengará de sus enemigos y los dejará en Corinto con su padre. De todos modos, lo más importante aquí es que en estos versos se reitera una cuestión clave en la obra, ya mencionada en la Parte I y discutida en extenso por la crítica: que Medea responde al código heroico masculino transmitido por la tradición épica y que, a la vez, Eurípides pone en cuestionamiento este código y las virtudes heroicas precisamente en los momentos previos a uno de los conflictos bélicos más importantes de todos los tiempos. En efecto, como afirma TESSITORE (1991: 588), Eurípides “reveals the ineradicably ambivalent character of spiritedness [μὸ] at the very moment when we expect this quality of soul to be most enthusiastically endorsed by his fellow citizens”, y concluye que “at a time when Athenians would have most welcome a patriotic play extolling the bright glory of heroic courage, Euripides chose instead to reveal the hidden and destructive darkness which lurks in the warrior soul” (1991: 600).²⁵⁰ El poeta no sólo critica los valores masculinos de Jasón (RABINOWITZ, 2008: 153) –una figura muy poco heroica, por cierto– sino que también pone en cuestión el heroísmo tradicional mediante la caracterización de Medea como héroe al estilo sofocleo, cuestión desarrollada de manera exhaustiva por KNOX (1977).²⁵¹

²⁴⁹ Por ejemplo, en las interjecciones de dolor (ὦ , ὦ , v. 1040 y ἰ ῖ , v. 1042), en el optativo ἄ ἱμ (v. 1044), en los imperativos ἐ (vv. 1044 y 1048) y en la sucesión de preguntas dirigidas a sí misma (vv. 1040, 1041, 1042 y 1046-1047).

²⁵⁰ Para TESSITORE (1991: 594), la palabra “‘spiritedness’ best captures the meaning which Euripides attaches to *thymós*” en el contexto de los vv. 1056-1058. Para la importancia del *thymós* en el primer año de la Guerra del Peloponeso, cf. Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, I.140-144 y II.43.

²⁵¹ En su célebre artículo, KNOX (1977) analiza detalladamente las correspondencias entre los héroes de Sófocles y Medea en general como figuras de estatura heroica, y en particular a partir del léxico empleado, en el cual se encuentran notables similitudes. Para Medea, como ella misma explicita luego del episodio de Egeo, perfilándose claramente como una heroína de la estatura de Aquiles o Áyax, no hay lugar para la cobardía (ἄ , v. 1051), la deshonra (vv. 20 y 33) y la injusticia (v. 26); son ideas que no puede soportar, y de allí sus lamentos en el prólogo, mientras está fuera de escena. Cf. KNOX (1977, en especial 198-199, 201-202 y 224). Cf. Eurípides, *Hipólito*, vv. 388 ss. y Esquilo, *Agamenón*, 932. Su estirpe es no sólo divina, como lo señalan las menciones a su abuelo Helios (vv. 406, 746, 954-955, 1321) y su equiparación con los dioses (cf. RODRÍGUEZ CIDRE, 2010: 6), sino también real (cf. vv. 119-121), y ella misma se caracteriza por su ὕ ἱ (v. 403). Para ella, como para los héroes, la vida más gloriosa (ὕ ἑ ἰ) consiste en ser temible (ἰ ῖ) para sus enemigos (ἐ ἱ) y benévola (ὕμ ἦ) para con sus amigos (ἱ , vv 807-810). Para esta concepción, una de las bases del código heroico de los héroes sofocleos, cf. BLUNDELL (1989).

El hecho de que Medea responda a este código heroico que Eurípides cuestiona mediante su personaje se articula con el problema de las relaciones de *philia* en la obra, analizadas en el capítulo segundo. Naturalmente, Medea sabe quiénes son sus *phíloi* y quiénes son sus *ekhthroí*, pero la pieza problematiza la cuestión. Los amigos se tornan enemigos, la *philia* se ve conmovida en sus cimientos, el orden natural de las cosas se ha perdido al perderse la confianza en los juramentos, como ya anunciaba el Coro en el primer estásimo de la obra (vv. 410-414) y hemos visto en el capítulo primero. Es por ello que “in the end, Medea’s exploitation of *philia* to serve her own heroic ends is fruitless and self-destructive” (SCHEIN, 1990: 67), lo cual se hace explícito en esta parte del monólogo, en la que su *phílos* (v. 1052), otro de los nombres griegos para designar la sede de las pasiones,²⁵² la impulsa a atreverse (*phóbos* , v. 1051) a la acción ya señalada como “la más impía” (*phóbos* , v. 796) y que constituirá, por el dolor que le causará, el único ‘castigo’ de Medea.²⁵³

Directamente relacionada con este código heroico claramente masculino con el que Eurípides caracteriza, con terribles consecuencias, a un personaje femenino, está la cuestión, también mencionada ya en el capítulo primero, de la ‘masculinización’ de Medea, que se manifiesta, por ejemplo, en sentimientos, actitudes, palabras y prácticas del personaje que son consideradas típicamente masculinas.²⁵⁴ Probablemente la más destacada en esta tercera parte del monólogo, por su reiteración en el resto de la obra, sea el temor de Medea a exponerse a la afrenta de la risa (*phóbos* , v. 1049) de sus enemigos.²⁵⁵ Este temor, expresado una y otra vez, tiene –creemos– una importancia no menor en su decisión final.²⁵⁶ La obligación ‘femenina’ de Medea para con sus hijos se contrapone con su honor personal ‘masculino’,²⁵⁷ de allí sus dudas y sus “luttés brusques et mal dominées” (ROMILLY, 1970: 131) –tal como es usual en los personajes de

²⁵² Cf. *phílos* , v. 1042.

²⁵³ Cf. RABINOWITZ (2008: 153).

²⁵⁴ A las ya mencionadas en la Parte I, pueden agregarse: a) la mención de la “simiente”, *phóbos* , de Medea por parte del Coro en el v. 816; b) el verbo *phóbos* , v. 1063 y 1241, transitivo en primera persona, en boca de Medea; cf. CAVALLERO (2003: 285, n. 7) y MCCLURE (1999: 386). Nótese la oposición entre *phóbos* y *phílos* en Eurípides, *Alceste*, 290 y *Lisias*, X.8; c) el empleo de formas morfológicamente masculinas (*phóbos* , vv. 1063 y 1241). Cf. SHAW (1975: 261): “When Medea begins to avenge herself on Jason, she becomes a man. This change in Medea from female to male can be seen in the language she uses.”

²⁵⁵ Motivo no infrecuente en la tragedia; cf. CERBO (2005: 72, n. 125).

²⁵⁶ Como también lo tiene el temor de Medea de que los enemigos ultrajen a sus hijos; cf. vv. 782, 1061, 1238-9 y 1380.

²⁵⁷ Cf. MICHELINI (1989: 127) y RABINOWITZ (2008: 151).

Eurípides–, y de allí también sus repentinos y rápidos cambios de parecer, que también llamaron la atención de Crisipo, a quien volveremos más adelante.²⁵⁸

Por lo tanto, puede decirse que en el monólogo se expresa un conflicto entre su lado femenino y su lado masculino, tema explorado en detalle por FOLEY (1989). A este enfoque, que propone la lectura del monólogo como una lucha interior en términos de género, han adherido numerosos autores de los últimos años del siglo pasado. Para BURNETT (1973), el conflicto se da entre la parte masculina de Medea y su parte femenina, que se despliega en diversos términos asociados –simbólica y culturalmente en el momento de la representación de la tragedia– con cada una de ellas: heroísmo y sentimientos maternales, necesidad de honor y necesidad de un hogar, exterior e interior.²⁵⁹ De diferentes maneras, y con distintos énfasis, otros autores, como KNOX (1977) y BONGIE (1977), también han planteado en estos términos el conflicto que expone el monólogo.²⁶⁰ Esta lectura, a nuestro juicio, permite un acercamiento profundo a la configuración psicológica del personaje, al indagar sus motivaciones para elegir un curso de acción determinado a pesar del sufrimiento que éste le causará.²⁶¹

Al parecer, luego del v. 1053, los niños se retiran de la escena, pero vuelven en el v. 1069, a la orden de su madre. Que los hijos de Medea hayan ido al palacio real a

²⁵⁸ Cf. Plutarco, *De virtute morali*, 446F-447A (= *Stoicorum Veterum Fragmenta*, III.459, Von Arnim, 1903-1905).

²⁵⁹ Cf. BURNETT (1973: 22), en relación con el monólogo de Medea: “The dialogue is held between a part of herself called *thumos* (1056, 1079), or sometimes *kardia* (1042, 1242), and another part that is *m t r* (1038; cf. 1247, etc.). Psychologically speaking it is a struggle between Medea’s masculine, honor-oriented self and her feminine, hearth-oriented self. This second party to the inner debate is no erinyes or Nemesis; it is not even a sorceress, but simply a female creature whose every instinct is to preserve her young. When she kills her sons, Medea simultaneously destroys that female creature, her human self, as well as all its mortal hopes (1032 ff.)” La destrucción de las ‘esperanzas mortales’ de Medea en tanto mujer está en consonancia con lo expuesto en el capítulo anterior: la vinculación de la heroína con las divinidades. Para una interpretación opuesta, cf. CABRERO (2000: 44-45): “Si hay una hipótesis en la especulación en la que nos adentramos, es que Medea mata a sus hijos porque semejante acto es el único que puede liberarla de la trampa y las celdas del género/sexo –del *ser mujer*, como se dice– para reconciliarse y recuperar su plena condición humana” (subrayado en el original). Lejos de recuperar su condición humana, la huida final de Medea en el carro alado y las acciones que ejecuta antes, desde el lugar reservado a los dioses, evidencian claramente su carácter divino; cf. BONGIE (1977: 54): Through the symbolic function of the chariot given her by Helios, a god and her kinsman, she becomes something more than human”. Por otro lado, es muy discutible que el filicidio efectivamente ‘libere’ a Medea de ser mujer: a lo largo de toda la obra, como hemos visto, la caracterización compleja del personaje no permite considerarlo como plenamente femenino.

²⁶⁰ Cf., más recientemente, MACDERMOTT (1989: 79), quien concluye que, si bien la obra al comienzo parece poner en escena el conflicto entre valores masculinos y femeninos, al final niega que este conflicto tenga significación más allá de la escena final, y que ambos sexos son acusados por igual de un egoísmo brutal.

²⁶¹ Por ello, como veremos más adelante, el monólogo plantea mucho más que un conflicto entre $\mu\acute{o}$ y $\gamma\acute{\iota}\nu$, como podrían hacer pensar los últimos tres versos. Por otro lado, la oposición masculino/femenino en Medea tiene su correlato en las otras dos oposiciones operantes en la obra y que hacen de Medea un personaje complejo: la que opone el griego al bárbaro y el hombre al dios. Para este tema, cf. RABINOWITZ (2008: 146-154).

entregar los funestos presentes, como señala ella misma en los vv. 1053-1055, refuerza el hecho de que la muerte de los niños, para ella, resulta inevitable, y puesto que es necesario que mueran de alguna manera, o a manos de los corintios o por sus propias manos, prefiere explícitamente esto último, ya que la otra posibilidad daría un cierto margen de triunfo a sus enemigos. Pero inmediatamente se produce su segundo desfallecimiento, un segundo revés para sus planes anteriores, en esta cuarta parte del monólogo (vv. 1056-1058).²⁶² El código heroico masculino continúa en contradicción con su amor de madre hacia sus hijos, y ahora la protagonista afirma que pretende salvarlos. Medea se apela a sí misma profiriendo un vocativo excepcional en el corpus trágico: *μῆ*,²⁶³ que remite a la tradición épica y lírica²⁶⁴ y que ciertamente tiene la misma referencia que en el v. 1078 y que demostraría desde este momento la identidad entre ella y su *μῆ*, como veremos más adelante. Medea describe a este *μῆ* con otro término en vocativo, *ἄ* (v. 1057). Curiosamente, en la primera parte del monólogo, cuando tenía decidido el infanticidio, se había aplicado a sí misma otro vocativo con la misma base léxica: *ἄ* (v. 1028). Aquí está la paradoja, la tragicidad de Medea: cualquiera sea el curso de acción a seguir, para ella no habrá sino dolor. Aparentemente, ahora, Medea ha abandonado sus planes y pretende llevar a sus hijos con ella a Atenas (la referencia de *ἔ* *ἴ* en el v. 1058; cf. v. 1073, más adelante), donde Egeo le ha prometido asilo; lo que resulta evidente es que el destino de los niños está ligado directamente a su venganza, y esto también es claro para los niños, aunque éstos no entiendan claramente en qué medida.

Pero el impetuoso movimiento interior de Medea continúa en la quinta parte del monólogo, donde se expresa la tercera y última vuelta de Medea a sus proyectos iniciales (vv. 1059-1080), que ya no abandonará: llevar a cabo la totalidad de la venganza, mezclada con su preocupación por sus hijos e iniciada con una invocación a los *alástores*. Vuelve a imponerse en ella el código heroico y la necesidad de que los

²⁶² En el v. 1056, como veremos a continuación, comienzan los versos del monólogo más discutidos por críticos y editores.

²⁶³ Como sostiene MICHELINI (1989: 120, n. 29), “the vocative is not used by any of the three major tragedians except Euripides in *Med.*; and the form does not appear in the index of *TrGF* (vol. 2), except in reference to the Neophron fragment.” Recuérdese, como se ha dicho, que esta autora es partidaria de la posición, minoritaria, según la cual Eurípides tomó como modelo para su tragedia al trágico Neofrón. De todos modos, es significativo que la apelación no esté registrada en ninguno de los textos de los otros grandes trágicos atenienses que han llegado a nuestros días.

²⁶⁴ Cf. Homero, *Iliada*, IX.496 y 598, XI.403-410, XXI.552-570, XXII.98-138; también Arquíloco 67a D y Teognis (*Elegías*, I.213, 695, 877, 1029 y 1070a.). Cf. LEO (1908: 36) y Aristófanes, *Acarnienses*, 450-452 y 480-489, en donde probablemente se parodia este pasaje. Para el valor del *thymós* en Homero, cf. SNELL (1964: 53), FRÄNKEL (1993: 86-87) y DODDS (1999: 28-30).

enemigos (ἐχθροί, v. 1060) no ultrajen (ὕβρις, v. 1061) a quienes le son *phíloi*, es decir, a sus hijos. Continúa así la caracterización de Medea como masculina (v. 1063). Se convence a sí misma de que es necesario (ἀνάγκη, v. 1062) que sus hijos mueran, que es algo que no podrá evitarse (v. 1064) dado que éstos han llevado los fatales regalos al palacio real y los corintios querrán venganza: los mate ella o los corintios, para los niños no hay salvación. Medea “is filled, in fact, with a sudden sense that she is caught in the tide of events and has no longer any choice” (EASTERLING, 2003: 198). La heroína sabe que efectivamente, y no ya en su imaginación, la muerte de la hija de Creonte es un hecho (v. 1065). Ahora sólo queda la última parte de su plan, la muerte de sus hijos, el “camino más infortunado” (μικτόν, v. 1067).

Pues bien, está resuelto, incluso Medea lo considera como hecho, en tiempo perfecto, (έτερον, v. 1064),²⁶⁵ que, dado que sus hijos han llevado los mortales presentes a la princesa, éstos deben morir. No es ahora, como en la primera vacilación, la risa de los enemigos lo que impone a Medea llevar a cabo el infanticidio, sino el reconocimiento de la necesidad de llevar a cabo lo que ella misma califica como ἄριστον (v. 1079). Es doloroso pero necesario y ya no habrá desfallecimientos. Para tomar la decisión, como sugestivamente propone SFYROERAS (1995: 135), Medea simbólicamente se ha posicionado de manera gradual como la ‘madrastra’ más que la ‘madre’ de sus hijos, y Jasón ha contribuido a hacerlo.²⁶⁶ En efecto, Jasón no se ha opuesto, en un primer momento, al destierro de sus hijos (vv. 70-77), y por ello Medea puede afirmar que los niños son ἴσθμιον para ella, pero no para él (v. 1397). En su calidad de madrastra, y ya no de madre –a pesar del posesivo ἐμὸν del v. 1061–, Medea puede matar a sus hijos.²⁶⁷ Continúa en estos versos la ambigüedad del lenguaje de Medea, dado que el referente de ὄπιον (v. 1067) puede ser leído nuevamente en dos planos: que los hijos morirán (y en este caso el camino es hacia el Hades) y que los hijos vivirán en Corinto. Pero Medea sigue lamentándose por esta especie de imperativo, su *thymós*, que

²⁶⁵ Cf. Eurípides, *Hipólito*, 680. Al respecto, sostiene REEVE (1972: 53): “if the tense of ἐτερον is what it appears to be, ὕβρις must refer to the murder of the princess. If, on the other hand, ὕβρις is to refer to the murder of the children, ἐτερον must be taken to stand for ἀνάγκη; but recent commentators offer no parallels for this use of the perfect, and the few offered by the older commentators are inadequate.”

²⁶⁶ Este autor desarrolla esta transformación simbólica de Medea de madre en madrastra, y las tensiones que ésta conlleva, tomando como punto de partida la tan discutida escena de Egeo, en el tercer episodio.

²⁶⁷ El papel de madrastra será desempeñado por Medea en un mito que, para SFYROERAS (1995), subyace a toda la escena de Egeo: el mito del intento de asesinato de Teseo, hijo de Egeo, con quien Medea se casa después de su partida de Corinto, por parte de ésta. Ese mito la perfila como una madrastra agresiva, lugar al que Jasón la desplaza simbólicamente con respecto a sus propios hijos, por ejemplo en los vv. 914-919, en que Jasón habla como si sus hijos quedarán en Corinto sin consideración de la posición de Medea, que se irá al destierro.

la obliga a continuar con sus planes, proyectos o resoluciones y mantener así su estatus heroico a pesar del sufrimiento que esto le causará, sobre todo en los vv. 1069-1077. Estos versos demuestran que los hijos han vuelto a escena, ya que Medea particulariza sus rasgos más amados (v. 1071-1075), en un lamento muy similar al de Andrómaca por Astianacte.²⁶⁸ La orden final de Medea, ahora sí definitiva, se produce en el v. 1076, repetida enfáticamente: ἴ , ἴ , “alejaos, alejaos”. A pesar de que sabe las desgracias (ἴ , v. 1077) que sufrirá, como lo sabía antes, cuando flaqueaba en su resolución de matarlos, ahora ya no puede mirarlos (v. 1076), a causa de su amor hacia ellos (MICHELINI, 1989: 128) y de lo que, como ha anunciado antes en el monólogo, perderá: sus bodas y el privilegio de ser cuidada en la vejez y enterrada por ellos. Su decisión está tomada, y ya no habrá cambios. El adverbio ἐ ἴ en el v. 1073, opuesto a ἐ ἄ (Corinto), remite a Hades; pero esto lo sabe sólo Medea (y el Coro); para los niños, el adverbio debe significar lo mismo que en el v. 1058, es decir, Atenas.

Algunos versos de este pasaje comprendido entre los vv. 1056 y 1080 han suscitado controversias entre los editores del texto, así como también los tres famosos versos finales, que analizaremos en la sección siguiente.

4.2. Problemas textuales y de traducción. Los tres últimos versos

En su edición, MASTRONARDE (2002) suprime, como VAN LOOY (1992), PAGE (1964), MURRAY (1902) y MÉRIDIER (1947), los vv. 1062-1063, dado que son iguales a los vv. 1240-1241 y, de acuerdo con ellos, deben ser considerados como una interpolación realizada antes de la época alejandrina pero incorporada a la edición alejandrina, y por ello transmitida en las ediciones sucesivas.²⁶⁹ De manera similar,

²⁶⁸ Cf. Eurípides, *Troyanas*, 758-759. “In tragedy, doomed children are described with a mixture of pathos and keen observation which surely reflects affection when they are alive and sorrow at their death. When Euripides’ Medea and Andromache bid farewell to their young children, both refer to the softness and sweet scent of their skins” (GOLDEN, 1988: 152).

²⁶⁹ De acuerdo con PAGE (1964²: 149), estos versos son espurios aquí o en 1240-1241: “here, they are clearly a dittograph of 1064 –either 1062-3 or 1064 was to be read, but not both together, as the double ἄ (1062 and 1064) strongly suggests. The Alexandrian editors here as often published both versions side by side. This is a melodramatic actor’s interpolation, made before the Alexandrian era, incorporated into the Alexandrian edition, and transmitted in the text of its posterity ever since”. Sin embargo, resulta sugestiva la afirmación de REEVE (1972: 53) de que “editors who remove 1062-1063 and still want ἴ to refer to the murder of the children are surely asking too much of the audience. If they dislike the repetition of ἄ , they would do better to delete 1064” (1972: 53, n. 5). Éste sería el caso, por ejemplo, de CAVALLERO (2003: 302), quien argumenta que, si se suprimieran los vv. 1062-1063, no tendría sentido el pronombre ἴ del 1064, “donde el pronombre demostrativo se refiere a lo que acaba de decir (que los niños morirán y los matará ella) y no a que no se los dejará a los enemigos”. A nuestro juicio, esta última posición es muy razonable: el contenido de los vv. 1062-1063 es coherente en el contexto del pasaje, y

LLOYD-JONES (1980) elimina los vv. 1059-1063, argumentando que en ningún otro lugar de la obra se expresa el peligro de que los niños sean muertos por los corintios de manera coherente con este pasaje (1980: 55-56).²⁷⁰ En cambio, REEVE (1972: 52) sostiene que los vv. 1062-1063, si bien “editorial opinion nowadays is unanimous in condemning these lines [...], they are perfectly consistent with the usual interpretation of 1059-1061”. De la misma manera, para CASSANELLO (1970: 109, n. 10), estos versos deben ser conservados en ambos pasajes, y CAVALLERO (2003: 302), afirma que los vv. 1062-1063 “son fundamentales” y que no deben suprimirse ya que “transmiten la decisión definitiva de matar a los niños, decisión interior tomada tras largo conflicto”; en los vv. 1240-1241 Medea sólo transmitiría al Coro una decisión ya tomada. RODRÍGUEZ ADRADOS (1993: 256), por su parte, considera la repetición de estos dos versos como de origen euripídeo, y no como una de esas repeticiones que “parecen adiciones merecedoras de seclusión”. KOVACS (1986) es partidario de omitir sólo los vv. 1056-1064; teniendo en cuenta las diferencias estilísticas entre ellos y los vv. 1065-1080, argumenta, sería posible considerar sospechosos sólo los vv. 1056-1064, dado que el v. 1065 podría ser perfectamente una continuación del discurso comenzado en el v. 1053 y los vv. 1065-1066 expresarían los motivos de la decisión tomada en los discutidos vv. 1062-1063. Medea, por lo tanto, sólo vacilaría una vez en su decisión, en los vv. 1040-1047,²⁷¹ luego, avanzaría con firmeza hasta el final de su discurso. Esta decisión tampoco ha estado exenta de críticas, como la de MICHELINI (1989: 119), quien afirma que “while this version does eliminate some puzzles about the staging of the children’s exit, Medeia’s decision to address the children directly would contradict her orders three lines earlier.”²⁷² REEVE (1972: 60), por su parte, elimina sólo los vv. 1073-1074, dado que considera que no fueron escritos por el mismo poeta que escribió los vv. 1021-1039.

otorga una significación clara al pronombre. En todo caso, como sugiere REEVE (1972: 53, n. 5), podría eliminarse el v. 1064.

²⁷⁰ Creemos, con MICHELINI (1989: 122), que si bien esto es así, la idea de que los niños corren el peligro de ser asesinados es reiterada de diferentes maneras a lo largo de la pieza, pero que aquí el tema está tratado con “direct emphasis”. En efecto, es lógico que Medea pensara que los niños podrían ser objeto de venganza por parte de los corintios, por haber llevado los mortales presentes a la princesa.

²⁷¹ En relación con los vv. 1046-1047, REEVE (1972: 60) señala tres posibilidades: “that the audience would not have expected them to give the game away to the children, that they are spoken in such a way that the children can be supposed not to hear them, and that they too were not written by the same poet as 1021-1039. It would take some assurance to dismiss the first and second of these possibilities in favour of the third.”

²⁷² La autora argumenta en contra de eliminar particularmente los vv. 1059-1061: “The fact that, without 1059-61, we cannot explain the switch in Medeia’s deceptive rhetoric, is a further indication that the last part of the speech is integrally connected to that difficult pasaje. [...] As it is, 1059-61 and its correlative passages give the matricide a different color, assuring that it does not amount to a cold choice between honor and human feeling. By providing a needed synthesis of Medeia’s conflicting personas, 1059-61

Otros editores han ido incluso más lejos, suprimiendo también los tres versos finales, vv. 1078-1080. DIGGLE (1984), por ejemplo, suprime los últimos veinticinco versos del monólogo, es decir, los vv. 1056-1080.²⁷³ FOLEY (1989: 83-85) expone los argumentos que han llevado a varios editores a la atétesis de los vv. 1056-1080, basados en algunas aparentes inconsistencias o bien de carácter escénico (en el v. 1053 se ha dicho a los niños que se retiren pero están presentes en el v. 1069, posiblemente porque han vuelto en el v. 1069, de acuerdo con nuestra traducción) o bien argumentales (en los vv. 1045 y 1058 Medea dice que llevará a sus hijos a Atenas y en los vv. 1060-1063 habla de la necesidad de que mueran). Sin embargo, creemos con MICHELINI (1989: 118) que la ausencia de los vv. 1056-1080 hace que la escena termine (demasiado) abruptamente.²⁷⁴ Las controversias filológicas en torno a los problemas textuales y las atétesis continúan; para este trabajo, asumimos, con MICHELINI (1989: 117), partidaria de mantener el texto transmitido, y con FOLEY (1989: 66-67), quien sostiene que “although deleting all or part of 1056-80 eliminates some serious difficulties in the passage, arguments can be made for retaining the text as we have it”, que dado que la fuerza dramática de la primera parte de este quinto episodio, y de toda la escena, está centrada precisamente en estos vaivenes interiores de Medea y la minuciosidad y extensión con la que la heroína expone este conflicto interior, es lícito analizarlos tal como han sido transmitidos. Como señala con acierto KOVACS (1986: 352), tal vez el pasaje necesite sólo “minor surgery” y no grandes atétesis de versos.

Veamos entonces los últimos tres versos del monólogo (vv. 1078-1080), sin duda los que han estado en la base de la interpretación tradicional de *Medea* como una tragedia en la que se expone la lucha entre la razón y la pasión, y en qué medida esta interpretación puede ser revisada a la luz de los desarrollos de la crítica de las últimas décadas.

ἰ μ ἄ μὲ ἴ ᾧ μέ ἄ,
 μὸ ἐ ί ᾧ ἐμῶ μά ,
 ὄ μ ί ἴ ᾧ ἴ.

exactly suits what is required at this point. When this theme emerges, as it does here and at 1236-50, the only places where Medea speaks with resignation of her final decision to commit murder, the two voices are for once in harmony, maternal love no longer conflicting with heroic morality” (MICHELINI, 1989: 123)

²⁷³ Ya había antecedentes para esta propuesta en BERGK (1884), un siglo antes de la edición de Diggle, y en MÜLLER (1951). De esta opinión es PAPADOPOULOU (1997), quien detiene su análisis en el v. 1055 (cf. especialmente, 1997: 648, n. 9). Para una opinión contraria, cf. VOIGTLÄNDER (1957).

²⁷⁴ Afirma MICHELINI (1989: 118) que este final abrupto carecería del “rhetorical development necessary to reestablish the earlier heroic mood and tone. In such a reconstruction, there is no communication between the two Medeias: the pathetic mother and the stem revenger simply appear in sequence. The revenger seems to have won out, but we have no way to tell why”.

Y comprendo qué daño estoy por hacer,
pero quien domina mis deliberaciones es el ánimo,
1080 que es causa de las mayores desgracias para los hombres.

Estos versos han sido citados –y muchas veces mal citados–, ya desde la Antigüedad.²⁷⁵ Como se ha dicho, son suprimidos en la edición de DIGGLE (1984) pero conservados por MASTRONARDE (2002), VAN LOOY (1992) y PAGE (1964), y son ligeramente modificados por KOVACS (1986: 352), quien propone leer μή , con la mayoría de los manuscritos, en lugar de ἄ μέ en el v. 1078; para este autor, ἄ μέ “looks like a simplification or trivialisation of μή ”²⁷⁶ y μή debe ser tomado en sentido pasivo (‘what pain I am about to undergo’), si bien, como argumenta MASTRONARDE (2002: 344) “in a context like this it seems inescapable that the audience will hear the ‘active’ sense ‘dare to do’”. PAGE (1964²: 151), por el contrario, sostiene que μή “must be understood as an actor’s variant, or perhaps as the sort of interpolation frequently found in proverbial sayings and excessively familiar quotations”. En este punto, creemos, con MASTRONARDE (2002: 344), que “if μή means ‘will dare to do’ then it seems to introduce an unwanted external ‘focalizer’ in these lines, while the more neutral ‘am about to do’ fits Medea’s focalization better.” También se han propuesto enmiendas para el v. 1079: μ μύ ο ώ en lugar de μύ .²⁷⁷ STANTON (1987), con quien coincidimos, es partidario de conservar los versos tal como están, dado que el final del monólogo no hace sino reafirmar los planes de venganza de Medea y por lo tanto son coherentes con la tercera y última vuelta de la heroína a sus planes anteriores (vv. 1059-1080), según lo expuesto en la sección anterior.

Pero el pasaje, y sobre todo el v. 1079, que fuera de contexto se ha convertido en una especie de frase proverbial para afirmar el triunfo de la pasión sobre la razón

²⁷⁵ Como afirma KOVACS (1986: 351-352), “the passage has suffered not only from the misapplication but also from the inaccurate citation of the quoters.” En la misma línea, sostiene MASTRONARDE (2002: 344): “a familiar quotation often takes on a life of its own and suffers modification when repeated in isolation of its context, so it could be argued that the testimonia are wrong here”.

²⁷⁶ La postura de KOVACS (1986) ha sido apoyada recientemente por RICKERT (1987: 115, n. 50), quien afirma que “this is appealing since μύ does combine an active and a passive element. Medea can be seen to be steeling herself to do her deed in the face of a competing claim. One may well need to steel oneself to such a deed as Medea’s, whether or not one thinks it best to do. Thus, reading μή fits with my view of these lines and does not prejudice the case for or against the problem of what Medea thinks best to do.” También CERBO (2005: 199, n. 228) prefiere la lectura μή , basándose en el adjetivo verbal μ έ del v. 1051, y argumentando que el verbo μύ “copre qui appropriatamente un campo semantico duplice: l’osare di fare cose illegitime e insieme anche il dovere sostenere una situazione di sofferenza e di infelicità”.

²⁷⁷ Cf. KOVACS (1986: 351, n. 12). Para este autor, sin embargo, tales enmiendas “lack any probability” (1986: 351, n. 12).

(STANTON, 1987: 106), y que, según una línea interpretativa, contendría la ‘esencia’ de la tragedia de Medea,²⁷⁸ ha sido motivo de controversias entre los filólogos y críticos no sólo por las lecturas de los manuscritos y las posibles modificaciones que las frecuentes citas hayan podido producir en el pasaje, sino también por las diferentes formas en que se han traducido a las lenguas modernas los dos términos más importantes en relación con el conflicto entre razón y pasión: *μῶ* y *ῥή*, en el v. 1079.

En primer lugar, veamos algunas traducciones:

a) al inglés:

DODDS (1929: 98): “‘I recognise,’ she says, ‘what evil I am about to do, but my *thymós* (my passion) is stronger than my counsels: *thymós* is the cause of Man's worst crimes.’”;

STANTON (1987: 106): “I realise what evil I am about to do, but drive, which is the cause of the most terrible evils for mortals, is master of my plans”;

PODLECKI (1991: 62): “I understand how evilly I am about to act, / but my spirit is stronger than my will to resist, / spirit, the greatest cause of evil for men”;

COLLIER Y MACHEMER (2006: 71), en una traducción bastante libre: “Horror of what I’ll do. Angry passions / have mastered me –emotions of misrule / that destroy men”;

b) al italiano:

CANTARELLA (2009: 69): “Comprendo il delitto que sto per osare: ma la passione, che è causa delle più grandi sventure per i mortali, è più forte dei miei proponimenti”;

CERBO (1997: 199, 2005: 43 y 2009: 49): “E capisco quail mali dovrò sostenere, ma più forte dei miei propositi è la passione, la quale è per gli uomini causa dei più grandi mali”;

CORREALE (2008: 109), “So bene quanto male sto per fare ma la passione domina sopra il mio volere: è la causa delle sciagure più grandi per i mortali”;

c) al francés:

MERIDIER (1947: 163): “Oui, je sens le forfait que je vais oser; mais la passion l’emporte sur mes resolutions, et c’est elle qui cause les pires maux aux humains”;

d) al español:

GRANERO (1974: 93): “Comprendo bien qué crimen estoy por llevar a cabo, pero la pasión, causa de infinitos males para los hombres, es más poderosa que mi razón”;

²⁷⁸ Cf. STANTON (1987: 99).

ALEMANY Y BOLUFER (1983: 123): “Ya comprendo, ya conozco en toda su extensión la horrible maldad que voy a cometer; pero la ira es mi más poderosa consejera, causa entre los hombres de las mayores desventuras”.

LÓPEZ FÉREZ (2000: 202): “Comprendo qué crímenes voy a cometer, pero más fuerte que mis pensamientos resulta mi ira, que es la culpable de las mayores desventuras de los humanos”;

GUELERMANN (2007: 81): “Y entiendo en verdad qué clase de crímenes estoy a punto de cometer, pero es más fuerte que mis reflexiones mi pasión, la cual es la raíz de los perjuicios más grandes para los mortales”;

NÁPOLI (2007: 141): “Y comprendo entonces qué atrocidades estoy a punto de cometer; pero mi corazón es más fuerte que mis deliberaciones, y él es el culpable de las mayores desdichas entre los hombres”;

RODRÍGUEZ CIDRE (2010: 100): “Y comprendo qué calidad de males estoy a punto de realizar. Mi ánimo es más poderoso que mis reflexiones, el que es el causante de los males mayores para los hombres”.

BOERI (2010: 299): “Advierto las atrocidades que estoy por cometer, pero mi $\mu\acute{o}$ es más fuerte que mis consideraciones racionales y él es causa de los más grandes males para los mortales.”

Como puede verse, las traducciones difieren, en algunos casos de manera notable, en cuanto a los dos términos señalados. $\mu\acute{o}$ es traducido por “passion” (DODDS, MÉRIDIER), “spirit” (PODLECKI), “angry passions” y “emotions of misrule” (COLLIER Y MACHEMER),²⁷⁹ “drive” (STANTON), “passione” (CERBO, CANTARELLA, CORREALE), “pasión” (GUELERMAN, GRANERO), “corazón” (NÁPOLI),²⁸⁰ e incluso como “ira” (LÓPEZ FÉREZ y ALEMANY Y BOLUFER). Predomina en estas traducciones, claramente, el componente pasional de Medea, impulsada a la acción por su $\mu\acute{o}$. Etimológicamente, no es segura la relación del griego $\mu\acute{o}$ con el sánscrito **dh má* y el latín *fumus*, tantas veces reiterada; más bien podría relacionarse con \acute{u} , “lanzarse con furor”, que se aplica, por ejemplo, al guerrero (CHANTRAINE, 1968: 446 y 448). El sentido propio de $\mu\acute{o}$ es “alma”, “corazón” en tanto principio vital, y se distingue de η , que puede designar las almas de los muertos; también puede ser “ardor”, “coraje”, “ánimo”, sede de los sentimientos y particularmente de la cólera (CHANTRAINE, *idem*). $\acute{u}\mu$, por su

²⁷⁹ “Spiritedness”, como se ha dicho, es otra traducción para $\mu\acute{o}$, propuesta por TESSITORE (1991: 594).

²⁸⁰ Este autor explica que ha traducido *thymós* como “corazón” ya que en español es el corazón el que se considera como “sede del amor, de la ira y de todas las demás pasiones” (NÁPOLI, 2007: 141, n. 127).

parte, es traducido como “counsels” (DODDS), “will to resist” (PODLECKI), “plans” (STANTON), “propositi” (CERBO), “proponimenti” (CANTARELLA), “volere” (CORREALE), “resolutions” (MÉRIDIÉ), “reflexiones” (GUELERMAN, RODRÍGUEZ CIDRE), “deliberaciones” (NÁPOLI), “pensamientos” (LÓPEZ FÉREZ), “razón” (GRANERO) y, mediante un giro, “consejera” (ALEMANY Y BOLUFER), mientras que es omitido por COLLIER Y MACHEMER. Predominan, como puede verse, las traducciones con términos que connotan algún componente intelectual, es decir, relacionadas con un plan premeditado y reflexionado. Etimológicamente, el verbo $\epsilon\upsilon\mu\iota$, de donde derivan $\epsilon\upsilon\mu\iota\alpha$ (“voluntad”, “decisión”, “plan”, “resolución” y de allí “Consejo”) y el denominativo $\epsilon\upsilon\mu\iota$ (de $\epsilon\upsilon$), está relacionado con $\alpha\upsilon\tau\epsilon$ “arrojar”, y de allí expresiones como $\alpha\upsilon\tau\epsilon\mu\iota$, $\epsilon\mu\iota$, $\mu\epsilon\tau\alpha$, etc. (CHANTRAINE, 1968: 190). Su sentido originario es “desear”, “querer”.

En las traducciones citadas y en las lecturas en clave filosófica del v. 1079 predomina un sentido que podría expresarse de esta manera: ‘Mi pasión [*i. e.* mi componente irracional] es más fuerte que mis planes [o deliberaciones] racionales’. Así también han interpretado el pasaje notables estudiosos del siglo XX, como DODDS (1929: 98), quien sostiene que “her [Medea’s] reason can judge her action, which she frankly describes as a ‘foul murder’, but it cannot influence it: the springs of action are in the *thymós*, beyond the reach of reason”; LLOYD-JONES (1980: 58), quien afirma que “knowledge would counsel her to abstain from action, but her $\mu\acute{o}$ is more powerful than such counsels”; KITTO (1961³: 196), para quien que “the point of the tragedy ... is that $\mu\acute{o}$ can be stronger than $\epsilon\upsilon\mu\iota$, passion than reason, and so can be a most destructive agent”;²⁸¹ y SNELL (1964: 51-56), según el cual en esta obra, por primera vez, se expone el conflicto entre $\mu\acute{o}$ (“passion, agitation”) y $\epsilon\upsilon\mu\iota$ (“sound considerations, reasonable intentions”).²⁸²

4.3. Medea y el problema de la *akrasía*

Esta es la interpretación tradicional del pasaje, que serviría así como una especie de resumen de todo el monólogo anterior y que, como hemos visto, no sólo presenta

²⁸¹ Para este autor, Medea “is tragic in that her passions are stronger than her reason” (KITTO, 1961³: 195).

²⁸² Cf. CORREALE (2008: 140, n. 47): “Molti critici hanno visto in queste parole la contrapposizione tra la passione, il *thymós* appunto, e la componente razionale ($\alpha\upsilon\tau\epsilon\mu\iota$) dell’animo. Snell, in particolare, ricollega questo passo ai vv. 380 sgg. dell’ *Ippolito* [...]. Nelle parole di Fedra, Snell vede la polemica negazione euripidea dell’intellettualismo etico di Socrate [...]. Quel che no convince pienamente, però, è l’interpretazione del termine $\epsilon\upsilon\mu\iota$ come ‘razionalità’”.

problemas textuales sino también de traducción. Sin embargo, el v. 1079 ha influido en la interpretación de la pieza en su totalidad y en la de la figura de su protagonista, y continúa siendo un lugar común entre algunos críticos y traductores actuales. De acuerdo con ella, el monólogo expone una lucha interior entre razón y pasión –y, eventualmente, el triunfo de la última sobre la primera– y un conflicto moral. Bastante probablemente, éste sea el motivo por el cual la obra haya provocado el interés de los filósofos.²⁸³ En relación con esto, se ha dicho que es muy posible que estos versos estén influenciados por el pensamiento socrático de la época de Eurípides (FOLEY, 1989: 62, n. 2); según GAUTHIER-JOLIF (1970: 177-178), como se ha mencionado en el capítulo anterior, los héroes euripídeos obran constreñidos por las pasiones, y, en el caso de Medea en particular, en un pasaje ya citado, por “le plaisir d’amour (cf. *Médée*, 530) [...] ou la colère (*Médée*, 1079).” Inmediatamente, los estudiosos franceses ponen el ejemplo de *Medea*, vv. 1077-1079 e *Hipólito*, vv. 380-383, y concluyen que parecería que en respuesta a esta doctrina de Eurípides, Sócrates habría elaborado su teoría de la ignorancia en Platón, *Protágoras*, 352d-e, donde “on a reconnue la pensée et les expressions mêmes d’Euripide”. También Snell vio en estos versos una “deliberate contribution to the late fifth century debate (to which Socrates also contributed) about the capacity of reason to control emotion” (GILL, 1983: 137). Esto ha llevado a algunos autores como MÜLLER (1951) a considerarlos obra de un interpolador platónico. La cuestión es discutida. SNELL (1965: 263) sostiene que “en Eurípides dice Medea: ‘sé qué crimen estoy en trance de cometer; pero en mí puede más la pasión’. A esto opone Sócrates: el hombre que sabe dónde está el bien, lo pone por obra; todo depende de si realmente sabe dónde está el bien. Pero nadie puede hacer el mal a sabiendas.” En la misma línea, en una nota a su traducción, NÁPOLI (2007, 141, n. 127) afirma que en estos versos “parece claro que Eurípides le está respondiendo aquí a Sócrates: no es la ignorancia, no es el desconocimiento del bien, sino que son las pasiones humanas”. Así también interpreta GUELERMAN (2007, 125-126, n. 153): “Estas palabras remiten a la afirmación atribuida a Sócrates según la cual sólo se puede obrar mal por

²⁸³ Incluso SNELL (1965: 185) ha llegado a afirmar que en los vv. 1078-1080 “se expresa por vez primera la conciencia moral de tipo moderno, psicológica e individual, que pronto se convirtió en la concepción dominante. La moralidad consiste en un movimiento puramente interior que se manifiesta en una como imposibilidad u obstáculo moral. No es casualidad que los moralistas posteriores hayan citado a menudo con particular complacencia estas palabras de Eurípides.” Hemos señalado más arriba y seguiremos viendo cómo estas citas, sin embargo, muchas veces están descontextualizadas o incluso han sido realizadas para sostener ciertas tesis que poco tienen que ver con el conflicto trágico de Medea.

desconocimiento. Parece que Eurípides enfrenta o discute en esta frase las concepciones protagórica y socrática de la naturaleza humana”.²⁸⁴

Sin embargo, como argumentaremos aquí, teniendo en cuenta la configuración del personaje y su conflicto trágico, expuestos en la Parte I, no es del todo claro hasta qué punto, en estos tres versos, Eurípides estaría negando el intelectualismo ético de Sócrates. En efecto, ¿en qué medida es posible decir que Medea mata a sus hijos por desconocimiento del bien? ¿Puede decirse que Medea sigue un curso de acción que no es ‘bueno’ para sí misma a causa de la ignorancia, o de un estado epistémico de *dóxa*?²⁸⁵ Además, ¿está Eurípides poniendo en el tapete la cuestión de la incontinencia o *akrasía*? ¿En qué sentido puede decirse que la actitud de Medea “exactly matches Chrysippus’ description of the weak-minded agent” (BOERI, 2005: 406, n. 68)? El tema ha dado origen a un interesante debate entre los críticos acerca de este problema. Pensamos con IRWIN (1983: 197) que si bien podría conjeturarse que Eurípides probablemente pretenda responder a la paradoja socrática planteada en el *Protágoras*, al constatar que el poeta pone en escena personajes que sostienen una posición anti-socrática (1983: 194-195) y que parece reconocer la existencia del fenómeno de la incontinencia (*akrasía*), un fenómeno que Sócrates niega (1983: 190), esto, sin embargo no significa “that he describes it in conscious opposition to Socrates” (1983: 193).²⁸⁶ Muy pertinente, en relación con esto, nos parece la posición de MASTRONARDE, en su nota al v. 1078 (2002: 343-344):

“to see a close relationship to Socrates here involves (1) the fallacy of treating the small amount of material surviving from the fifth century as the only material known to contemporaries, and of too readily assuming an intimate relationship between different extant testimonia (Plato, for instance, in *Prot.* 362d has Socrates ascribe a view like Phaedra’s to ‘the many’; (2) an oversimplification of Medea’s situation (in which there is not one good and one bad, but various possibilities that all contain elements she regards as bad).”

Es decir, ¿cuál de las alternativas que se ofrecen a Medea podría ser enteramente considerada por ella como un ‘bien’? No vengar la injusticia sufrida, ir al destierro, aceptar las nuevas bodas de Jasón y que sus enemigos se rían de ella, correr el riesgo de que sus hijos sean asesinados por los corintios: ninguna de ellas, ciertamente.

²⁸⁴ Cf. Platón, *Protágoras*, 345b-e y 358a-e; *Hippias Menor*, 375a-376c.

²⁸⁵ Cf. Platón, *Gorgias*, 509e; *Menón*, 77b-78a.

²⁸⁶ Para una opinión diferente, cf. GUTHRIE (1994: 253): “Dado que la lucha entre conciencia y deseo, o debilidad de voluntad, es esencialmente dramática, no tiene nada de extraño que algunas de las expresiones más llamativas de la opinión contraria se encuentren en Eurípides, muy posiblemente en consciente oposición a Sócrates.”

Sin embargo, cuando DODDS (1929: 99) afirma que lo que da a *Medea*, entre otras obras de Eurípides como *Hipólito*, *Hécuba* y *Heracles*, “their profoundly tragic character is the victory of irrational impulse over reason in a noble but unstable human being. *Video meliora proboque, deteriora sequor*: it is here that Euripides finds the essence of man’s moral tragedy”, parece estar describiendo, en efecto, una conducta acrática. Hay incluso autores que han considerado que la acción de Medea es, sin más, una “acción incontinente” (BIEDA, 2008: 173). RICKERT (1987: 94) sostiene que los vv. 1078-1080 están directamente relacionados con el problema de la *akrasía* e indaga en qué medida la conducta de Medea puede considerarse acrática.

En principio, y muy resumidamente, la acción acrática o incontinente es aquella acción en la que el agente sabe (en algún sentido de ‘saber’) que lo que está por hacer es malo para sí mismo pero, de todos modos, lo lleva a cabo. En el caso concreto de *Medea* el mecanismo de la acción incontinente se daría como el resultado de las motivaciones racionales, por un lado (los *bouleúmata* de Medea), y el impulso pasional (el *thymós* de Medea), por el otro. Los intérpretes de esta tragedia, a lo largo del tiempo, han señalado que el conflicto principal que aquí se plantea es justamente el de la arrebatadora violencia de la pasión de Medea, que finalmente la lleva a asesinar a sus propios hijos para vengarse de un esposo infiel que la ha abandonado en un país extranjero. Filósofos como Sócrates (en los primeros diálogos platónicos), Platón, Aristóteles y posteriormente los estoicos han dedicado parte de sus esfuerzos teóricos, en el campo de la ética (una de las partes de la filosofía de acuerdo con la división tradicional),²⁸⁷ a analizar el rasgo que caracterizaría, de acuerdo con esta posición, conductas como la de Medea: la *akrasía* o incontinencia. Aunque las explicaciones de este fenómeno que ofrecen estos filósofos presentan diferencias, hay también evidentes puntos de contacto entre ellos, como señala la bibliografía más reciente acerca del tema.

Estas diferencias se relacionan con el lugar que ocupa el componente irracional en las motivaciones humanas. Muy simplificada, podemos decir que para el Sócrates de los diálogos *Protágoras* y *Gorgias*²⁸⁸ no existe tal cosa como la *akrasía*, puesto que no hay en el alma partes en conflicto;²⁸⁹ la identificación de la virtud con el

²⁸⁷ En lógica, física y ética, división proveniente del platónico Jenócrates, a quien siguieron los estoicos (cf. Diógenes Laercio, VII.39).

²⁸⁸ Cf. por ejemplo *Protágoras*, 355a-358a y 358c.

²⁸⁹ Cf. BOERI (2005: 389-390): “For the Platonic Socrates there is no psychological struggle understood in terms of *parts in conflict*. No one desires bad things, and the one who pursues bad things does so unwillingly. His choice is based upon ignorance. This is the so-called ‘Socratic intellectualism’, according to which if the agent *knows* that an action is bad, he does not perform it. If he performs it, he does not

conocimiento (*epistēmē*) y la ignorancia (*dōxa*) con el vicio, es decir, de un estado cognitivo determinado del agente moral con su conducta en la vida práctica, está en la base de este monismo psicológico. La división del alma en partes con inclinaciones diferentes, tal como la plantea Platón en *República IV*,²⁹⁰ cambia el eje y fundamenta la conducta acrática en el conflicto o la disputa (*stásis*) que se establece entre ellas. Aristóteles, por su parte, señala sus diferencias con respecto al intelectualismo socrático (quien actúa de manera viciosa puede tener sus facultades cognitivas disminuidas, pero no necesariamente es ignorante y carece de ellas; el incontinente no es vicioso *per se*) y, aceptando la tripartición platónica del alma, sostiene que la acción incontinente se explica a partir de las motivaciones racionales e irracionales que pugnan en ella.²⁹¹ Los estoicos, que al parecer estudiaron en profundidad el problema de las pasiones, se consideraron a sí mismos como discípulos de Sócrates y aceptaron el intelectualismo socrático; no obstante reconocieron la existencia del fenómeno de la *akrasía*, el cual se explicaría, también dentro de una psicología monista que no supone partes anímicas en conflicto (más claramente en el caso de los estoicos antiguos, pues el caso de Posidonio es un poco más complejo),²⁹² como una disposición emocional o pasional (verdaderamente patológica) del alma en su totalidad, disposición propia del agente vicioso o vil, *phaûlos*.²⁹³ El estoico Crisipo parece haber tenido especial predilección por la figura de Medea, y los últimos tres versos del famoso monólogo, aparentemente, eran el ejemplo favorito de Crisipo para su exposición del fenómeno de la *akrasía* (BOERI,

know that it is bad. In other words, virtue is knowledge and he who acts wrongly does so due to his ignorance and hence he performs a bad action unwillingly. This is equal to maintaining that there is no incontinence, that is to say no one does anything that is bad for himself *knowingly* [...] The denial of incontinence appears closely linked to the identity between virtue and knowledge as well as to the identity between vice and ignorance.” El modelo de la tripartición platónica del alma aparecerá por primera vez en *República IV*.

²⁹⁰ Platón, *República*, 435b-441c; 506d ss.; 580e-581c.

²⁹¹ Cf. CYZYK (1990: 27-32), donde el autor analiza en detalle el concepto de *akrasía* en Aristóteles. Para un estudio de este tema en relación con el bien aparente y real, cf. BOERI (2004b). A diferencia de Sócrates, Aristóteles sostiene que el incontinente actúa en ignorancia (y no por ignorancia); por lo tanto, es responsable del estado emocional que provocó su acción, pero de ésta sólo es indirectamente responsable. Cf. Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, 1145b27.

²⁹² En efecto, Posidonio “appears to have abandoned the allegedly Stoic monist psychology for a psychology based in the existence of non-rational capacities and on the assumption that within the soul there are opposing powers at work” (BOERI, 2005: 396).

²⁹³ Cf. BOERI (2004b: 121). “Although the Stoics identified virtue with knowledge, they did not draw the conclusion that there is no incontinence. For them incontinence is a vice subordinate to intemperance (DL 7.93). Therefore, their notions of knowledge and ignorance must have been different from the Socratic ones, given that the Stoic incontinent, even being an agent in a state of passion and, accordingly, a person whose cognitive state is opinion or ignorance, seems to envisage that it is advantageous not to do what he or she is about to do.” Los estoicos reconocían ocho partes del alma, pero no en conflicto, ya que no existía, para ellos, la diferencia señalada por platónicos y aristotélicos entre una parte racional y otra irracional: los cinco sentidos, la facultad del lenguaje, la facultad de procrear y la parte rectora. Para este tema, cf. LONG (1984: 169-173), RIST (1995: 32-46) y JULIÁ-BOERI-CORSO (1998: 56-58).

2005: 395).²⁹⁴ La perspectiva de Epicteto merece un breve comentario, pues la figura de Medea parecería ofrecer para él una confirmación del intelectualismo ético heredado del Sócrates platónico, sobre todo el de *Protágoras* y *Gorgias*. Epicteto cita en dos ocasiones a Medea en sus *Discursos*: 1.28.7 y 2.17.19-22.²⁹⁵ Para el estoico, Medea es un paradigma de los “maniacos” (*mainómenoi*); “su razonamiento práctico no representa lo que Epicteto consideraría un examen crítico de si es deseable matar a sus hijos. En efecto, uno de los criterios que entraría en un verdadero examen crítico de la deseabilidad de esta acción es el de si es apropiada la acción misma de vengarse” (SALLES, 2006: 145). La decisión de la heroína, en la lectura de Epicteto, más que por la pasión como origen causal de la acción, puede explicarse como producto de un juicio racional acorde con el estado epistémico de su alma en el momento de cometer el filicidio, y por ello Medea será objeto de “censura”, dado que, para Epicteto, Medea, “aunque haya asesinado a sus propios hijos como resultado de una precipitación que le impidió percibir que era la acción equivocada, esto no la exculpa” y por lo tanto “merece la censura por su precipitación” (SALLES, 2006: 151).

²⁹⁴ De acuerdo con Diógenes Laercio (VII.180) Crisipo, en uno de sus tratados, habría copiado casi la totalidad de la obra. Para un estudio de la interpretación de Crisipo de los últimos tres versos del monólogo en relación con las pasiones, cf. GILL (1983). De acuerdo con este autor, el estoico interpretó la decisión de Medea “as a deliberate rejection of reason” (1983: 142). Su conclusión es que “What Chrysippus must have valued in Medea’s lines (and the similar passage he cites) is her self-consciousness and articulateness about what is normally implicit and perhaps unconscious. All *pathe*, for Chrysippus, involve the disobedience and rejection of the reason that lies at the base of every human nature. All *pathe* constitute the kind of ‘excessive’ impulses which (like running legs) fall outside the person’s direct, rational control. But it is unusual for all this to be realized and stated by the person involved; and it was because she does this that Medea is illustratively useful to Chrysippus” (1983: 144-145).

²⁹⁵ En *Discursos*, 1,28,7, Epicteto cita los famosos versos 1078-1079 y a continuación agrega: “Porque eso mismo, satisfacer su deseo de venganza y castigar a su marido, le parece más provechoso que salvar a sus hijos”. En 2,17,19-22, sostiene: “Y Medea, incapaz de soportar estas cosas, llegó a matar a sus hijos. Al menos en esto tuvo una gran nobleza, pues tuvo la impresión, como de debe, de qué es no poder dar con las cosas que se quieren. ‘Pues bien, así castigaré quien me hace injusticia y me ultraja, ¿Qué beneficio tengo en ponerlo en una situación así de miserable? ¿Y cómo lo lograré? Mataré a los niños. Pero también me castigaré a mí misma. Pero, ¿qué me importa?’ Para un breve pero agudo análisis de estos dos pasajes, cf. SALLES (2006: 141-151). Salles indaga el problema de la responsabilidad y la precipitación en Epicteto en el marco del problema de la responsabilidad entre los estoicos. En el capítulo 6 de su libro, analiza una teoría perteneciente a Crisipo según la cual “una acción es responsable si el agente la realizó sobre la base de un impulso perfectamente racional, esto es, un impulso que se apoya en una reflexión previa acerca de la deseabilidad de la acción en el contexto de las circunstancias específicas del momento” (2006: 139). A través de esa reflexión, el agente se convence de que la acción era correcta y se siente justificado de haberla realizado; como resultado recibe el elogio o la censura por haberla realizado. El análisis del comentario de Epicteto a la figura de Medea se inserta en el de la psicología de la acción precipitada; la precipitación, para el estoico, es “un patrón de comportamiento que consiste en que, de modo persistente, el agente omite someter sus impresiones a un examen crítico antes de reaccionar a ellas. Uno de los lugares de su obra en que brinda atención a este fenómeno es *D.* 1,28” (2006: 140-141), que es el pasaje en el cual Epicteto cita los vv. 1078-1079 de *Medea* de Eurípides y pone a Medea como paradigma de los *mainómenoi*.

Si, como se ha dicho, coincidimos con RICKERT en que *thymós* no puede reducirse a “pasión”, y en que “this reductionism, combined with a moralizing tendency to see passion as evil and in conflict with reason, which is good, is at the center of many unsatisfactory interpretations of this drama” (1987: 99-100), es necesario considerar cuidadosamente tanto la tendencia a ver en Medea el paradigma del *akrat s* como el análisis de Epicteto. En efecto, para que una conducta pueda denominarse acrática es preciso que el agente reconozca cuál es el mejor curso de acción y deliberadamente decida no seguirlo; pero esto no es tan evidente en Medea. Los vv. 1078-1080 no son claros al respecto; lo que sabemos es que el asesinato de los niños le provocará un gran dolor, como ella misma reconoce –Medea no se autoengaña–,²⁹⁶ pero es la manera más efectiva, de acuerdo con su código heroico y masculino, de vengarse de Jasón por la injusticia y el ultraje sufridos.²⁹⁷ Al igual que en el caso del Agamenón de Esquilo y su decisión de llevar a cabo el sacrificio de Ifigenia, Medea en estos versos reconoce que el curso de acción que ha tomado conllevará un mal para ella: incluso sabe bien –Medea es *soph*, como se ha visto en el capítulo primero– que el infanticidio es un acto rechazado por los dioses: el Coro lo califica de *ó* *ή*, “crimen impío” (v. 1383), y ella misma, como *ě* *ă* *ó* (v. 796). Pero no puede saberse con certeza si para ella es o no el mejor curso de acción.²⁹⁸

Desde el punto de vista estoico, el problema tampoco resulta de fácil elucidación; es más, se complejiza por la atención que, al parecer, los estoicos dedicaron a la figura de Medea y su filicidio. Considerando los testimonios estoicos que quedan acerca de la *akrasía* –testimonios, por lo demás, no sistemáticos–,²⁹⁹ según los cuales, resumidamente, el hombre virtuoso es aquel cuyo estado cognitivo es la *epist m* y no la *dóxa* (como en el incontinente), y por ello puede dar su asentimiento fuerte a determinada proposición que lo hace actuar de acuerdo con el predicado de dicha

²⁹⁶ Cf. SEGAL (1996: 26), donde el autor sostiene que en su primera *rhêsis*, a las mujeres corintias (vv. 250-251), Medea demuestra “her keen awareness of all that is involved in the physical process of giving birth, and so she does not hide from herself the terrible knowledge of waste and loss involved in destroying the children whom her own body has brought into the world”, como demuestra en el monólogo.

²⁹⁷ En efecto, como argumenta la autora, “there is a significant amount of evidence that Medea is correct in her belief that killing the children is the most effective way to take vengeance on Jason. The nurse’s early expressions of concern for the children (36-37; 89-93; 98-101) introduce their safety as a theme whose prominence intensifies throughout the course of the drama; the male perspective on children is developed in the scenes Medea shares with Creon, Jason, and Aegeus” (RICKERT, 1987: 105).

²⁹⁸ Cf. BURNETT (1973: 21): “In her own terms Medea’s total conquest demands of her the same painful sacrifice that Agamemnon had to make to conquer Troy.” Sin embargo, a diferencia de Medea, “Agamemnon does make a clear statement that the course he pursues is the right course: it is *themis* for him to desire the sacrifice (214-217); this point remains moot in Medea’s case” (RICKERT, 1987: 115).

²⁹⁹ Cf. BOERI (2005: 384 y n. 2).

proposición, mientras que las acciones del incontinente, que no ‘sabe’, sino que ‘cree que sabe’ no siguen el predicado,³⁰⁰ Medea no podría ser clasificada como un individuo ‘virtuoso’ ni como uno ‘acrático’, ya que no puede saberse a ciencia cierta cuál es la proposición a la que ella da su asentimiento, tampoco si este asentimiento depende de un estado de *epistēmē* o de *dóxa* y, finalmente, tampoco si su asentimiento es a una representación (o “fantasía”, *phantasia*) acataléptica o no aprehensiva.³⁰¹ Por ello, no coincidimos con BOERI (2003: 36), cuando sostiene que:

Si el agente asiente a la proposición intemperante muestra su debilidad psicológica y pone de manifiesto su estado cognitivo: opinión (*dóxa*) o, lo que es lo mismo, ‘suposición débil’ (*asthēnēs hypólepsis*). Éste es el caso de Medea, un ejemplo favorito del estoico Crisipo para ilustrar un estado de falsa creencia o engaño, en el que el agente se muestra vacilante, cambia de opinión permanentemente, oscila entre tomar la decisión correcta o incorrecta pero, finalmente, siempre toma la incorrecta (cf. Eurípides, *Medea*, v. 1078, citado por Crisipo, como nos informa Galeno [...]). Según la explicación estoica, Medea debe haber prestado su asentimiento a una proposición cuyo contenido podría haber sido ‘lo correcto o apropiado es vengarme de mi marido’. Al dar su asentimiento a esta proposición (como finalmente hace) es capaz de darse cuenta de las consecuencias que su acción implica porque, en alguna medida, es consciente del hecho de que está a punto de hacer algo malo: matar a sus propios hijos (Eurípides, *Medea*, vv. 1078-1080).³⁰²

No hay ninguna evidencia textual que nos permita saber cuál es el estado cognitivo de Medea; por otro lado, como veremos en la sección siguiente, es muy discutible el cuestionamiento en términos morales del conflicto de Medea, que se evidencia en los términos “decisión correcta o incorrecta” o “está a punto de hacer algo malo” (subrayado nuestro). En realidad, no podemos tener certeza sobre a qué ‘proposición’ la heroína dio su asentimiento –si es que es legítimo analizar así este conflicto trágico–, sobre todo luego de tantas vacilaciones, transiciones y cambios abruptos que experimenta. En todo caso, no hay una sino por lo menos dos tipos de presentaciones o *phantasíai* en el discurso de la heroína, “both equally racional up to a point”, pero que ella no es capaz de “integrate them into a reflective equilibrium” (PRICE, 1995: 156).

³⁰⁰ Para estudios en profundidad de este tema, cf. BOERI (2004a), (2004b) y (2005).

³⁰¹ Tengamos en cuenta que el principal criterio de verdad, para los estoicos, parece haber sido la representación cataléptica o aprehensiva (*phantasia kataleptikē*); para este tema, cf. BOERI (2002).

³⁰² Cf. BOERI (2005: 405), que presenta la misma idea: el incontinente, “as an individual, possesses certain cognitive elements. When he does what is against that which is appropriate, ‘knowing’ what he is doing, he does not perform that action because an outside force is dragging him, but because his whole psychological state is passion. That is the case of Medea.” Cf. también BOERI (2003: 37, n. 27).

En definitiva, la lectura de estos versos como exponentes de una conducta acrática por parte de Medea no hace más, en nuestra opinión, que reducir la riqueza del personaje: por un lado, al dejar de lado su compleja configuración, analizada en la Parte I, y, por otro, “by confusing the recognition that something is *kakon* with the judgment that it therefore ought not to be done” (RICKERT, 1987: 116-117). Medea actúa de acuerdo con sus principios heroicos y con su *μó*, como los héroes épicos, según hemos visto, y comparte también con ellos su absoluta falta de consideración ‘socrática’ acerca de cuál es el mejor curso de acción, su absoluta falta de consideración ‘estoica’ acerca de qué tipo de proposición es a la que está dando su asentimiento, y, también, su absoluta falta de consideración con respecto a los razonamientos prácticos en términos de Epicteto. Por ello, concluye RICKERT (1987: 117), con quien coincidimos, no puede decirse con seguridad que la conducta de Medea sea acrática, ya que “the hero’s *thumos* and its principles are so uncompromising that it may be difficult to find one who is truly akratic”. Si, a nuestro juicio, muchos estudiosos modernos, siguiendo la exégesis tradicional, pierden de vista factores decisivos para una comprensión más adecuada del personaje de Medea, en el caso de los estoicos la cuestión es más compleja, decíamos, dado que ya desde la Antigüedad las interpretaciones parecen estar mal orientadas, como por ejemplo la de Epicteto al analizar a Medea como si fuera un agente plenamente humano que evalúa sus acciones mediante razonamientos prácticos.

4.4. Críticas a la interpretación tradicional

Volvamos entonces a la crítica de Galeno, origen de esta interpretación tradicional, sobre el pensamiento del estoico Crisipo. Lamentablemente, no disponemos de fuentes directas para la interpretación de este pasaje por parte de Crisipo ni del contexto en que éste citó estos versos; Galeno, en un texto en el que polemiza precisamente con él, es nuestra única fuente.³⁰³ Aparentemente, Crisipo habría citado estos versos o bien como un ejemplo en su argumentación acerca del *páthos* y su diferencia con el error de juicio (*hamárt ma*) (GILL, 1983: 139),³⁰⁴ o bien como argumento en un debate relativo a la naturaleza del conflicto entre razón y pasión,

³⁰³ El punto de vista de Galeno es platónico, por lo cual critica a Crisipo, a quien considera un representante de la doctrina estoica ortodoxa, pero presenta puntos de contacto con Posidonio, quien introdujo modificaciones a la doctrina estoica a partir de algunos elementos del platonismo (GILL, 1983: 136).

³⁰⁴ Cf. GILL (1983: 139-140 y 143) para la discusión acerca de la definición del concepto de *páthos* en Crisipo.

sosteniendo, como el estoicismo antiguo, que las pasiones son cierto tipo de juicios (KOVACS, 1986: 350, n. 11) o un tipo de impulsos (*hormai*) excesivos (BOERI, 2005: 398; LONG, 1984: 174); por lo tanto estos versos habrían sido citados por Crisipo para describir un comportamiento acrático (IRWIN, 1983: 193); o bien, de acuerdo con lo analizado en la sección anterior, para explicar la acción incontinente (puesto que Medea ‘cree’ que lo que va a hacer es bueno pero se autoengaña y finalmente toma la decisión incorrecta, es decir, matar a sus hijos). Pero todo parece indicar que no fue Crisipo quien, poniendo a prueba la coherencia del cognitivismo estoico, interpretó este pasaje como una lucha entre la razón y la pasión en el interior de Medea, sino el mismo Galeno (GILL, 1983: 137), quien analiza los versos en términos platónicos, es decir, asumiendo la tripartición platónica del alma, y de acuerdo con Posidonio, quien modificó las doctrinas del estoicismo antiguo bajo influencias platónicas.³⁰⁵ Para Crisipo, en cambio, no habría una completa ‘irracionalidad’ de parte de Medea, sino una desobediencia o un rechazo deliberado –y, si se quiere, ‘racional’– de la razón,³⁰⁶ producido por su estado de *páthos*, que la lleva a considerar como ‘razonables’ sus planes de venganza. Así, la interpretación de Crisipo de la actitud de Medea sería “a recognition, but deliberate rejection, of what a reasonable human being would do in these circumstances” (GILL, 1983: 141). En este sentido, no habría partes en conflicto en Medea, como explica GILL (1983: 142): “the conflict is not so much between two partial elements within the self [como interpretó Galeno, y luego SNELL (1964) y KNOX (1979)] but between two possible (complete) selves”, es decir, entre dos momentos distintos de la misma personalidad. Por ello, concluye GILL (1983: 140), la interpretación de Crisipo demostraría, en definitiva, una división psicológica “not so much within the person, and between psychological elements, but rather a division between the person as he is at the moment and as he might be, if he exercised his full potentiality for human reason”, lo cual es más coherente con las doctrinas del estoicismo antiguo –y en especial el monismo psicológico de los estoicos– que con la concepción platónica del alma dividida en partes.

³⁰⁵ Cf. LONG (1984: 211-215) y sobre todo RIST (1995: 211-227) y ROSKAM (2005: 49-60).

³⁰⁶ Cf. GILL (1983: 141): “Chrysippus does not take her words as involving a complete denial of (rational) intentionality on Medea’s part; her state is not one of ‘brute’ irrationality in which Medea does not function as a human being at all. He describes her state as that of ‘disobedience’ and rejection of reason, that is, a recognition, but deliberate rejection, of what a reasonable human being would do in these circumstances. And it is this aspect of Medea’s condition (an aspect that brings it close to his own accounts of pathos, with their stress on the ‘irrational rationality’ involved in this) that probably attracts Chrysippus’ attention to the Medea at all.”

Ahora bien, en los últimos años, como se ha dicho, varios estudiosos han criticado esta interpretación tradicional. Como sostiene GILL (1996: 217), “the reason-passion contrast, as used by Snell, is a poor instrument for characterizing the alternative positions in her [Medea’s] dilemma”. Para FOLEY (1989: 63), por su parte, esta interpretación supone considerar a *Medea* una tragedia de “sexual jealousy” en la cual la pasión irracional de Medea provocada por la traición sexual de Jasón triunfa sobre sus $\acute{\omicron}\mu$ racionales, urdidos deliberadamente.³⁰⁷ Para la autora, y a nuestro juicio acertadamente, ésta es más bien la *Medea* de Séneca, como veremos en el siguiente capítulo, y no la de Eurípides, en la cual la pasión y la razón se conjugan para dar forma a la venganza (FOLEY, 1989: 63-64). También CAVALLERO sostiene que “no hay una oposición entre razón y pasión porque Medea usa, a lo largo de la pieza, la razón para facilitar la venganza” (2003: 302, n. 42 y 2004: 57, n. 46).

Medea delibera, pero “not over the morality of the crime or its violation of her own ethical code (the injustice of harm to *phíloi*), but about whether to put into action a rescue plan that will save her from pain and bring her practical advantages and pleasure in the future” (FOLEY, 1989: 67-68). Según hemos señalado, la heroína considera, en cada una de sus vueltas a sus proyectos anteriores, que la muerte de los niños es inevitable, por más dolor que le produzca, y prácticamente lo ha sido desde el principio, como puede verse en los vv. 111-114 del prólogo. Pero los términos en que se expresa la heroína indican que sus consideraciones no son de tipo moral.³⁰⁸ Como sostiene KOVACS

³⁰⁷ Cf. BURNETT (1973: 10): “The overt outrage she [Medea] means to repay is not an old, long-festering crime of blood, but a fresh affair of sexual betray”. De acuerdo con nuestra argumentación, hay muchos factores que se conjugan en la venganza de Medea como para considerarla simplemente impulsada por el componente sexual. Más adelante, sin embargo, la autora sostiene “Lust, though it appears as a theme in the *Medea*, is subordinated there to a moral corruption of a different sort, for the Attic tragedian makes his representative crime one of the spirit, not of the flesh. Jason is the center of the pollution in the *Medea* and Jason is indeed a kind of adulterer, but he has another attribute that is far more important for this play. He is a man of injustice, and in this action he is primarily and persistently defined as an impious oath-breaker” (1973: 12-13). Es claro que, para su venganza, Medea no está motivada solamente por los celos originados por la traición de Jasón a su lecho; a esta interpretación subyace la idea, presente en la cultura griega, de que las mujeres están obsesionadas, irracionalmente, por el sexo: “In Greek culture, however, the bed is a symbol not just of sexual activity, but of the marriage bond itself. Jason’s betrayal of Medea is not merely sexual, but is a violation of loyalty. Such loyalty is fundamental both to the institution of marriage, with all its social and cultural implications, and to the very possibility of human trust and cooperation. The bed thus carries potent ethical as well as sexual significance, and is the symbolic locus for the interplay of a complex of cultural issues concerning sex, gender, marriage, trust, loyalty, and betrayal” (BLONDELL et al., 1999: xiii). Esto es importante porque constituye uno de los puntos en los cuales Jasón y Medea discrepan: para Jasón, el lecho sólo remite al sexo; sin embargo, si a las mujeres les preocupa su lecho es porque éste “is the source and site of their position in the house” (RABINOWITZ 1993: 140). Para un análisis del discurso ‘misógino’ en Eurípides, cf. MASTRONARDE (2010: 271-279).

³⁰⁸ En efecto, como afirma IRWIN (1983: 192) con respecto a la obra de Eurípides en general: “Neither passage is concerned with morality, if morality essentially includes concern for the interests of others.” A pesar de que coincidimos con el punto de vista general del planteo de GILL (1996), a nuestro juicio el

(1986: 351), “nowhere else does Medea concern herself with the morality of killing her children, as the philosophers who quote her do. [...] Lines 1078-80 sum up Medea’s decision by insisting both on its terrible cost and in its inevitability”. En estos últimos tres versos, Medea sólo expresa las dolorosas consecuencias que para ella tendrá una decisión, el infanticidio, que ya ha tomado, de manera definitiva, en los vv. 1049-1055; ésa es su principal preocupación.

Esto nos lleva nuevamente a analizar el texto original y al problema de la traducción de los términos *μó* y *ύμ* en los vv. 1078-1080. Es motivo de controversia definir cuáles son, precisamente, los *ύμ* de Medea, a los que se ve impulsada por su *μó*. Como afirma STANTON (1987: 106), “*bouleúmata* must refer to the plan to murder the children, as the word does earlier in the speech. *Thymós* is not the seat of soft emotions such as motherly love, but the strong force in Medea which drives her to assert herself. It is *thymós* which controls her resolve to carry out the murder”.³⁰⁹ En efecto, se ha visto que en los vv. 1044 y 1048, en el primer desfallecimiento de Medea, ésta decía: *έ ύμ*, que son claramente sus proyectos anteriores (*ά ό*, v. 1045), es decir, matar a sus hijos; esto es lo que Medea había decidido ante la ponderación de sus diferentes alternativas.

También los términos *ĩ* en el v. 1077, *á* en el v. 1078 y *õ* en el v. 1080 tienen, en los tres casos, la misma referencia: “las desgracias”, “el daño” es efectivamente el sufrimiento que la muerte de los niños le causará a la misma Medea. Por ello, a nuestro juicio, no son acertadas las traducciones de *á*, en el v. 1078, como “evil” (DODDS; cf. PODLECKI “evilly”),³¹⁰ “delito” (CANTARELLA), “forfait” (MÉRIDIÉ), “crímenes” (GUELERMAN, LÓPEZ FÉREZ; cf. GRANERO “crimen”), “atrocidades”

monólogo no involucra un “ethical dilemma” (1996: 217) o un “ethical conflict” (1996: 222), como el mismo GILL afirmaba, probablemente de manera indirecta, diez años antes (1986: 265): “In Euripides’ *Orestes*, as in his *Hecuba* and *Medea*, exceptional emotional pressure is matched by exceptional emotional response, involving abnormal depths of violence. But this violence, far from meeting the kind of judicial response and ethical consideration we might expect, is followed by divine or quasi-divine interventions which flatly ignore the moral questions raised by the action. The horrific events, in these cases, are precisely *not* explored from their ethical implications; nor are we given any guidance in forming an appropriate emotional reaction to the people concerned, as characters. It seems unlikely, then, that these plays are designed morally to dramatize hard cases, and to aid reflection on them; rather they seem to dramatize events which are morally incomprehensible, or to present horrible actions in ways that deflect normal ethical responses” (subrayado en el original). Podemos encontrar pautas para ver por qué el caso de Medea es ‘moralmente incomprensible’ en el análisis de la configuración de Medea y su conflicto trágico de los tres capítulos anteriores.

³⁰⁹ Afirma este autor poco antes: “Her *thymós*, then, is the aggression or drive which will execute the murder plan” (STANTON, 1987: 105).

³¹⁰ Merece citarse la posición de MASTRONARDE (2002: 344), para quien el v. 1078 podría traducirse como “what evil I am about to do” siempre y cuando “one does not overemphasize the modern moralistic sense of ‘evil’. Medea is primarily concerned with the harm she will do to her sons and to herself”.

(NÁPOLI, BOERI), “horrible maldad” (ALEMANY Y BOLUFER). El “daño” es el que sufrirá ella misma, no un ‘mal en sí’, y por lo tanto ὅτι remite a “mali” (CERBO, cf. CORREALE, “male” y RODRÍGUEZ CIDRE, “calidad de males”), “males”, ciertamente, pero sin connotación moral, como podría sugerir una traducción como la de GILL (1996: 223): “I know that what I am about to do is bad”. Todos estos términos implican algún tipo de consideración moral en la que Medea, como se ha visto, no está, en ningún momento, involucrada. La propuesta de MASTRONARDE (2002: 344) es, a nuestro juicio, más acertada: “what harmful things I am about to do”. Lo que le hará daño es aquello por lo que Medea se sentía, con anticipación, ὅτι y ὅτι : verse privada de sus hijos, sus caras, sus sonrisas, sus bocas, sus manos, sus bodas.

De acuerdo con esta interpretación, no hay suficiente evidencia textual como para pensar que los ὅτι en el v. 1079, tan sólo treinta versos después de los vv. 1044 y 1048, designen algo completamente distinto a lo que allí designaban.³¹¹ Además, en menciones anteriores del término (vv. 769 y 772), también éste refiere a los planes de la heroína de matar a los niños. Evidentemente, sus ὅτι del v. 1079 no son los “planes racionales de salvar a sus hijos”,³¹² como ha argumentado CAVALLERO (2003: 301-302, n. 42) o, sin más, la ‘racionalidad’ de Medea. Se ha señalado ya el componente intelectual de la acción deliberativa que expresa ὅτι , a lo que aquí se añade, además, el contenido del verbo μὲν ὅτι del v. 1078, los cuales indican claramente que Medea conoce, intelectualmente, el horror de su crimen (un crimen impío, como ella misma ha expresado, v. 1383) y que ella misma será también víctima si lo lleva a cabo; pero no por esto es preciso identificar la ‘actividad deliberativa’ o un ‘plan reflexionado’, directamente, con ‘la razón’. Esto ha llevado a asociar, sin más, ὅτι con la ‘racionalidad’ de Medea que se opondría, así, a μὲν , que sería el componente pasional y por lo tanto ‘irracional’ de Medea.

³¹¹ Para una postura diferente, cf. CASSANELLO (1970: 119), para quien con *bouleúmata* Medea se refiere tanto a sus planes de matar a sus hijos como a los de salvarlos “dal furore della sua passione”; por lo tanto, si bien el término tendría un significado único, “piani decisi della sua volontà”, el contenido de estos planes sería opuesto en ambos casos. De la misma opinión es BUTZBACH (2006: 218-219), que sostiene: “bouleumata in line 1044, according to the text, is her word for her revenge plans, but later, the same word, in line 1079, is used by her to indicate her thoughts of opposing to her revenge.”

³¹² Señala FOLEY (1989: 67): “Medea’s deliberations, except when she is pretending otherwise to Jason, consistently involve considering how to put into effect specific plans proposed to her by her emotions, her heroic code, her sense of what is good for herself, and her sense of injustice (usually in combination)”. La autora señala las dificultades de traducir ὅτι como “planes de salvar a los niños”, de acuerdo con la referencia de las dos apariciones anteriores de ὅτι en el monólogo (vv. 1044 y 1048) y en el resto de la obra, en los vv. 372, 769 y 772; cf. FOLEY (1989: 68 y n. 27).

Esto es lo que se encuentra en la base de la interpretación tradicional del pasaje. Sin embargo, como sostiene CASSANELLO (1970: 118),

questa contrapposizione di *thymós* a *bouleúmata* ha fatto pensare addirittura alla problematica platonica sull'anima, anche perché, comunemente, si traduce *bouleúmata* del v. 1079 con 'ragione', 'senno': in questo modo non solo si attribuisce a Euripide un pensiero che non poteva essere suo, ma si deve anche ammettere un rovesciamento nell'uso del vocabolo che in altri punto recorre col significato di 'piani'.

En efecto, los $\acute{\upsilon}\mu$ de Medea son deliberaciones surgidas de una reflexión racional y de la evaluación de todas las posibles alternativas: sobre todo, de la deliberación acerca de si está o no dispuesta a pagar el alto precio que involucra su venganza (KOVACS, 1993: 62), a hacerse a sí misma este daño que es privarse de sus hijos,³¹³ pero no acerca de si el filicidio es moralmente 'bueno' o 'malo'. Por eso, $\acute{\upsilon}\mu$ en el v. 1079 "means not 'knowledge of right and wrong' but simply 'thoughts, deliberations, calculations', a much more natural meaning of the word"³¹⁴; "that *bouleumát n* in 1079 cannot mean 'moral insight, knowledge of right and wrong' is clear both from the word itself and from its use elsewhere in the play" (KOVACS, 1986: 351, n. 12). En la misma línea, señala CASSANELLO (1970: 118): "*bouleúmata* indica 'decisione', 'risoluzione', se vogliamo, 'piano concreto': con questo valore ricorre diverse volte nelle tragedie di Euripide"; también FOLEY (1989: 67): "*Bouleumata*, both in this play and elsewhere in Euripides, are generally specific plans, rational deliberations directed to a practical goal, rather than ethical meditations about what is virtuous or bad".

De la misma manera, es evidente que, así como $\acute{\upsilon}\mu$ tiene el mismo sentido en el v. 1079 que en los vv. 1044 y 1048, $\mu\acute{o}$, como se ha dicho, tiene el mismo sentido en el v. 1056 (en vocativo) que en el v. 1079.³¹⁵ Como afirma STANTON (1987: 105), el $\mu\acute{o}$ de Medea "is the aggression or drive which will execute the murder plan", y por ello "it can be thought of as drive – in this instance, Medea's aggressive determination to carry out her plans. It is certainly personal of Medea, as

³¹³ Cf. FOLEY (1989: 67-68).

³¹⁴ Cf. Eurípides, *Hécuba*, 744.

³¹⁵ Para una opinión contraria, cf. CASSANELLO (1970: 116): "il *thymós*, di cui parla Medea al vs. 1079, non è più l'organo, la sede delle emozioni, come al vs. 1056, ma rappresenta la passione, il furore di Medea, corrispondenti al suo stesso carattere." Es dudoso que el público pudiera comprender dos sentidos distintos del mismo término en sólo veinte versos. Sin embargo, para esta autora, el término *thymós* tiene dos significados en el monólogo, por lo cual puede decirse que Eurípides juega con este desplazamiento semántico, esta duplicidad semántica, por la cual este término "gli permette di indicare non il cuore, né l'inclinazione, la voglia, il desiderio, genericamente intesi, ma con pregnanza semantica, 'impetuosità', 'impulso passionale'" (1970: 117).

ἐμῶ in v. 1079 shows, not an abstract passion or anger” (STANTON, 1987: 100). Esto es significativo porque propone que la lectura de estos versos no debe ser entendida en abstracto, como una constante filosófica aplicable a cualquier ser humano, sino en concreto al caso de Medea –quien, ciertamente, no es un ‘ser humano’ común sino, como hemos visto sobre todo en los capítulos segundo y tercero–, un personaje con importantes conexiones con las divinidades, que, según sostuvimos en el capítulo anterior, no deben ser soslayadas. Parece haber consenso también en que la traducción de μῶ como “ira” o “cólera” o “pasión irracional” no es la más adecuada para el pasaje,³¹⁶ dado que, en tanto constituye la sede de las emociones y las pasiones –el componente volitivo del alma– designa la fuerza o capacidad que dirige e impulsa a Medea a la acción –algo ciertamente distinto de la “ira”, traducción esta última que apoya la interpretación tradicional. En efecto, como señala FOLEY (1989: 70): “it is better to categorize *thymós* in the monologue not as ‘irrational passion’ or ‘rage’ but as a capacity located in Medea that directs her to act”, una capacidad en la que se conjugan al mismo tiempo la razón y la pasión, lo racional y lo irracional. La Medea de Eurípides no es la cuasi-ménade y hechicera de la *Medea* de Séneca,³¹⁷ de quien sería posible hablar de una victoria de la pasión sobre la razón desde antes incluso del comienzo de la pieza, como veremos en el capítulo siguiente.

Pero hay otro problema en el v. 1079: el término ἡμῶν. Resulta interesante también la traducción de DILLER (1966),³¹⁸ quien propone: “Meine Leidenschaft Herr über meine Pläne ist”. El problema estaría aquí en la traducción, un poco inusual, de ἡμῶν sin idea de comparativo, como “Herr”,³¹⁹ o sea, como equivalente a ἡμῶν. FOLEY (1989: 71) propone, para el v. 1079, una traducción ‘expandida’: “but my heart-determined-on-revenge is master over my [revenge] plans”. La traducción de ἡμῶν como “master (over)” es, como reconoce también FOLEY (1989: 68, n. 30), “the most obscure alternative” para el término, si bien la juzga como “both possible and

³¹⁶ Por eso no coincidimos con SOLANA DUESO (2007: 33-34), cuando sostiene que Medea se ve “empujada al territorio de la irracionalidad, al espacio salvaje de la ilegalidad y la anomia”. Cabe aclarar que esta interpretación se basa en la traducción que este autor ofrece del v. 1079: “mi pasión es más poderosa que mis reflexiones” (2007: 34).

³¹⁷ Que constituye el punto de partida de la imagen predominante de la figura de Medea en el período helenístico.

³¹⁸ Citada también por FOLEY (1989: 68). Recientemente, STANTON (1996: 100-101) ha defendido esta interpretación de Diller con fundados argumentos; véase allí la discusión. Para una opinión contraria a la propuesta de Diller, cf. REEVE (1972: 59, n. 2).

³¹⁹ Cf. vv. 443-445 y Eurípides, *Bacantes*, 880.

preferable”.³²⁰ Del mismo modo, traduce GILL (1996: 223): “but anger is master of my plans”. El mismo criterio hemos seguido para nuestra traducción de ἡμῶν; de hecho, no tendría sentido que Medea dijera “mi θυμὸς [no “anger”, como traduce Gill, sino mi impulso para actuar, i. e. para seguir adelante con mis planes de venganza, que incluyen matar a mis hijos, aunque esto me produzca un inmenso dolor] es más fuerte que mis planes o resoluciones”, que son precisamente las de matar a los niños. El θυμὸς de Medea controla, domina, ejerce su poder, desde antes del monólogo, sobre sus deliberaciones. Esta interpretación negaría la existencia, en este pasaje, de un conflicto entre pasión y razón, cuyo eje pasaría, también, por la interpretación del término ἡμῶν.

Por todo esto, proponemos, para θυμὸς, la traducción “ánimo”, entendido como lo que la impulsa a la acción, de acuerdo con el sentido tradicional de θυμὸς: “an emotive force underlying action” (MICHELINI, 1989: 126, n. 53). El poderoso θυμὸς de Medea es como el de los héroes épicos,³²¹ y es el que, en tanto virtud guerrera, finalmente “is victorious on the battle ground of Medea’s soul” (TESSITORE, 1991: 595)³²². Pero no se trata, como ha interpretado DODDS (1929: 99), de un “traditional appeal of the victim to the tyrant: only here victim and tyrant are bound together in one personality –which is, nevertheless, in some dreadful way not one but two”.³²³ Como sabemos por los vv. 1056-1058, en la apelación a su θυμὸς, Medea y su θυμὸς son exactamente lo mismo (STANTON, 1987: 106), y si Medea apela a él es para que no la impulse a llevar a cabo su crimen contra los hijos, es decir, sus ἔργα, porque esto le producirá un enorme daño (ἄρα, v. 1078). Su θυμὸς no es una parte de su alma, no es el θυμὸς de Platón en *República*, sino “a capacity in herself that can reason (in a practical sense) as well as feel” (FOLEY, 1989: 72). Por ello, no coincidimos con CASSANELLO (1970: 117) cuando sostiene que el término *thymós* “recorre nel monologo con duplice significato e si può dire che Euripide giochi sulla bisemanticità del termine” y que Medea “soccombe di fronte a *thymós*”. Esta doble posibilidad semántica del término, como “corazón”,

³²⁰ Para una opinión contraria, cf. MICHELINI (1989: 132). Como Foley, también PRICE (1995: 5) traduce ἡμῶν por “master of”.

³²¹ Para un análisis de este término en Eurípides en comparación con el sentido que éste tiene en la épica, cf. FOLEY (1989: 69-70)

³²² Agrega este autor (1991: 595): “What Euripides displays in his central character is the problem of spiritedness. The play’s carefully crafted ambivalence toward Medea suggests Euripides’ own ambivalence toward her dominating passion.”

³²³ Para una interesante crítica de este artículo de DODDS, cf. KAUFFMAN (1958: 253-258). Coincidimos con este autor cuando sostiene que la conclusión del escrito de Dodds es completamente injusta (“utterly unfair”, 1958: 256) para con Eurípides.

“inclinación”, “deseo” y, por otro lado, como “ímpetu” o “impulso pasional” es el que ha llevado a explicar la conducta de la heroína, en términos psicológicos, como consecuencia de una bipolaridad en su personalidad (CASSANELLO, 1970: 117 y n. 43).

De acuerdo con estas consideraciones, reiteramos la traducción que proponemos para el pasaje:

Y comprendo qué daño estoy por hacer,
pero quien domina mis deliberaciones es el ánimo,
1080 que es causa de las mayores desgracias para los hombres.

De este modo, el conflicto interior de Medea, más que como una lucha entre su “pasión vengativa” y su “amor maternal” (CAVALLERO, 2003: 301-302, n. 42), o entre pasión y razón, puede interpretarse como originado en la tensión entre su conocimiento, intelectual, deliberado, reflexionado, de qué consecuencias terribles la acción que va a perpetrar tendrá para ella y la inevitabilidad de esta acción, que le impone su código heroico, masculino, y su *thymós* también heroico (CORREALE, 2008: 140, n. 47). De allí la desesperación de la heroína y sus vaivenes, de allí su dolor y su tragedia.

***Medea* de Séneca. ¿Una tragedia estoica?**
Medea como contrafigura del sabio estoico

De entre los textos antiguos, las tragedias de Séneca se encuentran, probablemente, entre los más diversamente valorados y ponderados a lo largo de los siglos que nos separan del momento de su producción. En general, estas valoraciones no han puesto el énfasis en los procedimientos dramáticos sino en los aspectos retóricos y filosóficos, y se han fundamentado en la comparación de estas obras, por un lado, con la tragedia griega, y por otro, con las obras filosóficas del mismo Séneca. Si bien es innegable la influencia de la tragedia griega, hace ya décadas que el drama de Séneca ha dejado de ser considerado como una pálida emulación de sus modelos griegos y, por el contrario, se ha resaltado que el del cordobés es un nuevo tipo de drama antiguo (PRATT, 1963: 199). El teatro de Séneca constituye un punto de cruce entre diversas influencias que, además de configurar sus características peculiares, le otorgan un lugar especial en la literatura y la filosofía grecorromana. Además de la tragedia griega (especialmente Eurípides), entre estas influencias se destacan el estoicismo, la retórica y el horizonte socio-histórico de sus textos.³²⁴

Aunque no resulta inconcebible que las tragedias pudieran llegar a ser representadas, la discontinuidad de la acción, los extensos monólogos sin respuesta y las salidas inexplicadas han dado origen a uno de los problemas más debatidos entre los estudios modernos sobre estas tragedias, esto es, el de si fueron o no pensadas por su autor para la representación.³²⁵ Por otra parte, las tragedias han sido calificadas de

³²⁴ Pretender rastrear la injerencia directa de cualquiera de estos sistemas en las tragedias de Séneca sería una tarea extremadamente aventurada y, por lo demás, fuera de los objetivos de este trabajo. Para una visión introductoria sobre este tema, cf. LUQUE MORENO (1997: 16-44).

³²⁵ MARTI (1945: 219) incluso denomina a las tragedias de Séneca “pseudo-tragedies”. La bibliografía sobre este problema es muy abundante; en general, los críticos se inclinan a considerar que fueron pensadas, más que para su representación, para su recitación (CLEASBY, 1907: 46; MARTI, 1945: 219). Otra cuestión ligada a ésta es si se representaron o no en Roma. Por ejemplo, POCIÑA PÉREZ (1973: 308) afirma

“retóricas”³²⁶ en tanto su rasgo más conspicuo es la apasionada retórica que ponen en juego los personajes centrales tanto a través de *stichomythia* como de extensas arengas. (En este sentido, la *Medea* de Séneca compartiría con la de Eurípides, según lo expuesto en el capítulo primero, la fascinación por el lenguaje y los procedimientos retóricos.) En general, se las ha considerado de inspiración estoica en tanto tematizan el triunfo del *furor* sobre la *ratio*, la consiguiente destrucción del *cosmos* y las consecuencias devastadoras de los *affectus* (en especial, en el caso de Medea, la *ira*) sobre la vida de los hombres, según veremos en este capítulo. Por otra parte, Séneca pondera el efecto persuasivo de la poesía y exonera al teatro del cargo de incentivar emociones destructivas.

Medea ha sido considerada como una de las mejores tragedias de Séneca: la trama es consistente, los personajes están claramente definidos, y las intervenciones del Coro presentan cierta simetría y son aquí más integrales y dramáticas que en otras tragedias senecanas. Algunos autores, incluso, han señalado la originalidad de esta pieza en relación con otras obras de la Antigüedad que abordaban la totalidad o partes del mito de Medea: la tragedia de Eurípides, la de Ovidio –hoy perdida–, etc.³²⁷ En general, los estudios sobre esta obra la ponen en conexión con la *Medea* de Eurípides, con la cual comparte prácticamente sólo el mito que desarrollan, y con los postulados del estoicismo referidos a las pasiones³²⁸ –en particular la ira– y sus perturbadores efectos, y, en un sentido más amplio, con el problema del mal, que Séneca profundiza en sus obras filosóficas. En este sentido, la obra parecería tematizar no sólo la relación entre una determinada teoría de la acción y el personaje de Medea, sino también las posibles divergencias entre los fines perseguidos por el autor en su producción “literaria” y los objetivos de su producción “filosófica”. Esto ha llevado a importantes críticos, por ejemplo a NUSSBAUM (1994: 463), a sostener que *Medea* es un “drama estoico”.³²⁹ Para esta autora, “if we are going to read this play as a relative of Stoic ethical arguments, we

que las tragedias de Séneca no sólo no fueron puestas en escena, sino que ni siquiera el autor pensó en su representación.

³²⁶ Cf. por ejemplo CLEASBY (1907: 46).

³²⁷ Para este tema, cf. BIONDI (1984).

³²⁸ Cf. MARTI (1945: 222). Para esta autora, *Fedra y Medea* “illustrate the most significant contribution of the Stoics to psychology, the análisis of the effect of emocional impulses upon the struggle between vice and virtue. They provide *exempla* for a Treatise of the Passions”. Para un estudio en profundidad de la *Fedra* de Séneca en relación con los postulados estoicos, cf. PIMENTEL (1993).

³²⁹ Cf. también PRATT (1948: 2): “it is all the necessary to study the relationship between Senecan drama and Stoicism in a more fundamental way, to show that Stoic ideas conditioned the nature of these plays right from the primary point where Seneca, consciously or unconsciously, adopted an attitude toward the treatment of tragic subjects.”

need to begin by establishing that its representation of the passions is indeed Stoic.” (1994: 448-449). Para esta autora, además, esta pieza de Séneca tiene estrechas relaciones con planteamientos del estoico Crisipo, los cuales se encontrarían en su origen.³³⁰ Existe, a nuestro juicio, un argumento de peso para adherir a esta idea, y es el hecho de que la protagonista parece encarnar la contrafigura del sabio estoico: el revés del ideal del sabio propugnado por el estoicismo.

A diferencia de la heroína de Eurípides, cuya configuración hemos analizado en la Parte I, la de Séneca es un personaje bastante más homogéneo y, podríamos decir, también menos complejo. Desde el comienzo mismo y a lo largo de toda la obra, se muestra presa de la *ira* y el *furor*, como una *cruenta maenas* –como dicen la Nodriza (v. 383) y el Coro (v. 849)– capaz de destruir todo lo que se encuentre en su camino y cuyo único objetivo es la venganza. En la obra, se destaca un proceso que la atraviesa íntegramente: la configuración discursiva del personaje central, en el cual intervienen, mediante sugestivas imágenes y una adjetivación por momentos notablemente contundente, todos los personajes: la misma Medea, Jasón, Creonte, la Nodriza y el Coro de corintios. De todas estas voces, la de la misma Medea, la del Coro y la de la Nodriza son, a nuestro juicio, las más reveladoras de la índole de la protagonista y las que más permiten un análisis a la luz de los postulados del estoicismo que permita ver en qué sentido puede sostenerse la afirmación de que *Medea* es un drama estoico. Por ello, en este capítulo, analizaremos cómo Medea encarna la contrafigura del sabio estoico a través de las tres voces mencionadas: la voz de la misma Medea, en el proceso gradual de la construcción de su identidad –una identidad que se define por su fragmentación, como veremos–, la del Coro de corintios, sobre todo en su contraposición entre Medea y Creusa, y la de la Nodriza, la *bona mens*, cuya voz aporta elementos paradójicos a esta configuración. Estableceremos también algunas relaciones entre el tratamiento de la *ira* en esta pieza y el que este *affectus* recibe en algunos textos filosóficos de Séneca.

³³⁰ Para las relaciones entre la *Medea* de Séneca y los postulados de Crisipo, cf. NUSSBAUM (1994: 444, 447-453 y 457). Para esta autora, “our most conclusive proof of this play’s Chrysippian origins, is its depiction of relationships among the passions. To someone who reads this play straight through for the first time, nothing is more shocking and surprising than the way in which the names of different passions replace each other –unpredictably, indiscriminately, almost as if they were synonyms– or as if the characters themselves did not quite know what emotion they were feeling or seeing.” Desarrollaremos en este capítulo estas pasiones como el *furor*, la *ira* y el *dolor*.

5.1. La identidad fragmentada de Medea

Comencemos por Medea y un aspecto central en el proceso de configuración (y auto-configuración) del personaje: la construcción gradual de su identidad. En el v. 171, la Nodriz llama por su nombre a Medea, otorgándole una entidad que, paradójicamente, para ella misma todavía no existe: así lo expresan el verbo *fiam*, y también la frase *Medea superest* (v. 166), con un verbo en tercera persona. En efecto, en esta pieza se desarrolla un proceso que se va gestando desde el comienzo, lentamente y en conjunción con la trama y con las intervenciones del Coro, que es la construcción de la identidad de la heroína.³³¹ Este proceso tiene a la misma Medea como protagonista, y, a nuestro juicio, es este proceso y su gradual desarrollo, que está marcado por la fragmentación, el desdoblamiento, el quiebre y la fractura, el que convierte a Medea en una *cruenta maenas* que exterioriza, mediante los *scelera* motivados por su *dolor*, toda su *ira*. A diferencia de la heroína de Eurípides, la Medea de Séneca constantemente ve la necesidad de autoafirmarse, de autodefinirse, e incluso de autoconvencerse y convencer a los demás de su propia existencia. Esto se demuestra incluso lingüísticamente: en la *Medea* de Séneca la mención del antropónimo, el nombre de la heroína, es mucho más frecuente que en la de Eurípides.³³² Es interesante preguntarnos si, y en qué medida, logra Medea afirmar y sostener su propia identidad o si, por el contrario, fracasa en su intento, y, por otro lado, cuáles son las relaciones entre esta identidad y algunos postulados estoicos senecanos.

Según PRATT (1948: 4), esta obra puede leerse como un estudio de psicología criminal en el que la *ira* y el *furor* de la protagonista tienen como consecuencia un trastorno profundo, una subversión del cosmos, tema al que volveremos más adelante. Mediante sus *scelera*, tanto en los hechos anteriores a la pieza como en el desarrollo de la misma, Medea ha demostrado que es capaz de destruir cualquier obstáculo que se oponga a la realización de su venganza. En el plano de las *res*, es claro que la identidad de Medea se identifica con la de un agente destructor y criminal, violento y vengativo. Pero en el de los *verba*, las cosas no son tan claras.

³³¹ Para el tema de la construcción de la identidad de Medea como un proceso que se desarrolla a lo largo de toda la pieza, desde el v. 166: *Medea superest* y el v. 171: [*Medea*] *fiam*, hasta el v. 910: *Medea nunc sum*, cf. GALIMBERTI BIFFINO (2002: 525-526 y 545), MAZZOLI (2002: 623), TARRANT (1995: 222-223) HENRY-WALKER (1967) y LÓPEZ (2002: 197, n. 61).

³³² Al respecto, cf. BARTSCH (2006: 255-281), donde el autor analiza específicamente la cuestión de la identidad (“selfhood”) en Séneca, y TRAINA (1981: 126-127).

Ya desde sus primeras palabras, en el primer acto, se evidencia el desorden, el caos: los dioses del matrimonio y los nacimientos (vv. 1-2) son invocados al mismo tiempo que las divinidades infernales y las Furias (vv. 7-17), en un “deliberate challenge to conventional piety” (HINE, 1989: 414):

{Medea}
Di coniugales tuque genialis tori,
Lucina, custos quaeque domituram freta
Tiphyn nouam frenare docuisti ratem,
 5 *et tu, profundi saeue dominator maris,*
clarumque Titan diuidens orbi diem,
tacitisque praebens conscium sacris iubar
Hecate triformis, quosque iurauit mihi
deos Iason, quosque Medeae magis
fas est precari: noctis aeternae chaos,
 10 *auersa superis regna manesque impios*
dominumque regni tristis et dominam fide
meliore raptam, uoce non fausta precor.
nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae,
crinem solutis squalidae serpentibus,
 15 *atram cruentis manibus amplexae facem,*
adeste, thalamis horridae quondam meis
quales stetitistis.³³³

Dos tipos de dioses, dos matrimonios: la mezcla y la confusión caracterizan desde el principio a esta Medea que en dos versos consecutivos (vv. 7-8) se denomina con formas del pronombre de primera persona y en tercera persona, con su nombre propio.³³⁴

³³³ “Dioses del matrimonio, y tú, custodia del lecho nupcial, / Lucina, y tú, que a Tifis la nueva nave, domadora futura de los mares, / enseñaste a guiar, / y tú, terrible señor del mar profundo, / y tú, Titán que repartes al mundo la claridad del día, / y tú que ofreces tu cómplice brillo a los silentes misterios, / Hécate triforme, y vosotros, dioses en cuyo nombre me juró / Jasón, y vosotras, divinidades a las que a Medea es más / lícito invocar: caos de la eterna noche, / reinos opuestos al cielo y manes impíos, / señor del triste reino y señora que con más fidelidad / fuiste raptada, os invoco con una voz no favorable. / Ahora, venid ahora, diosas vengadoras del crimen, / la cabellera suelta erizada de serpientes, / la lúgubre antorcha estrechando en vuestras manos ensangrentadas, / venid horripilantes, tales como en el pasado junto a mi tálamo / estuvisteis...”

³³⁴ Los primeros diecisiete versos de la obra, la invocación de Medea, merecen un comentario, ya que, como sostiene LEFÈVRE (2000: 412), “ognuna delle divinità invocate nei primi 15 versi sta in un particolare rapporto con il suo destino. Non si tratta di un’algida elencazione retorica di abitatori del cielo, ma di un’accumulazione di testimoni in numero smisuratamente grande, che siano a disposizione di Medea. Dare espressione all’eccezionalità del suo dolore è lo scopo della grandiosa apostrofe”. Medea invoca, en primer lugar, a los dioses del matrimonio (v. 1): Júpiter, Juno y Venus, sobre todo, pero destaca, de entre ellos, a Juno, cuyo epíteto es Lucina (v. 2). Esto es significativo porque con este epíteto la diosa preside los nacimientos: podríamos ver aquí, entonces, una primera amenaza, aunque velada, a la vida de los niños. La alusión a Minerva y a Neptuno (vv. 2-4), a continuación, sitúa a la heroína en relación con el mito de los Argonautas: Minerva fue la diosa que instruyó a Tifis (v. 2), primer timonel de la nave Argo, en la que Jasón se embarcó para obtener el vellocino de oro, sobre el arte de la navegación, y a través del mar, cuyo señor es Neptuno, Jasón llegó a la costa de la Cólquide, tierra de Medea. La mención del Sol en el v. 5 (el “Titán”) señala el linaje divino de la heroína, y la de Hécate (vv. 6-7) -que, como veremos, se reiterará- pone en primer plano la cuestión de la hechicería. Hécate, diosa identificada con Diana en su aspecto terrestre y con la Luna en su aspecto celeste, y a veces incluso con Proserpina, es una divinidad del mundo subterráneo que en el período helenístico comenzó a ser asociada con la magia y los hechizos, hasta el punto de considerársela inventora de la magia. Se la representaba con forma de mujer con tres cuerpos o

Primer signo de desdoblamiento, de fragmentación del ‘yo’ de Medea, de su identidad, que continuará en las siguientes intervenciones de la heroína, en cada uno de los actos.

Después del epitalamio del Coro, que analizaremos con mayor detenimiento en la sección siguiente, en la primera escena del segundo acto, que es clave, creemos, para la construcción de la identidad de Medea, dice la protagonista (vv. 118-121):

*hoc facere Iason potuit, erepto patre
patria atque regno sedibus solam exteris
deserere durus? merita contempsit mea
qui scelere flammis uiderat uinci et mare?*³³⁵

Parece delinearse aquí una personalidad profundamente herida pero resistente a la adversidad, que conoce su valía y sus méritos. Pero pocos versos más adelante, en el mismo parlamento, y en abierta contradicción con lo dicho, Medea se pregunta: *quid tamen Iason potuit, alieni arbitri / iurisque factus?* (vv. 137-138)³³⁶ y afirma que: *culpa est Creontis tota* (v. 143) y *solus hic poenas luat, / quas debet* (vv. 146-147).³³⁷ Un destello de extrema lucidez en cuanto a su estado psicológico permite a Medea, sin embargo, darse cuenta de estas contradicciones, presentándose ya, desde el comienzo de la obra, como un individuo que está lejos del ideal del sabio estoico: *mente non sana feror / partes in omnes* (vv. 123-124).³³⁸

Esta segunda muestra de fragmentación de la identidad de Medea se hace patente también a través del empleo, en el mismo pasaje, del vocativo *dolor* (v. 139): no es Medea quien habla (*loquere*), sino su *dolor* personificado, una fuerza avasalladora y dominante en la pieza, hasta el punto que podría decirse que constituye uno de sus hilos conductores. El *dolor*, en efecto, es causa de la *ira*, tal como dice Séneca en *De ira*,

tres cabezas, y se la honraba en las encrucijadas, por eso se la llamaba Trivia (cf. Teócrito, *Idilios*, II, vv. 12-16 y Virgilio, *Eneida*, IV, vv. 509-511). Sin embargo, las divinidades destacadas aquí, de acuerdo con los vv. 8-9, son las ctónicas, los dioses infernales como Plutón y Proserpina (vv. 11-12). Ésta, originalmente una diosa agraria, fue raptada por el señor del reino de los muertos, más fiel a ella que Jasón a Medea. A continuación, la invocación es a las Furias, diosas del mundo infernal asimiladas a las Erinias griegas, vengadoras de los crímenes, especialmente los cometidos en una misma familia. Nuevamente, otra prefiguración del doble filicidio que ejecutará Medea; pero también, en consonancia con un tópico de los poetas latinos (cf. Ovidio, *Metamorfosis*, VI, vv. 428 ss. y Lucano, VIII, v. 90), la heroína las nombra en tanto las Furias, según ella, han formado parte del cortejo nupcial de un matrimonio que luego resultó desgraciado (vv. 16-17). Estas diosas eran representadas como aladas, con serpientes entremezcladas en su cabellera, tal como las describe Medea (v. 14). A estas invocaciones se suman las exhortaciones que, luego, Medea se dirige a sí misma para impulsarse a castigar a sus enemigos (vv. 41 y 51-52) y ejecutar los crímenes que planea, concebidos como un sacrificio (vv. 37-39 y 577).

³³⁵ “¿Ha sido Jasón capaz de hacer esto: después de arrebatarme a mi padre, / mi patria y mi reino: sola, lejos de mi casa, / abandonarme, cruel? ¿Ha despreciado mis méritos, / él que había visto que mis crímenes superaban a las llamas y al mar?”.

³³⁶ “Pero, ¿qué podía hacer Jasón, sujeto al juicio / y a la autoridad ajena?”.

³³⁷ “Toda la culpa es de Creonte”. “Que él solo sufra el castigo / que me debe”.

³³⁸ “Soy arrastrada por mi mente enferma / en todas direcciones”.

evocando a Aristóteles.³³⁹ En el profundo *dolor* no hay componentes racionales: *levis est dolor qui capere consilium potest* (v. 155),³⁴⁰ y esta irracionalidad del *dolor* es la que produce una confusión mental que se manifiesta lingüística (*effudit dolor / ... verba*, v. 554-555) y físicamente: es una marca distintiva de Medea, de su rostro: *totus in uultu est dolor* (v. 446).³⁴¹ Pero el *dolor*, además de hablar, actúa: es, también en vocativo, quien debe encontrar un objeto sobre el cual caer con mano asesina: *quaere materiam, dolor* (v. 914),³⁴² y lo encuentra en los hijos de Medea, pues al matar al segundo, Medea vuelve a personificarlo: *perfruere lento scelere, ne propera, dolor* (v. 1016) y *plura non habui, dolor / quae tibi litarem* (vv. 1019-1020).³⁴³ *Dolor* es, así, “the god which dwells in the hearts of men. It is precisely at this point that we see the extent to which the Stoic philosophy is perverted. In Stoicism it is the divine ó which dwells in the human being” (LEFÈVRE, 1981-1982: 36). El *dolor* aumenta (vv. 671-672), se profundiza, al tiempo que la identidad de Medea se desdibuja, como si su figura, lentamente, fuera diluyéndose en esta fuerza desintegradora. Medea está sujeta a ella al precio de su propia existencia.

Si el proceso de construcción de la identidad de Medea y de autoafirmación de su propia existencia, como se ha dicho, comienza con sus primeras palabras, en el segundo acto se hace explícito. En su diálogo con la Nodriza, al que volveremos más adelante, puede verse claramente cómo se manifiesta la pugna que en su interior sostienen fuerzas de sentido contrario: las que pretenden afirmar su identidad (vv. 164-167):

*{Nvt.} Abiere Colchi, coniugis nulla est fides
nihilque superest opibus e tantis tibi.
{Me.} Medea superest: hic mare et terras uides
ferrumque et ignes et deos et fulmina.*³⁴⁴

³³⁹ Séneca, *De ira*, I,3,3: *Aristotelis finitio non multum a nostra abest; ait enim iram esse cupiditatem dolores reponendi*, “la definición de Aristóteles no es muy diferente de la nuestra. Dice, en efecto, que la ira es el deseo de devolver el dolor”. Cf. Aristóteles, *De anima*, 430a30 y *Retórica*, II,2.

³⁴⁰ “Leve es el dolor que puede comprender razones”.

³⁴¹ “Todo su dolor está en su rostro”.

³⁴² “Busca un objeto, dolor.” “Más no tengo, dolor, para ofrecerte.”

³⁴³ “Disfruta plenamente del lento crimen, no te apresures, dolor.” “Más no tengo, dolor, para ofrecerte.” El verbo *litare*, más precisamente, evoca la idea de “obtener un presagio favorable” y se dice de quien oficia un sacrificio, y, también “ofrecer en sacrificio”, “inmolar”, “hacer propicio”, “apacuar con sacrificios (a los dioses)” (ERNOUT-MEILLET, 1951: 646).

³⁴⁴ “[Nodriza:] Se marcharon los colcos, no existe la fidelidad de tu marido, / y nada te queda de tus grandes recursos. [Medea:] Medea queda: aquí ves el mar y las tierras / y el hierro y el fuego y los dioses y los rayos”.

y las que la niegan (v. 171): {Nvt.} *Medea*– {Me.} *Fiam*.³⁴⁵ *Medea superest*, ha dicho la heroína sólo cinco versos antes. ¿Se trata de dos Medeas? ¿Qué *Medea superest* y qué *Medea fiat*? Lo que parece claro es que hay aquí un nuevo desdoblamiento, una nueva demostración de la fractura de su identidad, la tercera.

El v. 171 señala que Medea tiene un cierto grado de conciencia de que su identidad está en juego, y contra las fuerzas que tienden a su desintegración, recurre a la evocación del pasado, de la época anterior a cuando conoció a Jasón, y, *more stoico*, menciona la rápida mutabilidad de la fortuna (vv. 209-210, 217-220):

... *nobili fulsi patre*
auoque clarum Sole deduxi genus.
 [...]
generosa, felix, decore regali potens
fulsi: petebant tunc meos thalamos proci,
qui nunc petuntur. rapida fortuna ac leuis
*praecepsque regno eripuit, exilio dedit.*³⁴⁶

Como afirman HENRY-WALKER (1967: 178), parte de la pérdida de identidad de Medea está ligada a la desaparición de este mundo de inocencia, de virginidad, de *pudor*, exento de *scelera*. Jasón y el crimen marcan el final de este mundo en el que Medea cree poder encontrar los cimientos de su identidad. Pero ese mundo está perdido para siempre; le está ya vedado, después del asesinato de su hermano Apsirto. Para Medea, sus *scelera* han sido cometidos no por *ira*, sino, según sus palabras, por amor a Jasón (vv. 135-136), lo cual señala a su marido como el destructor de ese mundo en que ella era *felix*. La pérdida de la virginidad, la maternidad y el *dolor* parecen incrementar ahora, con las nuevas bodas de Jasón, la necesidad de crímenes cada vez más atroces: *haec uirgo feci; grauior exurgat dolor: / maiora iam me scelera post partus decent* (vv. 49-50).³⁴⁷

Estas palabras están en consonancia con lo que Medea dice a la Nodriz en la primera escena del tercer acto (vv. 426-428):

³⁴⁵ “[Nodriz:] *Medea*–. [Medea:] Lo seré.”

³⁴⁶ “Resplandecí con un noble padre, / y descendiendo del ilustre linaje de mi abuelo el Sol. [...] De ilustre prosapia, feliz, poderosa, con real esplendor / resplandecí: entonces, los pretendientes solicitaban mi tálamo nupcial, / pretendientes que ahora son solicitados. La fortuna arrebatadora e inconstante, / precipitándose sobre mí, me arrebató el reino y me arrojó al exilio”.

³⁴⁷ “Estas cosas las hice siendo una doncella; que se yerga más poderoso mi dolor: / después de haber parido ya, me corresponden crímenes más grandes”.

... *Sola est quies,
mecum ruina cuncta si uideo obruta:
mecum omnia abeant. trahere, cum pereas, libet.*³⁴⁸

La arrolladora voluntad de destrucción de Medea alcanza no sólo a quienes pretende herir con su mano asesina porque constituyen el objeto más directo de su venganza, sino también, nada menos, a todo el orbe y al orden natural que lo gobierna (*sternam et euertam omnia*, v. 414),³⁴⁹ sobre el cual parece poder ejercer singularmente la soberanía que le confiere la hechicería. Estas palabras grandilocuentes de Medea podrían hacer pensar, nuevamente, en un carácter bien definido, sin fisuras, decidido a todo sin importar los medios. Sin embargo, en la segunda escena del mismo tercer acto, dice a Jasón (v. 524): *innocens mecum fuge*.³⁵⁰ Poco tiempo antes, el designio de Medea era destruir no sólo a sus enemigos, sino también al mundo entero; ahora, quiere huir con Jasón. Cuarta muestra de la fragmentación de la identidad de Medea.

Séneca dedica el cuarto acto, en su totalidad, a la descripción de los hechizos y encantamientos de la protagonista, primero en boca de la Nodriza y luego de la misma Medea, acentuando así un rasgo que toma aquí unas dimensiones muy diferentes, en su importancia, a las que éste tiene en la homónima de Eurípides. Después de la invocación a las divinidades funerarias (*ferales deos*, v. 740) y a Hécate (vv. 740-751), Medea dice tener el poder de subvertir las leyes de la naturaleza (vv. 752-770): dominar el océano, los mares, los ríos, los astros, el ritmo de las estaciones, y, tal como lo había anunciado al comienzo de la obra (vv. 27-28), el poder de hacer desaparecer la luz del cielo.³⁵¹ La imagen que Medea proyecta aquí de sí misma es la de una maga poderosísima, capaz de los mayores prodigios, señora de los poderes infernales. Pero si el recurso a la manifestación de sus poderes como hechicera pretendía contribuir a presentarla como un personaje con una identidad bien definida y construida sobre bases sólidas, el ritmo descontrolado y la agitación de sus palabras no hacen sino mostrar, otra vez, la quinta, el quiebre de esta identidad.

En el quinto acto parecería llegar a su fin el proceso comenzado con el *fiam* del v. 171. Si *fiam* pone de manifiesto el germen de un proceso dinámico, a saber, el del intento de Medea por llegar a ser plenamente Medea, ahora el verbo *sum* parece señalar el final

³⁴⁸ “Sólo tendré tranquilidad / cuando vea que todo se sotierra conmigo en los escombros. / Que todo desaparezca conmigo. Cuando pereces, es agradable arrastrar a los demás”.

³⁴⁹ “Derribaré y subvertiré todo.”

³⁵⁰ “Huye conmigo sin dañar a nadie.”

³⁵¹ Volveremos a este tema más adelante, en la sección 5.3.

de ese proceso. Sólo con el crimen, en particular con los crímenes de Creonte y Creusa, la heroína cree poder afirmar enteramente su identidad: *Medea nunc sum* (v. 910).³⁵² Ahora sí justifica el asesinato de Apsirto, el robo del vellocino y la pérdida de Pelias, es decir, la pérdida de ese mundo anterior a Jasón donde era *felix*. Sin embargo, esto se muestra ilusorio: Medea insiste en afirmarse, pero ya se han puesto en marcha los violentos resortes de la *ira*, personificada, como el *dolor*, también en vocativo, como una de las fuerzas que guían sus acciones: *ira, qua ducis, sequor* (v. 953),³⁵³ dice la protagonista en una afirmación ciertamente anti-estoica. Asistimos entonces, luego de la expresión que podría haber marcado el final del proceso de construcción de la identidad de la heroína, a un nuevo desdoblamiento en el cual Medea se diluye, como tras el *dolor* (v. 944, 1016, 1019), tras la *ira*, el otro hilo conductor de la pieza y una pasión ampliamente estudiada por el estoico Séneca. Y a su mente preñada de confusión acuden la *turba Furiarum* y la sombra de Apsirto (vv. 958 ss.), justo antes del crimen del primero de los hijos. Para Medea, el filicidio, así como el regicidio, supone la reconquista de su pasado, de su casa paterna, de su inocencia y su virginidad (vv. 982-984):

{Me.} *Iam iam recepi sceptrum germanum patrem,
spoliumque Colchi pecudis auratae tenent;
rediere regna, rapta uirginitas redit.*³⁵⁴

La heroína ve la necesidad de despojarse de la maternidad con los crímenes más atroces: los de sus propios hijos, inocentes víctimas de un acto cuasi-sacrificial. Estos nuevos *scelera* constituyen, según su punto de vista, paradójicamente, la expiación de los cometidos a causa de Jasón en su juventud, a los que considera “insignificantes” y “comunes” (*levia, uulgaris notae*, v. 905) en comparación con el doble filicidio. Pero la misma Medea sabe que no ha recobrado su reino, ni el vellocino, ni la vida de su hermano. Estas palabras no son más que otra muestra de cómo Medea cree poder afirmarse mediante la jactancia y la grandilocuencia –otro intento desesperado, prácticamente el último, por reconstruir su identidad fragmentada.

Las fuerzas que arrastran a Medea en todas direcciones (*incerta ... feror / partes in omnes*, vv. 123-124) impiden que su figura trágica quede delineada mediante una identidad bien definida. Mientras más Medea pretende afirmar una identidad que, a sus

³⁵² “Ahora soy Medea”.

³⁵³ “Ira, por donde me llevas, te sigo.”

³⁵⁴ “Ahora, ahora he recobrado el cetro, el hermano, el padre, / y los colcos poseen el despojo del carnero dorado; / ha regresado el reino, ha regresado la virginidad robada.”

ojos, ya existe o existirá en el futuro mediante los *scelera* que ha cometido a causa del *dolor* y la *ira*, con enunciados verdaderamente fatuos (vv. 424-425, 428-429, 566-567, 900), mientras más intenta autoconvencerse y creer en su propia existencia, más las fuerzas opuestas que se debaten en su interior impiden la manifestación de una identidad continua, sostenida y sólida a lo largo de la pieza. El dinamismo de esta imagen de una Medea sometida al vaivén de sus violentos estados emocionales contrasta fuertemente con la fijeza y el estatismo que produce la falta de una evolución psicológica del personaje. A diferencia de lo que sucede en la obra de Eurípides, en la *Medea* de Séneca, a pesar de las palabras contradictorias y confusas de la heroína, que son un signo de la perturbación que en su *mens* producen la *ira* y el *dolor* (*mente non sana*, v. 123), no hay un desarrollo de la psicología del personaje. Esta Medea sabe qué hará y cómo se vengará, desde el primer momento; está centrada en sí misma, aislada (como veremos más adelante, también en su relación con la Nodriza), más inclinada a las palabras vanas y presuntuosas que a la acción, la cual queda reducida a los crímenes de sus hijos y de Creonte y Creusa. A diferencia de lo que podría pensarse, y teniendo en cuenta las contradicciones señaladas, puede decirse que su caracterización como personaje no arroja una identidad como la del personaje de Eurípides –una Medea que, como se ha dicho, si bien duda de llevar a cabo el infanticidio, está convencida de quién es, se reconoce como descendiente de los dioses más antiguos y guarda una férrea fidelidad a su código heroico–, sino una identidad continuamente desdoblada y fracturada.

El *dolor* de Medea, que habla y actúa, y su *ira*, fuerza conductora irresistible, son prácticamente lo único que permanece constante en su identidad fragmentada, y podría decirse que el proceso de construcción de la identidad de Medea está atravesado por la irracionalidad del *dolor* y la violencia de la *ira* como motivos centrales, lo cual la convierte en una *cruenta maenas* (v. 849) que sólo responde a los impulsos del *dolor* y la *ira* que la impelen al *scelus*. En este sentido, Medea se presenta como la contrafigura del sabio estoico. Si *caret ... ira sapiens*, como recuerda Séneca en *De constantia sapientis* (9,3), Medea representa exactamente lo contrario.

A pesar de sus reiterados intentos, la protagonista no logra afirmar su propia identidad, aunque implemente recursos para ello, como la evocación del pasado y el crimen. Hay atisbos de alcanzar esta identidad, tan ansiada, como lo demuestra el *fiam* del v. 171; pero ni en el *Medea superest* del v. 166 ni en el *Medea nunc sum* del final de la obra (v. 910), vemos cuál es esa identidad, la de esa Medea que deseaba ‘llegar a ser’ Medea y afirmarse como tal. Lo que vemos es una ménade que perpetra los crímenes

más crueles; si ésta era la identidad a la cual Medea aspiraba, puede decirse entonces que su fracaso no sería total. Pero en tanto ni siquiera con esos crímenes puede recuperar el pasado perdido ni librarse del *dolor* y la *ira*, podemos concluir que la única identidad a la que puede aspirar Medea, incluso después de ser transportada por el carro de su abuelo, el Sol, es a una identidad hecha de fragmentos y fisuras, y no a una sólida y sostenida. Continuaremos viendo que esta identidad, en todo caso, es, precisamente, la de un sabio estoico ‘al revés’.

5.2. La voz del Coro. Medea y Creusa

Al proceso de construcción del personaje central en tanto contrafigura del sabio estoico contribuye, además de Medea misma, según hemos visto, y la Nodriz, como analizaremos en la sección siguiente, el Coro de corintios. En el Coro, precisamente, radica una de las diferencias más notables entre *Medea* de Séneca y la obra homónima de Eurípides, en la cual el Coro de mujeres corintias, como hemos señalado en el capítulo primero, establece una afinidad de género con Medea, y si bien no aprueba el filicidio, comprende el sufrimiento y la situación desesperada de la extranjera, le otorga lo que ésta le pide: su silencio y, por lo tanto, es, en cierto sentido, su cómplice. En la pieza de Séneca, en cambio, el Coro es de varones corintios que son manifiestamente, y desde el principio, hostiles a Medea y simpatizan con Creonte, Creusa y Jasón; incluso ni siquiera establecen, en ningún momento de la pieza, un diálogo con la heroína.

Tal como hemos advertido, a lo largo de los primeros cincuenta y cinco versos de la pieza, el soliloquio de Medea muestra a una heroína completamente presa del *furor* (*teque in exitium para / furore toto*, vv. 51-52), de un violento estado emocional que la impulsa a una venganza concebida como un sacrificio (vv. 37-39). Las invocaciones a los dioses, algunos de ellos infernales (vv. 1-17), las preguntas retóricas (por ejemplo, v. 27) y las exhortaciones que se dirige a sí misma para impulsarse a la acción, es decir, al castigo de sus enemigos (vv. 41 y 51-52), configuran un personaje femenino que desea precisamente despojarse de esa feminidad (*pelle femineos metus*, v. 42) para ejecutar los crímenes que planea. En abrupto contraste con estas imprecaciones, con sus imágenes oscuras y fúnebres, irrumpe el Coro celebrando las bodas de Jasón y Creusa y

acompañando al cortejo nupcial con un epitalamio (vv. 56-115).³⁵⁵ Es claro que no interactúa con Medea, lo que pone en evidencia la soledad y el aislamiento de la heroína (RODRÍGUEZ CIDRE, 2001: 20); por el contrario, el Coro “actúa como una voz por encima, distante, pero no al margen de la tragedia” (LÓPEZ, 2002: 191). A diferencia de Medea, el Coro celebra la alegría de la vida; en sus versos invoca a las divinidades celestiales, pidiendo su favor (vv. 56-58), y a los astros luminosos (vv. 71-72), que contrastan notablemente con las invocaciones de Medea a los dioses infernales, realizadas *uoce non fausta* (v. 12).³⁵⁶

Resulta significativo el contraste que el Coro realiza entre Medea y Creusa, la nueva esposa; nos detendremos brevemente en él dado que contribuye a delinear la contrafigura del sabio estoico que representa la heroína. En los primeros versos referidos a Creusa (vv. 75-76), *Vincit uirgineus decor / longe Cecropias nurus*,³⁵⁷ el Coro resalta la juventud, la gracia y la belleza de Creusa. Se destaca aquí el empleo de *decor*, término en el cual se unen lo ético y lo estético: la belleza física está acompañada de dignidad moral (ERNOUT-MEILLET, 1951: 297). Para el Coro, este *uirgineus decor* de Creusa vence al de todas las novias atenienses (v. 76), espartanas (vv. 77-79) y tebanas (vv. 80-81). Además de su *decor*, el Coro ensalza la *forma* de la princesa (v. 82), capaz de subyugar incluso a los inmortales: Baco (v. 84), Apolo (vv. 86-87), Cástor y Pólux (vv. 88-89). Insiste luego el Coro en la belleza de la *facies* de la novia (vv. 93-94): *Haec cum femineo constitit in choro, / unius facies praenitet omnibus*.³⁵⁸ Como el resplandor del sol oscurece al de los astros nocturnos y su *sidereus decor* y las Pléyades se retiran cuando aparece la luna (vv. 95-98), Creusa eclipsa con su belleza a las demás mujeres. Continúan profundizando el claroscuro con el soliloquio previo de Medea las imágenes radiantes y luminosas del Coro, con su mención del sol (v. 95) y Febe (v. 97), el *niueus color* de la *facies* de la novia (v. 99) y su comparación con el primer rayo de sol matutino (vv. 100-101). Si bien es un motivo tradicional en los epitalamios ensalzar la belleza de la novia, esta hipérbole en la descripción de Creusa, creemos, tiene la finalidad de contrastar su figura con la de Medea, ya que inmediatamente después de esta alegre y luminosa comparación, el Coro

³⁵⁵ No hay antecedentes de este epitalamio en Eurípides. Posiblemente, Séneca haya tomado como antecedente para este canto la *Medea* de Ovidio, perdida, de acuerdo con *Heroidas*, XII.136-152. Cf. MARTINA (2002: 605-606).

³⁵⁶ Esta *uoce non fausta* de Medea contrasta abiertamente con el tradicional *fauete linguis*, fórmula tradicional para impedir que una palabra de mal agüero pudiera interrumpir la ceremonia religiosa (HINE, (1989: 414); cf. Séneca, *De vita beata*, 26, 7.

³⁵⁷ “Vence su virginal belleza / con mucho a las novias cecropias”.

³⁵⁸ “Cuando ella aparece entre un coro de mujeres, / su rostro solo resplandece sobre todos.”

nos remite a las oscuras y fúnebres imágenes del principio, al aludir a Medea (vv. 102-106, 114-115):

*Ereptus thalamis Phasidis horridi,
effrenae solitus pectora coniugis
inuita trepidus prendere dextera,
felix Aeoliam corripe uirginem
nunc primum soceris sponse uolentibus.
[...]
soluat turba iocos — tacitis eat illa tenebris,
si qua peregrino nubet furtiua marito.³⁵⁹*

Así, Medea es calificada de *effrena*, una cualidad que poco tiene que ver con el ideal estoico. El adjetivo *effrenus* se forma sobre el derivado *frenum*, literalmente, “brida del caballo”, y el prefijo *ex*, que indica ausencia o privación. En este pasaje, como señala LÓPEZ (2002: 191): “el adjetivo, que conlleva un matiz sexual, apartaría a la protagonista del modelo tradicional de esposa, cuyo más relevante valor sería la *pudicitia*. La sexualidad desbordante de Medea, fruto de su barbarie y de su brujería, perturba a los hombres”. A los ojos del Coro, la sexualidad de Medea ejerce un poder tan fuerte sobre Jasón que a éste sólo le queda ser *ereptus*, pasivamente, de ese tálamo que compartía *trepidus* con Medea, no llamada por su nombre sino aludida mediante el sintagma *Phasis horridus*. Esta mención subraya el carácter extranjero de Medea y la hostilidad del Coro hacia ella.³⁶⁰ Para el Coro, la sexualidad activa, peligrosa, “desenfrenada”,³⁶¹ de Medea sólo le permitía a Jasón la posibilidad de acariciarla *inuita dextera*. Subrayando el contraste, ahora, en sus nuevas bodas, el Coro llama *felix* a Jasón, que contraerá enlace con una *uirgo* corintia que ha aceptado la voluntad del rey (*soceri uolentes*), a diferencia de la heroína, que ha traicionado a su padre Eetes huyendo (*fugitiua*) con Jasón, un extranjero (*peregrinus*). Ahora, el Coro desea que ella huya hacia las *tacitae tenebrae*, el lugar que asigna a lo extranjero, lo violento, lo transgresor, lo traicionero, lo desenfrenado.

En este epitalamio se conforman claramente dos imágenes femeninas bien diferentes: por un lado, la virginal Creusa, que sobrepasa en belleza a las demás mujeres, y por otro, la criminal Medea, que recibe toda la hostilidad del Coro. Este primer canto

³⁵⁹ “Arrancado al tálamo de la hija del horroroso Fasis, / acostumbrado a tomar en tus brazos, / tembloroso y sin gana, el pecho de una esposa desenfrenada, / toma, feliz, a la virgen eolia, / esposo, ahora, por primera vez, con el consentimiento de tus suegros. [...] / Suelte sus juegos la turba. Vaya a las silenciosas tinieblas / si hay alguna que, fugitiva, se casó con marido extranjero.”

³⁶⁰ Esta hostilidad, como se manifiesta en éste y otros pasajes que se analizarán a continuación, no permite pensar, por parte del Coro, en la “impartial observation of the action” que mencionan HENRY-WALKER (1967: 173).

³⁶¹ Para la relación entre Crisipo y esta cualidad de la sexualidad de Medea, cf. NUSSBAUM (1994: 457).

está atravesado enteramente por esa contraposición.³⁶² Además de presentar un notable claroscuro con respecto a la intervención inicial de Medea, el epitalamio señala la contraposición explícita entre las dos bodas de Jasón: aquellas bodas ilegítimas con una *effrena coniunx* extranjera, y éstas, felices y legítimas, con una joven *uirgo* corintia (PERUTELLI, 1989: 109).³⁶³

En el segundo canto del Coro, entre los vv. 301-379, éste desarrolla el tópico del comienzo del tránsito marítimo. Las diversas desgracias de los Argonautas, que han osado surcar el mar, serán uno de los temas del tercer canto del Coro (vv. 579-669). Luego de que Medea ha anunciado a la Nodriz a sus planes de venganza (vv. 575-578), el Coro comienza poniendo de relieve la *uis* de una *coiunx uiduata taedis*, *uis* que sobrepasa incluso a las fuerzas de la naturaleza. Medea misma, como hemos adelantado, es una fuerza de la naturaleza capaz de provocar la inversión del cosmos, del mundo físico y moral (PICONE, 2002: 644).³⁶⁴ Por ello, el Coro la compara con tres de los cuatro elementos: el fuego, al agua y el aire (vv. 579-582, 591-594):

*Nulla uis flammae tumidiue uenti
tanta, nec teli metuenda torti,
quanta cum coniunx uiduata taedis
ardet et odit;
[...]
caecus est ignis stimulatus ira
nec regi curat patiturue frenos
aut timet mortem: cupit ire in ipsos
obuius enses.³⁶⁵*

Nuevamente, como en el canto anterior, Medea, más que como una mujer, se nos presenta como una figura sobrehumana: capaz de superar la violencia de la llama (*flamma*), la del viento (*uentus*), la de las lluvias (vv. 583-586), la de los ríos (v. 587) y la de los torrentes (vv. 588-590). A medida que se acerca el final de la tragedia, la figura de Creusa va desapareciendo de los versos del Coro: todo lo dominan Medea y su *ira*, el

³⁶² Como afirman HENRY-WALKER (1967: 174), “the function of this epithalamium in the drama is to superimpose the chorus’ prayers and more refined images on those of Medea and to redirect Medea’s to a better purpose. They replace the light alternately bright and murik with something of constant brightness.”

³⁶³ Como señala RODÓN (2002: 656), “este canto del Coro no sólo enlaza temáticamente con la acción anterior al aportar, con la evidencia de la ceremonia, una nueva motivación tanto de dolor como de despecho para Medea, sino que además, y precisamente en virtud de su propia primera discontinuidad, se encuadra dentro de una unidad formal superior al constituirse como perfecto anticlimax en una sabia y calculada disposición estructural.”

³⁶⁴ Cf. PICONE (2002: 642): “Medea, dunque, non solo provoca l’inversione del cosmo, ma è ella stessa inversione in atto”.

³⁶⁵ “No es tanta la violencia de la llama ni la del viento / ni tan temible la de un dardo lanzado / como la de una esposa cuando, privada de sus nupcias, / arde y odia. [...] / Ciego es el fuego atizado por la ira; / no le preocupa ser regido, ni tolera el freno, / ni teme a la muerte; / sólo ansía lanzarse contra / las espadas mismas.” Cf. Ovidio, *Ars amatoria*, II.373.

ignis caecus que remite al fuego de su abuelo, el dios Sol, y la liga nuevamente con uno de los elementos de la naturaleza. El amor desdeñado de Medea, *uiduata taedis*, la impele a una violencia de grandes proporciones,³⁶⁶ pues el *amor* herido, traicionado, es el origen del *odium* (vv. 397-398), y de ambos, del *amor* y del *odium*, nace la *ira*, tal como sostiene Séneca en *Cartas a Lucilio*, 18,15.³⁶⁷ Nuevamente, se pone en primer plano la falta de *frenum* de Medea, pero esta vez no en un sentido sexual, sino político: Medea no teme ni siquiera a los reyes, a quienes los corintios del Coro respetan y defienden (*ire in ipsos enses*, término este último que, además de “espada”, significa “autoridad”). Así, veladamente, el Coro alude otra vez a la condición de extranjera de Medea, que se repetirá de manera explícita en su cuarto y último canto (vv. 849-878), luego de perpetrados los crímenes. En él predomina, una vez más, la figura de Medea y la descripción de su agitación anímica (vv. 849-857):

*Quonam cruenta maenas
praeceps amore saeuo
rapitur? quod impotenti
facinus parat furore?
uultus citatus ira
riget et caput feroci
quatiens superba motu
regi minatur ultro.
quis credat exulem?*³⁶⁸

Con dos sustantivos, el Coro caracteriza nuevamente a Medea: *maenas* y *exulem*. Todo en Medea es arrebato, impulso violento (*praeceps*, *rapitur*). Su *amor saeuus*, su *ira* y su *furor* la impulsan al crimen (*facinus*). Si el *furor* y la *ira* guían sus acciones,

³⁶⁶ En efecto, como afirma NUSSBAUM (1994: 458), “love is not a gentle, lovely passion [...]: it is the strongest form of violence in nature, a fire that burns now for wonder, now for terror”. Sólo en este sentido del término *amor* podríamos coincidir con esta autora cuando sostiene que “Medea’s problem is not a problem of love per se, it is a problem of inappropriate, immoderate love” (1994: 441) y de que, en la escena final, “he [Jason] is witnessing a triumph. It is the triumph of love” (1994: 439). Sólo si entendemos el concepto de *amor* como la forma más fuerte de la violencia, puede decirse que el final representa el triunfo del amor.

³⁶⁷ Séneca, *Cartas a Lucilio*, 18,15: *in omnes personas hic exardescit affectus; tam ex amore nascitur quam ex odio, non minus inter seria quam inter lusus et iocos; nec interest ex quam magna causa nascatur sed in qualem perveniat animus. Sic ignis non refert quam magnus sed quo incidat; nam etiam maximum solida non receperunt, rursus arida et corripit facilia scintillam quoque fovent usque in incendium. Ita est, mi Lucili, ingentis irae exitus furor est, et ideo ira vitanda est non moderationis causa, sed sanitatis*, “esta pasión arde en todas las personas; nace tanto del amor como del odio, no menos entre las cosas serias que entre los juegos y chanzas. Tampoco importa cuán grande es la causa de la que nace, sino en qué ánimo recae. Así, el fuego no interesa por lo grande que sea, sino por el lugar en que recaiga, pues los objetos sólidos no recibirán siquiera el fuego más grande; en cambio, los objetos secos y fáciles de arder alimentan una centella hasta hacer un incendio. Así, Lucilio, el resultado de una gran ira es el furor, y por ello la ira debe ser evitada, no a causa de la moderación, sino de la salud”.

³⁶⁸ “¿Hacia dónde la ménade sangrienta, / arrebata por su amor salvaje, / se lanza? ¿Qué / crimen prepara con furor violento? / Su rostro, contraído por la ira, / está rígido y / agitando la cabeza con gesto feroz, soberbia, / es, por sí mismo, una amenaza para el rey. / ¿Quién la creería una desterrada?”

claramente Medea aparece como la negación del sabio estoico. Su rostro (*uultus*), a diferencia del resplandeciente y brillante de Creusa, se presenta como *citatus ira*, rígido (*riget*), y sus movimientos enloquecidos, *feroces*, tanto de su cabeza (*caput*) como de sus pies (*pedes*, v. 862), denotan externamente no sólo su perturbación interior, su *furor*, en una descripción que evoca, por sus similitudes, a la de los rasgos físicos de la ira que el mismo Séneca ofrece en *De ira*, 1,1,4,³⁶⁹ sino también su falta de respeto, en tanto extranjera (*exulem*), hacia el poder real. Sus facciones cambian de color vertiginosamente (vv. 858-861); incluso, metafóricamente, es parangonada con una tigresa a la que le han quitado sus cachorros (vv. 863-865), en una comparación que evoca la de la “leona recién parida” de la *Medea* de Eurípides (v. 187), mencionada en el capítulo segundo. Por ello, y dado que (vv. 866-867): *Frenare nescit iras / Medea, non amores*;³⁷⁰ su figura provoca temor, como señalará el Coro en los vv. 872-873. Nuevamente, en este canto en el que se describe una situación claramente opuesta a la presentada en el primero –con el cual tiene algunas conexiones (PERUTELLI, 1989: 112-113)–, el Coro vuelve a mencionar el problema de la falta de *frenum* de Medea, posiblemente en los dos sentidos indicados –sexual y político–, pero ahora agravado por la identificación de su *ira* con su *amor* (vv. 868-869). La hostilidad del Coro hacia Medea se hace nuevamente manifiesta cuando la califica de *nefanda* (v. 871), adjetivo que, como se sabe, significa etimológicamente “que no puede decirse, nombrarse”.³⁷¹ De este modo, y al insistir en la monstruosidad de Medea, el Coro, mediante su construcción discursiva del personaje, la ha despojado incluso, a causa de sus crímenes, de la capacidad de ser nombrada, lo que refuerza, una vez más, su soledad y su aislamiento.

Medea es temible, por un lado, porque tiene el poder de una sexualidad agresivamente activa, “extraña a una esposa modélica” (LÓPEZ, 2002: 193), y no se resigna a verse relegada al papel de *palex* (v. 495), sino que hasta el final se denomina

³⁶⁹ Séneca, *De ira*, 1,1,4: *flagrant ac micant oculi, multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine, labra quatuntur, dentes comprimuntur, horrent ac surriguntur capilli, spiritus coactus ac stridens, articulorum se ipsos torquentium sonus, gemitus mugitusque et parum explanatis uocibus sermo praeuptus et conplosae saepius manus et pulsata humus pedibus et totum concitum corpus magnasque irae minas agens, foeda uisu et horrenda facies deprauantium se atque intumescantium – nescias utrum magis detestabile uitium sit an deforme.* “Los ojos se inflaman y brillan, un intenso rubor en todo el rostro por causa de la sangre que arde desde lo profundo de sus entrañas, los labios tiemblan, los dientes se comprimen, los cabellos se erizan y se levantan, la respiración se hace difícil y ruidosa, el sonido de las articulaciones que se retuercen, los gemidos, los mugidos y el discurso entrecortado por palabras poco coherentes, las manos chocan frecuentemente, los pies golpean el suelo, el cuerpo entero está excitado y haciendo las grandes amenazas de la ira, el rostro -repugnante a la vista y horrible- de los que se degeneran y entumescen; no sabrías si es un vicio más detestable o más deformador.”

³⁷⁰ “No sabe Medea frenar sus rencores, / tampoco sus amores.”

³⁷¹ Cf. ERNOUT-MEILLET (1951: 435-436).

coniunx de Jasón (v. 1021), y, por otro lado, porque es un agente capaz de quebrar el orden natural, de trastocar las leyes de la naturaleza. El texto, sin embargo, parece mostrar cierta fascinación por la figura de Medea, quien tiene poder sobre la vida y la muerte, incluso la de los reyes mismos, y no puede encuadrarse dentro de límites humanos. Su *ira* y su *furor* la definen (vv. 866-867), al igual que su falta de temor y su desenfreno: todas éstas, pasiones fuertemente rechazadas por los estoicos y que profundizan su caracterización como contrafigura del sabio estoico. Como la Medea de Eurípides, esta Medea es a la vez sobrehumana (como los dioses), humana e infrahumana (como las bestias). Mientras que Medea se plantea a sí misma como una figura plenamente activa, como el primer motor de la obra, por su capacidad creadora y ejecutora de un *opus* que ella misma planea y actúa (SCHIESARO, 1997: 91-92), no sólo Creusa, sino también Creonte y Jasón, son presentados como figuras pasivas que sucumben al irrefrenable poder de la misteriosa hechicera extranjera y que se presentan como espectadores de sus planes y su *opus*.

5.3. La voz de la Nodriza, *bona mens*

Veamos ahora qué sucede con la caracterización de Medea como contrafigura del sabio estoico por parte de la Nodriza, en el diálogo que entabla con su *alumna* (vv. 150-176), en los apartes de cada una, aunque están cerca (vv. 380-431), y en el monólogo que precede a la célebre escena de los encantamientos de Medea (vv. 670-739). En todos ellos, la Nodriza expone las características principales de la heroína, las que marcan su singularidad, las que Medea misma reitera y todos los demás personajes, de alguna manera, refuerzan.

La crítica ha señalado frecuentemente las notables diferencias que existen entre los prólogos de la *Medea* de Eurípides y la de Séneca: mientras que en el primero la Nodriza en primer lugar y el Pedagogo después se lamentan por la desesperada situación de Medea y los niños –estos últimos en escena–, el segundo está dominado por una heroína furibunda que en su soliloquio (vv. 1-55) invoca a los dioses infernales para llevar a cabo su venganza. En la pieza de Séneca, la Nodriza sólo aparecerá después del primer canto coral, el epitalamio ejecutado por los corintios para celebrar la boda de la

hija del rey con Jasón con el favor de los dioses celestiales (vv. 56-115). La figura de la Nodriza en ambas piezas ha sido suficientemente estudiada por la crítica.³⁷²

Al oír el epitalamio, Medea comprende la significación del canto nupcial y, desesperada, se declara perdida ante la desgracia que le ha sucedido (vv. 116-117): el abandono y las nuevas nupcias de Jasón, a quien califica de *durus* (“cruel”, v. 120). Los impetuosos vaivenes de su pensamiento la llevan a mencionar, al final de su parlamento, su voluntad de vengarse del rey Creonte, a quien en una ocasión considera único responsable de lo sucedido (v. 143). Interviene entonces por primera vez la Nodriza, para calmar a su *alumna*, aconsejándole que calle (*sile, obsecro*, v. 150), que oculte su *dolor*, que se someta, *stoico more*, a la fortuna y tolere lo que le toca padecer “con ánimo paciente y sereno” (*paciente et aequo ... animo*, v. 152). Ante la negativa de Medea (vv. 155-157), la Nodriza insiste nuevamente con otro consejo, expresado nuevamente con un verbo en imperativo; esta vez, el verbo tiene un objeto directo revelador: “detén tu ímpetu de Furia” (*siste furialem impetum*, v. 157). De este modo, Medea es asimilada con una Furia; las Furias, como se sabe, son divinidades del mundo infernal que tempranamente se asimilaron a las Erinias griegas, las violentas diosas vengadoras de los crímenes.³⁷³ Con el adjetivo *furialem*, que evoca la comparación de Medea con una Erinia (o un *alástr* *r*) por parte del Coro en la *Medea* de Eurípides, la Nodriza enfatiza dos aspectos de la protagonista: su estrecha vinculación con el mundo divino, evidente desde su soliloquio del prólogo, y su sed de venganza.

Fortuna fortes metuit, ignavos premit (v. 159)³⁷⁴ es una curiosa –y muy estoica– respuesta de Medea a esta última exhortación de la Nodriza, que evoca, pervertido, un pasaje de las *Cartas a Lucilio* de Séneca.³⁷⁵ El concepto de la *Fortuna* es el mismo que Medea expondrá en el v. 520: *Fortuna semper omnis infra me stetit* (“la Fortuna estuvo siempre a mis pies”): representa el poder divino. Mientras que el sabio estoico vive de acuerdo con ese poder, Medea se sitúa por encima de él. Comienza aquí un diálogo estíquico en el cual se produce un cambio radical en la heroína, quien habla como un sabio estoico, profiriendo –con notable rigor lógico, que contrasta con su estado de

³⁷² Cf. MARTINA (1988-1989) y RAVEN (1969: 294). Este último considera el papel de la Nodriza en *Medea* de Séneca como “almost indispensable”.

³⁷³ Este motivo del furor de Medea en tanto Furia, que expresa, al mismo tiempo su horror por su acto y su deseo de vengarse de Jasón, es reiterado en la obra: cf. vv. 13, 607, 740, 952-953, 958 y 967.

³⁷⁴ “La Fortuna teme a los fuertes, aplasta a los cobardes.”

³⁷⁵ Séneca, *Cartas a Lucilio*, 94,28: *Audentis fortuna iuuat, piger ipse sibi opstat*, “la fortuna ayuda a los intrépidos; el perezoso es un obstáculo para sí mismo”. La primera parte de la sentencia, un tópico ya en la época de Séneca, pertenece a la Eneida (X,284).

*furor– sententiae*³⁷⁶ como *Numquam potest non esse uirtuti locus* (v. 161),³⁷⁷ *Qui nil potest sperare, desperet nihil* (v. 163),³⁷⁸ otra vez una reminiscencia de las *Cartas*,³⁷⁹ y *Fortuna opes auferre, non animum potest* (v. 176),³⁸⁰ esta vez un eco de dos pasajes de diálogos de Séneca: *De vita beata* y *De providentia*,³⁸¹ mientras que la Nodrizza se limita, con sensatez, a señalar lo evidente (vv. 160, 162, 164-165 y 175).

Lo que resulta paradójico es que quien se muestra como una perfecta concedora de la doctrina estoica es al mismo tiempo presa de una incontenible *ira*, pasión destructiva a la que los estoicos, y Séneca concretamente, dedicaron una atención especial. Medea argumenta con agudeza, intelectualmente, como si hubiera ‘leído’ a Séneca y conociera a la perfección el concepto de ‘sabio estoico’. La ‘*sapientia*’ que Medea demuestra, al mencionar estos lugares comunes de la ética estoica, está de tal manera trastocada, tan alejada de la *uirtus*, que resulta una “anti-sapientia” (BIONDI (1984: 223),³⁸² una *sapientia* ‘al revés’, manifestación externa de la confusión, producto de su estado pasional,³⁸³ existente en su *mens* –que ella misma, como hemos visto, califica como *non sana* (v. 123). La lógica de Medea, “entità demoniaca in cui ha luogo il rovesciamento della sapienza stoica” (PICONE, 2002: 642-643), es, en efecto, la de la sabiduría estoica, pero con signo negativo: “[...] at points in the drama our heroine’s assertions cannot be distinguished, at face value, from those of a Stoic. This is most striking in a stichomythic passage early in the play in which she and the *nutrix* duel in maxims, Medea’s responses picking up and inverting the direction of the nurse’s words” (BARTSCH, 2006: 266). La ironía de estas *sententiae stoicae* en boca de una *maenas* se profundiza –complejizando la caracterización de la *ira*– mediante la comparación entre

³⁷⁶ La *sententia* es, como señala MAZZOLI (2002: 621-622), “il tipico stilema della predicazione di Seneca morale”.

³⁷⁷ “Nunca puede no haber lugar para la virtud.”

³⁷⁸ “Quien nada puede esperar, de nada desespere.”

³⁷⁹ Cf. *Cartas morales a Lucilio*, 5,7: *desines, inquit, timere, si sperare desineris*. “Dejarás de temer, dice, si dejas de esperar.”

³⁸⁰ “La Fortuna puede quitarme los recursos, pero no el ánimo.”

³⁸¹ Cf. *De vita beata*, 26,4: *sapientis quisquis abstulerit diuitias, omnia illi sua relinquet; uiuit enim praesentibus laetus, futuri securus*. “Cualquiera que quitare las riquezas del sabio, le dejará todas sus cosas, pues vive contento con lo presente, seguro de lo futuro. *De providentia*, 2,9: *ecce spectaculum dignum ad quod respiciat intentus operi suo deus, ecce par deo dignum, uir fortis cum fortuna mala compositus, utique si et prouocauit*. “He aquí el espectáculo digno al que el dios, atento a su obra, dirija su mirada; he aquí algo digno, similar a un dios: un hombre fuerte enfrentado a la mala fortuna y especialmente si él la desafió.”

³⁸² “Solo il controcanto della *nutrix*, improntato a una ben diversa saggezza di piccolo cabotaggio, riesce a decrittare l’effettiva anti-*sapientia* di Medea, forzandola a prese di posizione d’inequivocabile *inmanitas*.” (MAZZOLI, 2002: 622).

³⁸³ Cf. PRATT (1948: 4): “when character is impervious to passion, it negates evil; when character is deteriorated by passion, it causes evil.”

Medea y las fuerzas de la naturaleza (vv. 166-167), en una enumeración polisindética que parece no tener fin y que incluye a los dioses mismos, sus antepasados. De este modo, Medea anticipa el contraste entre su estirpe y la de Creusa, la nueva esposa de Jasón, contraste que señalará explícitamente en el v. 168 (*rex meus fuerat pater*, “mi padre fue un rey”), donde *rex* remite a los dioses del verso anterior: Eetes no sólo era rey, sino también hijo del Sol, a diferencia de Creonte, descendiente de Sísifo, como subrayará con desprecio, más adelante, la misma Medea (v. 512), evocando así los vv. 404-406 de la *Medea* de Eurípides.

Los intentos de la Nodriza para que su *alumna* sea mesurada en sus palabras y en sus acciones, para que se resigne, para que destierre la *ira* de su alma³⁸⁴ y para que se someta al poder de los reyes de la ciudad son infructuosos: ella no cede en su obstinación, en su deseo de venganza, y lo hace replicando nada menos que con máximas de la moral estoica, que, en boca de una *demens*, como la llama la Nodriza (v. 174) y presa de “la más repulsiva y rabiosa” de las pasiones,³⁸⁵ no hacen más que potenciar – otra paradoja– el despliegue de su capacidad para el crimen (en lugar de para la *virtus*).³⁸⁶ Medea, como el sabio estoico, es autosuficiente ante la carencia de recursos que menciona la Nodriza (vv. 166-167) y ante la falta de *fides* de Jasón (v. 164);³⁸⁷ enfatiza así la firmeza de carácter ante la adversidad (vv. 159 y 161) y la falta de temor (v. 163). Medea, de hecho, no teme ni siquiera ante la idea de la muerte (v. 170).

El enfrentamiento entre el *furor* de Medea y la *bona mens* de la Nodriza parece resolverse en una incomprensión mutua, en un abismo que va abriéndose entre ellas a

³⁸⁴ Cf. Séneca, *De ira*, III,39,1-4. Al respecto, recuérdese que en la prosa senecana en general hay dos posibles terapias para el tratamiento de las pasiones: una es su extirpación de raíz en el momento en que van apareciendo de a poco en el alma, y la otra, cuando ya se han instalado en ella súbitamente como consecuencia de un impulso violento como el *dolor* o la *ira*, los cuales disminuyen con el tiempo, es la utilización de recursos para dilatarlas y suavizarlas. La voz de la moral estoica que aconseja la extirpación de las pasiones es, en esta obra, la del Coro; incluso, para algunos autores, la voz del Coro en esta obra “is the sober voice of Stoic morality, counseling the extirpation of passion, the containment of daring” (NUSSBAUM, 1994: 464-465; cf. PRATT, 1948: 8).

³⁸⁵ Séneca, *De ira*, I,1,1: *nec inmerito mihi videris hunc praecipue adfectum pertimuisse maxime ex omnibus taetrum ac rabidum*. “Y me parece que no sin razón temes en especial esta pasión, la más repulsiva y rabiosa de todas.”

³⁸⁶ Al respecto, sostiene BERNAL (2002: 475): “Medea, como un sabio estoico, conoce los principios de la doctrina, los aplica a su propia vida y los aconseja a los demás. Pero en el contexto de su propia realidad, los efectos últimos de su actuación son contrarios a lo esperado. El menosprecio a riquezas y honores, la idea de autosuficiencia, su sentido de la justicia, su decisión a la hora de arrostrar adversidades, su ánimo perseverante, no la elevan por encima del común de los mortales, sino que la conducen a aferrarse cada vez más a sus sentimientos, a limitar a ellos el sentido de su vida, a alimentar cada vez más los rasgos de su fuerte individualidad, su cólera y su deseo de venganza.”

³⁸⁷ Se destaca en esta intervención de la Nodriza la ausencia de *fides* de Jasón para con Medea; sobre todo, por las implicancias político-sociales del término. Al respecto, afirma GARELLI-FRANÇOIS (2002: 560): “l’absence de cette *fides*, qui fait précisément le Roman civilisé, tend à rapprocher Jason du barbare que peut caractériser la mauvaise foi”.

medida que avanza el diálogo. La Nodriza señala lo desesperado de la situación (v. 162) y la necesidad de temer a los poderosos (vv. 168-169), pero Medea no parece desesperar (v. 163). La Nodriza ve como única alternativa para Medea la huida (v. 170), pero ésta no puede concebir una huida en presente, sino sólo en tiempo pasado: la huida que relata el mito, su huida de la Cólquide, con Jasón, luego de traicionar a su padre para que el extranjero obtuviera el vellocino. La Nodriza insiste, nuevamente, con imperativos: *compesce, parce, minue* (“modera, cesa, aplaca”, vv. 174-175), pero la fuerza ilocucionaria de estos verbos es anulada por Medea en un solo verso, en el que vuelve a manifestarse, como al comienzo del diálogo con la *nutrix*, su preocupación estoica por la *fortuna* (v. 176), justo en el momento en que entra Creonte a escena (vv. 177-178).

Después del diálogo de Medea y Creonte y de la segunda intervención del Coro, la Nodriza vuelve a escena y continúa aconsejando a la protagonista –nuevamente mediante verbos en modo imperativo– moderación y autodomínio. Veamos el texto (vv. 381-396):

*{Nvtrix} Alumna, celerem quo rapis tectis pedem?
resiste et iras comprime ac retine impetum.
Incerta qualis entheos gressus tulit
cum iam recepto maenas insanit deo
Pindi niualis uertice aut Nysae iugis,
talís recursat huc et huc motu effero,
furoris ore signa lymphati gerens.
flammata facies, spiritum ex alto citat,
proclamat, oculos uberi fletu rigat,
renidet: omnis specimen affectus capit.
haeret: minatur aestuat queritur gemit.
quo pondus animi uerget? ubi ponet minas?
ubi se iste fluctus franget? exundat furor.
non facile secum uersat aut medium scelus;
se uincet: irae nouimus ueteris notas.
magnum aliquid instat, efferum immane impium:
uultum Furoris cerno. di fallant metum!*³⁸⁸

Luego de la exhortación inicial (vv. 380-381), comienza un aparte (vv. 382-396) de la Nodriza en el que ésta describe detalladamente, en un pasaje con varias

³⁸⁸ “Hija, ¿adónde llevas tu rápido paso, fuera de la casa? / Detente, reprime la ira y domina tus ímpetus. / Como una ménade frenética lanza sus pasos a la ventura, / poseída por la divinidad, / por la cima del nevado Pindo o por las cumbres de Nisa, / así corre de acá para allá con movimiento desenfrenado / con muestras en su rostro de un furor que transporta. / Inflamado el rostro, jadea al respirar desde lo más hondo, / grita, riega sus ojos con abundante llanto, / sonrío: expresa toda clase de pasiones. / Vacila, amenaza, bulle, se queja, gime. / ¿Adónde se inclinará este peso de su alma, dónde pondrá sus amenazas, / dónde romperá esta ola? Se desborda su furor: / ni fácil ni mediano crimen medita en su interior. / Se superará a sí misma; conozco las señales de su cólera de otras veces. / Se acerca algo grande, inhumano, monstruoso, impío. / Veo su rostro de furor. / ¡Desmientan los dioses mi temor!”

reminiscencias del tratado *De ira*,³⁸⁹ la sintomatología del *furor* del que es presa la heroína (vv. 385-389). El *furor* se expresa a través de todo su cuerpo, principalmente en su rostro (v. 386),³⁹⁰ se desborda (v. 392) y las manifestaciones físicas de la pasión (vv. 387-390; cf. 858 ss.) refuerzan la inversión del ideal del sabio estoico que ya Medea evidenciaba en el primer diálogo con la Nodriza. La descripción de ésta, además, subraya otra vez la vinculación de Medea con las divinidades (v. 382), su falta de control (v. 385) y la completa dominación de su *animus* por parte de su *affectus* (v. 389). Por su cercanía con Medea, y por reconocer el *vultum furoris* (v. 396) de su *alumna*, la Nodriza percibe las características del extraordinario crimen que la heroína está a punto de cometer, como señala en el v. 393 y en el v. 395. A continuación, Medea, haciendo caso omiso de la Nodriza, como si ésta no estuviera presente junto a ella, profiere un parlamento (vv. 397-425) que la presenta como una fuerza invencible, sobrenatural, capaz de destruir todas las cosas (v. 414), y hasta de atacar a los mismos dioses (v. 424). En este sentido, puede decirse que Medea, contrafigura del sabio estoico que vive de acuerdo con el orden natural, es una “personnification (ou divinisation?) du désordre naturel” (GARELLI-FRANÇOIS, 2002: 551); en tanto tal, su *furor* no cesará (v. 406), sino que, por el contrario, *crecset semper* (“crecerá siempre”, v. 407). Gracias a una retórica efectista, además, la imagen que discursivamente construye Medea de sí misma contrasta abruptamente con la de Jasón, forzado a ceder y a confesarse vencido (v. 417) ante el poder real (el de Creonte o el de Acasto). Luego de oír sus amenazas, dirigidas a los dioses y a todo el orden natural (v. 425), la Nodriza vuelve a utilizar imperativos para apelar a la prudencia y buen juicio de Medea (*recipe, mitiga, uide*, “recobra, calma, mira”, vv. 425-426 y 429), recordándole los peligros de enfrentar a los poderosos (v. 429) y la imposibilidad de tener seguridad (*tutus*, v. 430) al perpetrar un acto tal (vv. 425-430).³⁹¹ Durante la mayor parte de esta escena, no ocupada por un verdadero diálogo sino mayormente por un aparte (vv. 382-396), las dos mujeres no interaccionan, aunque en apariencia están espacialmente cercanas. Esto pone en evidencia más explícitamente lo que señalábamos antes: el abismo de incompreensión que las separa. En el primer diálogo, aunque hablaban el mismo ‘idioma’ –el de la ética estoica–, parecían no entenderse. Tampoco lo hacen aquí, aunque el tono estoico de la Nodriza siga siendo el mismo, y el de Medea sea ya muy diferente, dado que su *furor* desencadenado se ha incrementado por la decisión de

³⁸⁹ Los signos corporales en relación con un estado psicopatológico son descritos en *De ira*: 1,1,3-4; 1,19,1-2; 2,35,2-6; 3,4,1-3 y 3,13,2.

³⁹⁰ “Llevando en su rostro los signos del furor que transporta.”

³⁹¹ En esta intervención, nótese las similitudes entre los vv. 417-419 y Eurípides, *Medea*, vv. 585-587.

Creonte. En ambas escenas se pone en evidencia, por un lado, la dificultad, por parte de ambas interlocutoras, de una decodificación adecuada del mensaje de la otra, y, por otra, la disimetría entre ellas: a medida que la violencia verbal y la intensidad emocional de Medea se hacen más fuertes, la Nodriza se muestra cada vez más débil, frágil y temerosa con sus consejos de prudencia moral y política. En este diálogo que, esta vez sí,³⁹² puede decirse que se entabla entre las voces de la razón y de la pasión,³⁹³ esta última va incrementándose a medida que la primera va disminuyendo. Es más: si antes Medea pretendía subvertir la moral estoica, encarnando la criminalidad y la pasión, ahora pretende –por lo menos discursivamente– subvertir todo el orden natural, encarnando una potencia superior incluso a los mismos dioses.

Después de su diálogo con Jasón, y antes del canto del Coro que ocupa los vv. 579-669, Medea pide a su *fida nutrix* (v. 568), que la ayude a llevar a cabo sus resoluciones (v. 569). Sin embargo, esto no sucede. En la tercera y última intervención de la Nodriza (vv. 670-739) ésta profiere un preludeo a la célebre escena de los encantamientos de la protagonista, pero no interviene en la puesta en práctica de los *consilia* de ésta. Nuevamente, la Nodriza describe las manifestaciones físicas del *furor* pasado y presente de la heroína y señala su capacidad de atacar a los dioses (v. 673). El *scelus* de Medea, que antes era aludido vagamente con el pronombre indefinido *aliquid* (v. 395), ahora adquiere una forma plena y aterradora: *monstrum* (v. 675). Este *monstrum*, mayor (*maius*, v. 674) incluso que el ataque a los dioses y que la violencia contra el cielo mismo, es también denominado *nefas* por la misma Medea (v. 931).³⁹⁴ La Nodriza es, otra vez, quien reconoce los síntomas del *furor* pasional de Medea, cuya pasión sin freno, que se expresa en la proliferación de términos que refieren al crimen o a la muerte, pone de manifiesto gestual, dramática y lingüísticamente que nada podrá impedir la desgracia. Este crimen, aludido y nombrado de tantas maneras, constituye, como vemos, propiamente un *nefas*.

Detengámonos brevemente en este concepto. El empleo del término *nefas* pone de manifiesto la gravedad de la transgresión de Medea, que alcanza a todo el cosmos. El concepto de *nefas* desempeña en la obra un lugar preponderante, dado que los crímenes

³⁹² A diferencia de las ‘voces’ interiores del monólogo de la *Medea* de Eurípides, analizado en el capítulo anterior.

³⁹³ Cf. la intervención de la Nodriza de Séneca, *Fedra*, vv. 195-217; para un debate entre pasión y mejor naturaleza, cf. el parlamento de Deyanira en *Hércules en el Eta*, vv. 278-314.

³⁹⁴ *Nefas*, derivado negativo de *fas*, que significa, propiamente, “permiso u orden de los dioses”, “derecho divino”, por oposición a *ius*, “derecho de los hombres”. El sentido de *fas* se relaciona con el gr. *thémis* (ERNOUT-MILLET, 1951: 386-387).

perpetrados por la heroína atentan contra todas las leyes que, de acuerdo con un orden establecido por los dioses, rigen el universo y, por extensión, la sociedad humana.³⁹⁵ Transportada por un estado emocional y mental de perturbación, desde el comienzo de la obra la heroína se refiere, aunque indirectamente, al crimen de los niños como instrumento de su venganza.³⁹⁶ A diferencia del modelo euripídeo, el personaje de Séneca tiene, desde el principio, planes criminales que involucrarían a los niños. En esta venganza pueden distinguirse dos etapas: la urdimbre del *nefas*, que es predominantemente de índole discursiva y se sitúa en el plano de los *verba*, y su realización concreta, que se sitúa en el plano de las *res*. Analizar la urdimbre del crimen nos permite analizar los procedimientos lingüísticos y dramáticos mediante los cuales se configura el personaje de Medea como transgresor de los límites y el orden establecido por los dioses (*fas*), trascendiendo lo humano y ligándose así con el universo de lo monstruoso. Al igual que, por ejemplo, en *Tiestes* de Séneca, la urdimbre lingüística del *nefas* tiene una clara dimensión performativa, dado que aquí también el *opus-nefas* se configura, en una primera instancia, como un acto de lenguaje. Con respecto a este punto, vale la pena detenerse en la larga monodia que ocupa los vv. 740-848, en los que se detallan los encantamientos de Medea, una perfecta hechicera que se nos presenta más sobrehumana que humana. Esta detención en el *tempo* de la acción mediante el encantamiento prefigura –creemos– el poder mágico de la palabra de alterar el orden establecido. Luego de la invocación a las divinidades funerarias (*ferales deos*, v. 740) y a Hécate (vv. 740-751), Medea pone de manifiesto su poder para subvertir las leyes de la naturaleza (vv. 752-770): domina el océano, los mares, los ríos, los astros, el cíclico ritmo de las estaciones, y, tal como lo había anunciado al comienzo de la obra (vv. 27-28), tiene el poder de hacer desaparecer la luz del cielo.³⁹⁷ La mención de sus ofrendas a Hécate (vv. 771-786) es ocasión para la descripción del crimen de Creusa (vv. 787-842): estamos aquí ante el crimen mismo, y la fuerza de las imágenes y las palabras así lo demuestra. El poder de Medea para trastornar el orden natural³⁹⁸ será enfatizado por el

³⁹⁵ Cf. DE BRAND (2006: 30): “La *ira* y el *furor* en *Medea* y *Phaedra* son considerados en sí mismos como transgresiones de índole moral donde los sustantivos *scelus*, *crimen* y *stuprum* en todas sus formas demuestran la magnitud de la acción cometida en contra de las leyes que rigen el universo y la sociedad”.

³⁹⁶ Séneca, *Medea*, vv. 22-25, texto problemático, o bien, v. 40, verso susceptible de varias interpretaciones.

³⁹⁷ Resulta significativa la abundancia de términos que se refieren a la luz, las llamas, el fuego, el sol. De acuerdo con el linaje mitológico de Medea, descrito en el capítulo segundo, Medea es nieta del dios Sol. Esta relación entre Medea y el Sol se hace explícita en los vv. 28-36, 207-210, 510-512 y 570-574.

³⁹⁸ Al respecto, sostiene NUSSBAUM (1994: 461) que Medea “has been able to change the laws of nature, to alter the seasons, to reorder the heavens. It has created not chaos, but a counterorder.”

Mensajero cuando éste relate precisamente la muerte de Creusa y la destrucción del palacio: el agua aviva las llamas en lugar de apagarlas (vv. 885-890). Por último, también en el pasaje de los encantamientos asistimos a la prefiguración del infanticidio, sobre todo cuando, concluido el hechizo, Medea ordena a la Nodriz que traiga a sus hijos (vv. 843-848), que ya no son más plenamente suyos, dado que ahora poseen una “madrstra” (*nouerca*, v. 847). A propósito de la matriz de la inversión en la urdimbre lingüística del *nefas* interesa destacar que Creusa, en tanto *nouerca*, es la contracara, el reverso de Medea en tanto *mater*,³⁹⁹ pues si bien la madrastra ocupa la misma posición social que la madre biológica de un niño, tiene una reputación explícitamente negativa⁴⁰⁰ y se asocia con la malevolencia hacia el hijastro.⁴⁰¹ Al despojarse de la maternidad,⁴⁰² primero discursivamente, antes de hacerlo de modo efectivo, se produce una nueva inversión: aunque por diferentes razones que la Medea de Eurípides, la Medea de Séneca también se masculiniza, y lo único que puede ya parir es su venganza (v. 25), dado que, si tuviera en su vientre otro vástago de Jasón, también lo mataría (vv. 1012-1013). Creonte la considera especialmente peligrosa por su naturaleza dual: tiene *nequitia* femenina y *robur* masculino (vv. 267-268) y es diestra para maquinar los más crueles crímenes (v. 266). Los modos en que Medea se masculiniza son diversos: en el prólogo se presenta como un guerrero que se prepara para la batalla (v. 27: *non ibo in hostes?*)⁴⁰³ y, en su diálogo con Jasón, propone a éste un *certamen* entre ella, Creonte y Acasto, y que Jasón mismo sea el botín (*pretium*, v. 518). Con el infanticidio, Medea aniquila aquel único rasgo que, fuera de su figura como hechicera, la convierte en mujer: la maternidad.

La transgresión del orden del universo, como puede verse, abarca todos sus aspectos. Y el Coro no deja de señalarlo, sobre todo cuando, en su segunda intervención (vv. 301-379), desarrolla el tópico –recurrente en la literatura antigua– del comienzo del tránsito marítimo como el fin de la Edad de Oro en la que la tierra producía

³⁹⁹ Cf. vv. 25, 171, 283, 289, 845, 928, 934, 948, 951 y 1008. Nótese que la mayor parte de las ocurrencias del término en relación con Medea se encuentran hacia el final de la obra, cuando están próximos los infanticidios. A diferencia de la Medea de Eurípides, que se plantea a sí misma como ‘madrstra’ de los niños, como hemos visto en el capítulo anterior, de acuerdo con SFYROERAS (1995: 135), la de Séneca sigue llamándose *mater* de éstos y nunca se posiciona como *nouerca*.

⁴⁰⁰ Cf. Séneca, *Hercules en el Eta*, 561.

⁴⁰¹ Cf. SUÁREZ (2004: 132), donde la autora señala que, dadas sus perversas asociaciones, la ocurrencia del término *nouerca* es una rareza y constituye, por tanto, un tabú lingüístico que afecta a ciertos vocablos que designan realidades que provocan temor.

⁴⁰² Cf. vv. 950-951: ... *osculis pereant patris, / periere matris*.

⁴⁰³ “¿No iré contra mis enemigos?”

espontáneamente los alimentos necesarios para los mortales.⁴⁰⁴ Nuevamente, se trata de la transgresión que supone deshacer, a través de la navegación, límites naturalmente establecidos. La voluntad humana de conocer las causas de las cosas y franquear los límites establecidos provocó la desgracia de los hombres, simbolizados por los Argonautas, y entre ellos Jasón, cuyas desventuras expone el Coro en su tercera intervención (vv. 579-669). La falta de conexión con el argumento de la tragedia se revela sólo aparente. Aquí radica la causa, para el Coro, de los males del héroe. En el éxito de esta navegación, Medea tuvo un papel decisivo; es más, ella es, irónicamente, la *merces* (“premio”) de ese viaje. Por eso, el Coro alude a ella en los vv. 360-363:

*Quod fuit huius pretium cursus?
aurea pellis
maiusque mari Medea malum,
merces prima digna carina.*⁴⁰⁵

De acuerdo con el Coro, en su “lessico moralístico” (PETRONE, 2002: 630), este viaje que traspasó los límites del mundo conocido tuvo consecuencias nefastas no sólo para los demás tripulantes sino particularmente para Jasón, que trajo consigo un *malum maius mari*, Medea. La aliteración señala, en el plano estilístico, la vinculación estrecha entre Medea, símbolo de la feminidad salvaje y pasional (TRAINA, 1981: 123), y *malum*, que alude a un mal, para Jasón, tanto físico –recuérdese lo dicho acerca de la sexualidad desenfrenada de la heroína– como moral –sólo ahora, de acuerdo con el Coro, con sus nuevas bodas, él podrá ser *felix*–. Los Argonautas, para el Coro, son, de este modo, responsables indirectos de los crímenes de Medea (BAJONI, 1996: 76), ya que ésta, siendo un *malum*, como Escila (vv. 350-354) y las sirenas (vv. 355-360), ha sido traída a Corinto luego de franquear los bien establecidos límites del mundo (v. 335).⁴⁰⁶

Medea no es un simple instrumento de esa transgresión cósmica, sino su *auctor* (v. 979). En este sentido, Medea, la artista, es, como dice Creonte (v. 191), un *monstrum*,⁴⁰⁷ un prodigio, alguien que, como otras mujeres de su linaje (Fedra y Pasífae), excede lo natural, se sitúa más allá de lo *fas* e incluso lo desafía con gesto criminal. En

⁴⁰⁴ Cf. Horacio, *Odas*, I.3, 9-13.

⁴⁰⁵ “¿Cuál fue el premio de tal viaje? / El vellocino de oro / y Medea, un mal mayor que el mar, / digno premio de la primera nave.”

⁴⁰⁶ Al respecto, señala PETRONE (2002: 630): “Tra Medea, il mare e il male il rapporto è strettissimo. L’impresa argonautica ha avuto dunque nell’arrivo di Medea il suo fine: il frutto maledetto di un’azione empia.”

⁴⁰⁷ Según ERNOUT-MEILLET (1951: 733), *monstrum* es un término del vocabulario religioso: “prodigio que advierte acerca de la voluntad de los dioses”, y por lo tanto “objeto o ser de carácter sobrenatural”, “monstruo”. Por extensión, pasó a la lengua familiar. Para un estudio de lo monstruoso en *Medea*, cf. RODRÍGUEZ CIDRE (2002). En el v. 191, *monstrum* está modificado por los adjetivos *saeuum* y *horribile*.

efecto, Medea es temible. Pero Jasón no lo ve; su temor se dirige más bien hacia los reyes: Creonte⁴⁰⁸ y Acasto (v. 516), y esta ceguera será su perdición. El poder de sus hechizos es irresistible. Es un *monstrum* en el sentido de un agente capaz de quebrar el orden natural, trastocar las leyes de la naturaleza y provocar prodigios mediante su magia. Incluso ella misma se compara con las fieras y los monstruos marinos Escila y Caribdis (vv. 407-409), en una escena que recuerda los insultos finales que Jasón le dirige en los últimos versos de la tragedia de Eurípides (vv. 1342-1343). Medea tiene poder sobre la vida y la muerte: ha decidido la muerte de Apsirto, Creonte, Creusa y la de sus propios hijos, y también, de alguna manera, ha decidido conservar la vida de Jasón.

Medea de Séneca, de acuerdo con NUSSBAUM (1994: 449), desarrolla el tema de la pasión que obliga a sus personajes a fijar su atención en un objeto exterior a sí mismos: Medea en Jasón, Creonte en el poder, Jasón en la seguridad que le proveerá su matrimonio con Creusa ante la amenaza de Acasto. El desorden del microcosmos que es cada uno de estos personajes acarrea la perdición del macrocosmos. El terrible desenlace se muestra como una consecuencia de la incapacidad del agente –incapacidad plenamente anti-estoica– para vivir de acuerdo con la Naturaleza y dominar los propios *affectus*. El *opus-nefas* de Medea no sólo cierra o culmina una serie de crímenes cometidos por ella misma de manera directa o indirecta (Apsirto, Creonte, Creusa), sino que, incluso, su doble filicidio queda impune. Y a este filicidio, a la *performance* del *nefas* de Medea, asiste Jasón, *spectator* de un hecho incluso artístico.⁴⁰⁹ La *ratio* intenta defenderse ante el ímpetu arrollador del *furor*,⁴¹⁰ y si bien el dominio de uno mismo es el ideal al que se debe aspirar, de acuerdo con la filosofía estoica, la violenta muerte de los hijos de Medea a manos de su propia madre constituye precisamente el reverso de este ideal.

La Nodrizza sabe que el *nefas* de *Medea*, que será perpetrado mediante las artes mágicas, constituye un sacrificio (cf. v. 577) cuidadosamente preparado en un espacio al que sólo la Nodrizza, por su cercanía con su *alumna*, parece tener acceso: el *penetrabile*, calificado como *funestum* por la anciana (v. 676), el *triste sacrum* (v. 680). En esta intervención, y de este modo, la Nodrizza vincula tres momentos de Medea: pasado (*uidi*), presente (*augescit et semel dolor / accendit*, vv. 671-672) y futuro (*maius parat / Medea*

⁴⁰⁸ En la tragedia de Eurípides, Creonte es un rey noble que ama a su hija y desea su felicidad por sobre todas las cosas. En Séneca, en cambio, es un rey tiránico, desmesurado y arrogante, del tipo de Lico en *Hércules Loco*, Etéocles en *Fenicias* y Egisto en *Agamenón*.

⁴⁰⁹ Cf. MAZZOLI (2002: 623).

⁴¹⁰ Este ímpetu es subrayado varias veces: por ejemplo *Medea*, 406, 930; *Tiestes*, 101, 253.

monstrum, vv. 674-675), en los cuales su característica sobresaliente es su *furor*, provocado por un *dolor* que sólo puede finalizar en la venganza y la muerte.⁴¹¹ Una vez más, el interés central de la Nodriza es el estado anímico de la heroína y los signos exteriores de éste.⁴¹² Pero, otra vez, la falta de interacción entre las dos mujeres, que ya no dialogarán más hasta el final de la tragedia, demuestra su alejamiento, su distancia, su imposibilidad de comunicación.

La Medea configurada discursivamente por la Nodriza en *Medea* de Séneca no es un personaje monolítico. En efecto, si bien son constantes las descripciones de la *ira* y el *furor* que someten a la heroína, también, como hemos señalado, Medea tiene la capacidad, por lo menos discursiva, de presentarse como un sabio estoico. Más precisamente, se trata de un ‘sabio estoico’ muy particular y paradójico: una Medea *sapiens*, que conoce la doctrina estoica, al servicio de una Medea *furens* que, por supuesto, la trastoca, la invierte porque es presa de un violento estado pasional (MAZZOLI, 2002: 621). Esta aparente contradicción entre las dos caras de Medea –dos caras antagónicas pero sorprendentemente complementarias en el tratamiento dramático de las pasiones en esta obra de Séneca– aparece con especial claridad en la primera intervención de la Nodriza. En esa primera intervención, las palabras de la *nutrix* contrastan fuertemente con las de su *alumna*, abriendo la posibilidad a esta última de expresar sus turbulentas pasiones con un efecto mucho mayor que si el personaje emitiera un monólogo.⁴¹³ Algo similar sucede en la segunda intervención de la Nodriza, quien apela a la prudencia de Medea y a provocar su capacidad de reflexión ante el peligro de cometer un crimen contra los poderosos. Ya en la tercera intervención de la Nodriza, ésta se aboca enteramente a describir el *furor* de la heroína y las fuerzas maléficas a las que Medea invoca para llevar a cabo su venganza. De esta manera, puede verse que paulatinamente las dos interlocutoras se van distanciando, hasta el punto de producirse una verdadera ruptura entre ambas. Si la primera intervención de la Nodriza es un diálogo con Medea, la segunda es, excepto algunos versos (vv. 380-381; 425-426 y 429-430) un aparte, y la tercera un monólogo. Este distanciamiento se produce a medida

⁴¹¹ En este sentido, sostiene GALIMBERTI BIFFINO (2002: 528, n. 28): “Le personnage de la nourrice dans les tragédies de Sénèque et notamment dans la Médée, joue un rôle déterminante: elle est un ‘pont’ entre le passé de l’héroïne et ses projets pour l’avenir, tout en existant dans le présent par sa présence indispensable”; cf. vv. 568-578.

⁴¹² Cf. *Agamenón*, vv. 126 ss., *Hércules en el Eta*, vv. 240 ss. y *Fedra*, vv. 362 ss.

⁴¹³ En este sentido, NUSSBAUM (1994: 443-444), acerca de las relaciones entre los estoicos y la tragedia, sostiene que “the Stoics, unlike the other Hellenistic schools, have a high regard for tragedy, giving it cognitive importance, arguing that it can frequently display the human significance of a philosophical argument more clearly than prose writing.”

que, por un lado, se afirma la identidad fragmentada de Medea, que hemos analizado en la primera sección de este capítulo, en el paso de *Medea fiam* del v. 171 a *Medea nunc sum* del v. 910, en el cual la Nodriza desempeña un papel significativo (MARTINA, 1988-1989: 114), y, por otro, aumenta la preponderancia dramática del *affectus* de Medea –el *affectus*, que es, como sostiene GALIMBERTI BIFFINO (2002: 543), el “veicolo del tragico in Seneca” y el que impulsará a la heroína a perpetrar un *monstrum*, un *nefas*.⁴¹⁴ En este sentido, la funcionalidad de las intervenciones de la Nodriza en esta pieza es tanto de naturaleza psicológica como retórica, en tanto contribuyen a la configuración de la heroína, enfatizando su psicología dominada por la *ira* y el *furor* y proponiendo una figura que, retóricamente, se muestra por momentos, por paradójico que parezca, como un sabio estoico.

Después de estas consideraciones, veamos en qué sentido puede decirse que *Medea* de Séneca es una tragedia estoica, porque la afirmación merece ciertos matices. Si ‘estoico’ aquí quiere decir ‘que pone en escena la contrafigura del sabio estoico’, sí lo es. Pero si quiere decir ‘que pone en escena una tesis estoica acerca de la ira’, o ‘que constituye una demostración práctica de postulados teóricos del estoicismo de Séneca’, no lo es. Si *Medea* fuera plenamente un drama estoico, una tragedia ‘de tesis’, resultaría en extremo sorprendente, por ejemplo, que, en determinado momento, en las interacciones entre la Nodriza y la heroína, no hubiera ya lugar para *sententiae* ni para palabras de una *bona mens* como la de la Nodriza. Se ha dicho ya que Medea se identifica completamente con su *ira*; cuando el proceso de identificación se ha completado, puede entonces proceder a poner en práctica su *nefas* y a plasmar así, dramáticamente, la separación radical –en tanto ontológica– que existe entre los demás personajes y ella, en su huida final en el carro del Sol. Es objeto de controversia si esta inversión del ideal estoico obedece o no a un propósito protréptico. Está claro que “the Stoics, unlike the other Hellenistic schools, have a high regard for tragedy, living it cognitive importance, arguing that it can frequently display the human significance of a philosophical argument more clearly than prose writing” (NUSSBAUM, 1994: 443-444). Pero esto no implica, necesariamente, que la obra ponga en escena un argumento filosófico. Es evidente que no puede decirse que las tragedias de Séneca correspondan,

⁴¹⁴ Cf. BARTSCH (2006: 279): “what Medea has become (from a normative perspective) is not a sage, but a monster. She has managed to cut herself off from the judgment of society; she has managed to shape herself by various forms of meditation into a being that can follow unwaveringly the dictates of her second-order self; and she now no longer needs the guiding voice of that framework, because her first-and second-order perspectives have become one (as is the Stoic’s ultimate goal).”

sin más, a una versión ‘en verso’ de la filosofía expresada en prosa por el cordobés en sus diálogos o sus cartas.⁴¹⁵ Por ello, a nuestro juicio, colegir que las tragedias constituyen un mero *exemplum e contrario* de lo postulado en los tratados filosóficos de Séneca (como por ejemplo, según hemos visto, *De ira*) constituye una petición de principio. Si en escritos filosóficos Séneca presenta a la *ira* de modo unidimensional, poniendo el foco en sus aspectos destructivos, en una pieza dramática como *Medea* vemos que la caracterización de la *ira* se complejiza en la medida en que el texto sugiere una concepción paradójica de este *affectus*, génesis de *opera* que constituyen, a su vez, *nefas*. En efecto, Medea es *auctor* de crímenes que tornan caótico el mundo e invierten sus leyes; en este sentido, encarna lo opuesto de la figura del sabio estoico. En este sentido también, puede decirse que Séneca *auctor*, en su opción por la subversión del ideal estoico en las tragedias, comparte rasgos con Medea. Es innegable cierta base estoica en *Medea*, de acuerdo con las consideraciones precedentes, en las que hemos identificado algunos puntos de contacto con los *Diálogos* o las *Cartas a Lucilio*. Pero también creemos que la lectura de la *Medea* de Séneca puede enriquecerse si se abandonan las consideraciones apriorísticas (“tragedia filosófica” *versus* “objetos de arte puro”), y la insistencia en leer la obra como una obra programática destinada a cuestionar los principios estoicos de la psicología de la acción, y si se considera el texto de Séneca como fundamentalmente “sobredeterminado” y plural (ARMISEN-MARCHETTI, 1992: 380).

⁴¹⁵ Cf. LEFÈVRE (2000: 395): “non si sostiene che le tragedie di Seneca sono la filosofia dello stoico Seneca in versi, ma si parte dal presupposto che egli, nel mondo della poesia, non ha rinnegato la sua visione del mondo. [...] Ciò non esclude che Seneca qui e là abbia presente la filosofia stoica in modo più marcato di quanto la semplice esposizione dell’intento richieda.”

Consideraciones finales

Todo pensamiento comienza por un poema, nos dice Alain en el epígrafe que encabeza este trabajo; en la poesía florece el pensamiento, la reflexión sobre las emociones, las pasiones, el lenguaje, nos dice Coleridge; y el poeta, a diferencia del desnudo filósofo, cuenta con una riquísima imaginación con la cual se reviste, nos dice Grünbein. Las relaciones entre literatura y filosofía, entre los poetas y los filósofos, distan de ser lineales.⁴¹⁶ Al respecto, hace ya más de un siglo, sostenía PERRY (1902: 589-590):

The philosopher-poet is one who, having made the philosophical point of view his own, expresses himself in the form of poetry. The philosophical point of view is that from which the universe is comprehended in its totality. The wisdom of the philosopher is the knowledge of each through the knowledge of all. Wherein, then, does the poet, when possessed of such wisdom, differ from the philosopher proper? To this question one can give readily enough the general answer, that the difference lies in the mode of utterance. [...] He [the poet] invites us to experience with him the beautiful and the moving in nature and life. [...] If he is to be philosophical in intelligence, and yet essentially a poet, he must find his universal truth in immediate experience. He must be one who, in seeing the many, sees the one. The philosopher-poet is one who visualizes a fundamental interpretation of the world. [...] The philosopher proper, on the other hand, has the sterner and less inviting task of rendering such an interpretation articulate to thought. That which the poet sees, the philosopher must define. That which the poet divines, the philosopher must calculate. The philosopher must dig for that which the poet sees shining through. As the poet transcends thought for the sake of experience, the philosopher must transcend experience for the sake of thought. As the poet sees all, and all in each, so the philosopher, knowing each, must think all consistently together, and then know each again.

Es evidente que Séneca es un claro exponente del poeta-filósofo: en una tragedia como *Medea*, la compleja caracterización de la *ira* que domina a la protagonista nos presenta a una contrafigura del sabio estoico, delineada en otras obras suyas, como los *Diálogos* o las *Cartas a Lucilio*. Pero en el sentido en que lo expresa Perry, también Eurípides puede considerarse un poeta-filósofo: visualiza (ve) una interpretación global, a la que da una forma viviente, dinámica, resplandeciente, trascendente, caracterizada

⁴¹⁶ En este sentido, resulta muy ilustrativo lo que sostiene LEONARD (2012: 162): “the conflict between the particular and the universal, the flesh and the ideal, has been at the heart of the philosophical reception of tragedy since antiquity. [...] The task of reading tragedy from the standpoint of philosophy has always been about exploring the limits of meaning as much as reaffirming its possibility. It seems to me to be self-evident that tragedy signifies to us today through its dialogue with the history of thought.”

por su belleza. A pesar del horror del filicidio, no puede negarse que esta forma es la de *Medea* de Eurípides. A pesar de las críticas de Aristóteles, o la reiterada cita de los vv. 1078-1080 en el pensamiento y la crítica posterior, la cual ha promovido una interpretación de la pieza, ya desde la Antigüedad, con el énfasis puesto en la reducción a un conflicto interior del personaje entre razón y pasión, descuidando otros aspectos centrales en la caracterización del personaje de Medea, como hemos estudiado en los dos primeros capítulos, ni el poeta ni nosotros podemos condenar a la protagonista poniendo su conflicto trágico en términos morales del ‘bien en sí’ o el ‘mal en sí’. “El pensamiento antiguo siempre es más complejo de lo que se cree, y se resiste a esas oposiciones que, con frecuencia, le son posteriores”, nos recuerda ROMILLY (2010: 58). En la tragedia, el conflicto nunca es exclusivamente individual (y por ello, entre otras razones, no puede plantearse en términos morales), sino que afecta el bienestar y el equilibrio de la sociedad en su conjunto. Toda tragedia griega termina con un reestablecimiento del orden de la *pólis*, de lo que se deduce que la tragedia es un hecho político; pero en *Medea*, el espectador puede asistir a una completa y revulsiva conmoción de la escala de los valores cívicos, acentuada por la huida final de la heroína en el carro de Helios luego de matar a sus propios hijos, lo cual sin duda produjo un efecto muy negativo en el ateniense medio que constituía la audiencia de la Atenas del siglo V a.C. Medea huye impune, sí, pero su conciencia del horror de su acto filicida, como la de todos sus actos, al igual que su dolor de madre, no la abandonan nunca. La victoria de Jasón al obtener el vello cino es también su propia ruina; la de Medea al vengarse de Jasón es, igualmente, su propia ruina. El triunfo final de Medea, único personaje que triunfa en todas las interacciones dialógicas en las que interviene, por su superioridad retórica, radica en su *lógos* más que en sus *érga*; es su potencial –que es el del lenguaje mismo– para manipular por medio de la palabra lo que le permite, a diferencia de los héroes sofocleos y otros personajes euripídeos como Fedra, por ejemplo, escapar impune luego del tiranicidio y del filicidio que ha cometido.

Resulta obvio decir que en la tragedia griega el plano humano no puede separarse del divino. En *Medea*, Zeus y las divinidades son omnipresentes, algo que soslayó la mirada aristotélica y soslayan algunos análisis modernos que siguen esta línea interpretativa. Y si bien parecería que los dioses están del lado de Medea, también es cierto que al ejecutar el castigo de Zeus, Medea se castiga a sí misma. Con el filicidio, Medea se convierte en “una mujer desventurada” (v. 1250), privada para siempre de sus hijos, de sus bodas que no se producirán, y de los cuidados que no podrán darle en su

vejez. Pero su código heroico, al verse deshonrada (ἡ μὲν, v. 20), no le deja opción, luego de haber enviado a los niños con los funestos presentes al palacio real. En el μῶς de Medea operan y se conjugan factores tanto exteriores (el designio de los dioses) como interiores (su estatura heroica) en una tensión que Eurípides, como gran poeta, no resuelve. Eurípides no necesita definir, calcular, cavar, como dice Perry; la suya es la mirada del poeta, que indaga en los conflictos humanos, en las contradicciones humanas, en la psicología humana, sin juzgar ni condenar a su personaje, como han hecho muchos intérpretes modernos a la luz de desarrollos filosóficos posteriores a Eurípides, que han impuesto una lectura reduccionista y esquemática.

Medea es agente, pero también –y posiblemente en mayor medida– Zeus lo es. Zeus, que a través de ella castiga el perjurio de Jasón. Medea, el Coro, el Pedagogo, la Nodriz, Egeo incluso, todos parecen estar de acuerdo en que Jasón debe ser castigado, y particularmente Medea y el Coro ven en este castigo la intervención divina, si bien, también, podría verse en este final “the culminating irony surrounding divine justice in the play” (SEGAL, 1996: 37). De hecho, el poder llevar a cabo su plan de venganza, y salir impune huyendo hacia Atenas,⁴¹⁷ puede ser interpretado también como una intervención de Zeus, que ha puesto a Egeo en su camino. Zeus, que castiga, junto con Temis, a quienes violan sus juramentos, como Jasón; Zeus, que castiga al que no honra al suplicante, como Creonte. Medea no es ni ‘responsable’ ni ‘no responsable’, en términos aristotélicos, del filicidio; hay una conjugación, compleja, sólo comprensible en el marco de la tragedia, entre un plan divino y un agente que lo lleva a cabo y a la vez lo padece – conjugación que constituye, en última instancia, la tragicidad del personaje trágico. Esta complejidad, que hace indisolubles los aspectos humanos y divinos en la tragedia griega, es, precisamente, lo que nos lleva a concluir que la pregunta de si Medea es ‘responsable’ o no, en sentido aristotélico, de matar a sus hijos no estaría bien planteada, o, en todo caso, estaría mal orientada, ya que sólo podría dar cuenta de los aspectos humanos del personaje, un personaje que, se nos dice una y otra vez, participa de la divinidad.

Lamentablemente, no han llegado hasta nosotros documentos que permitan inferir en qué medida los debates intelectuales de carácter filosófico de la época de Eurípides acerca de las motivaciones éticas de la acción humana han influido en el poeta y en la

⁴¹⁷ La afirmación puede ser matizada: Medea no sale completamente impune: escapa del castigo humano, sí, porque participa del reino divino por ser nieta del Sol, como hemos visto en el capítulo segundo, pero no escapa de su dolor como madre, como ella misma sabe y reitera. Cf. SHAW (1975: 262, n. 25): “Since killing children is an ultimate revenge, it is reserved for gods to perform with immunity, as, e. g. Apollo and Artemis kill the children of Niobe.”

configuración de su personaje. En este sentido, sostiene KOVACS (1986: 351): “The Medea we have rescued from the distortions of the quoters is the same heroic Medea we see in the first half of this speech and elsewhere in the play” o, según apuntamos, sus profundas conexiones con los dioses. Como se ha visto, la cita del v. 1079 fuera de contexto, y en una lectura en términos solamente filosóficos, podría conducir a una interpretación errónea de la figura de la protagonista. Como afirma TESSITORE (1991: 599): “Medea personifies the full force and destructive power of spiritedness, both in its noble peak and savage low point [...] Medea’s more than human stature at the end of the play invites the audience to view her less as an individual and more as an exemplar of this permanent aspect of human experience”.⁴¹⁸ Sucede que Medea no es, como hemos mencionado, un ser humano común: es a la vez un héroe al estilo homérico, descendiente de los dioses anteriores a los Olímpicos, se sitúa en el teatro en el lugar concedido a los dioses, actúa como ellos, conoce *phármaka* poderosos, es *soph* y posee una notable habilidad retórica que le otorga el triunfo en cada debate que entabla. Sin embargo, no puede evitar su propia desgracia, sus propios *kaká*, como Fedra;⁴¹⁹ no puede evitar la destrucción de su propio *oikos*, el daño a sus propios *phíloi*. Su ánimo la impulsa a una acción que sabe pernicioso para sí misma, pero su sentido heroico del honor ultrajado es tan fuerte como para, igualmente, llevarla a cabo. Y su naturaleza divina le permite escapar a la justicia humana, en el carro de Helios, como lo hacen los dioses, sin consideración de la justicia humana. No es que “satisfacer su deseo de venganza y castigar a su marido”, le parezca “más ventajoso que salvar a sus hijos”, como sostuvo Epicteto,⁴²⁰ sino que el sentimiento de que ‘debe’ vengarse y que para ello sus hijos ‘deben’ morir es más fuerte que todas las consideraciones filosóficas acerca de qué es lo “más ventajoso”, o cuál es el mejor curso de acción, o cuál es la representación cataléptica en tanto principal criterio de verdad.

En su monólogo, central en la pieza, parecería que Medea nos ofreciera, como sostiene PAPADOPOULOU (1997: 649), un acceso directo a su interioridad, algo único en la tragedia: “such a portayal of the inner self and such an impression of direct accessibility to a character’s mind has no precedent in the extant tragic corpus and is surely a Euripidean innovation”.⁴²¹ La Medea de Eurípides, como hemos sostenido en

⁴¹⁸ Cf. KITTO (1961³: 190-202).

⁴¹⁹ Cf. Eurípides, *Hipólito*, 373 ss.

⁴²⁰ Epicteto, *Discursos*, I.28.7.

⁴²¹ Para la influencia de este ‘monólogo interior’ en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, cf. PAPADOPOULOU (1997, 649 ss.)

este trabajo, es un personaje ontológicamente complejo: es mitad divina, mitad humana e incluso se la compara con bestias en reiteradas ocasiones. A pesar del dolor que le provocará la muerte de sus hijos, prefiere esto a ser vencida, humillada y burlada. Sin embargo, expone sus tensiones internas, nos permite acceder a su interior, a la compleja psicología que la caracteriza y en la que Eurípides ha puesto toda su maestría.⁴²² El personaje que el poeta pone en escena no es un monstruo, a pesar de los insultos que le dirige Jasón al final de la pieza (vv. 1342-1343). En su interioridad, como en la de otros héroes trágicos, se conjugan elementos de diverso orden, lo que produce un personaje cuya complejidad no puede ser reducida a un conflicto entre una parte racional y otra irracional o pasional en el cual, sin más, vencería esta última. En la tradición filosófica griega, en la que la consideración sobre los componentes racionales e irracionales del alma es una constante desde Sócrates y Platón en adelante, Medea pudo ofrecerse como paradigma de la personalidad dominada por su pasión y sus emociones, es decir, el componente irracional. Pero este tipo de análisis, y coincidimos aquí con MASTRONARDE (2002: 345) “conforms with the (non-tragic or anti-tragic) faith in reason that is a hallmark of the Greek philosophical tradition: that is, philosophers needed to see Medea’s action in this starkly dualistic light”. Si bien esta interpretación tradicional continúa teniendo partidarios, es evidente que, como hemos intentado demostrar aquí, debe ser revisada a la luz de los análisis propuestos por estudiosos de las últimas décadas, dado que se apoya más en citas, interpretaciones y traducciones posteriores (no siempre acertadas o contextualizadas) que en las evidencias textuales. El cuestionamiento de esta visión tradicional, proveniente de Galeno y recogida en el siglo XX por notables eruditos, contribuye, a nuestro juicio, a una mejor comprensión no sólo de la configuración del personaje, anclado en la tradición mítica y poética (en la que Eurípides, aunque de manera problemática, se inscribe), sino también del sentido de esta tragedia en su totalidad. A lo largo de la pieza, como hemos visto, Medea es una sola totalidad, es una con su *thymós*, su *thymós* heroico y masculino la define y es quien ejerce dominio sobre sus planes, sus *bouleúmata*, que son vengar la injusticia que ha

⁴²² En este sentido, JAEGER (1962²: 320) afirmaba que “Eurípides es el primer psicólogo. Es el descubridor del alma en un sentido completamente nuevo, el inquisidor del inquieto mundo de los sentimientos y las pasiones humanas. No se cansa de representarlas en su expresión directa y en su conflicto con las fuerzas espirituales del alma”. Es importante también la relación que señala este autor, pocas líneas más adelante (en la misma página) entre las indagaciones psicológicas de Eurípides y la época en que se produjo, una época marcada por el análisis racional de los sucesos y las conductas humanas: “La psicología de Eurípides nació de la coincidencia con el descubrimiento del mundo subjetivo y del conocimiento racional de la realidad que en aquel tiempo conquistaba cada día nuevos territorios.”

padecido de Jasón e impedir la risa de sus enemigos, aunque eso incluya matar a sus propios hijos. No hay una consideración moral de esta acción, y no sabemos con certeza si éste es, para ella, el mejor curso de acción y si dio asentimiento a una presentación incontinente, lo cual la convertiría en un agente psicológicamente débil; por lo tanto, a nuestro juicio, su conducta no puede considerarse acrática. Medea reflexiona, actúa con previo cálculo, a pesar del dolor que su propia acción le producirá.

Además, no debe perderse de vista esta misma cuestión, que parece una obviedad: que *Medea* es una tragedia: la poesía en general, y la poesía trágica en particular, no conoce los límites de lo dual, de lo excluyente, de los extremos, de lo que sólo puede ser visto de manera racional o en términos morales, sino que indaga en las profundas contradicciones de los personajes, en sus alegrías y desdichas, en sus pasiones, sus emociones, en los conflictos que experimentan en su sociedad y su cultura, en sus tensiones no resueltas. Sobre todo a la poesía, en tanto lenguaje, se aplica la duda de STEINER (2012: 42-43): “¿Qué tumultos, qué celebraciones pero también reveses de la conciencia acompañaron sin duda al descubrimiento, absolutamente inquietante, de que el lenguaje puede decir *cualquier cosa*, pero nunca agota la integridad existencial de su referencia?”⁴²³ Por ello, a nuestro juicio constituyen simplificaciones las lecturas de *Medea* a la luz de la doctrina aristotélica de la acción, de la doctrina platónica de las partes del alma en conflicto, del intelectualismo socrático y del fenómeno de la *akrasía*.

Ahora bien, que estas lecturas de corte filosófico hayan encasillado en estrechos límites al personaje de Medea, que hayan reducido su complejidad, que hayan analizado su conflicto en términos morales, no debe conducirnos a concluir, precipitadamente, que la filosofía no sea una vía legítima de lectura e interpretación de este texto poético (como, por lo demás, de cualquier otro). En todo caso, el reduccionismo no está en la filosofía sino en los intérpretes que, siguiendo incluso a filósofos de la Antigüedad que han mostrado interés por la figura de Medea, han pretendido aplicar modelos de análisis parciales y sesgados. La clave, a mi juicio, está en abordar los textos, con las valiosas herramientas hermenéuticas con las que cuenta la filosofía, de una manera más amplia, menos esquemática, menos simplificadora, con una mirada más similar a la que plantea Perry para el poeta-filósofo: una mirada que, a través del conocimiento del todo, acceda al conocimiento de la parte, sin centrarse exclusivamente en las ambigüedades morales que los finales de las obras, precisamente, dejan planteadas sin resolver. Muy

⁴²³ Subrayado en el original.

probablemente, el crítico de un texto poético como éste deba, antes de abordarlo, despojarse de ese atavío constituido por una pobre imaginería (Grünbein), y reconocer la capacidad de la poesía para poner en movimiento el pensamiento (Alain) a los fines de que éste florezca, con ella, y pueda plantear, así, una reflexión sobre las emociones, las pasiones, el lenguaje (Coleridge), a través de diferentes lecturas que no pierdan de vista, ni simplifiquen, la intrínseca riqueza de la experiencia humana plasmada en la tragedia griega. Lecturas que están todavía por hacerse y de las cuales recogerán sus frutos el texto trágico, despojado de reduccionismos, y la filosofía misma, que, intentando nuevas y crecientemente abiertas perspectivas, podría volver a pensar algunos problemas contemporáneos bajo la luz de la compleja tragicidad de la *Medea* de Eurípides: el filicidio, la condición del extranjero, la femeneidad y la masculinidad, el poder, la desmesura, el honor y el valor de la existencia humana. Es saludable que la filosofía vuelva sobre estos temas, acuciantes en nuestra sociedad, con la necesaria amplitud de mirada, con un renovado ímpetu que –¿por qué no?– bien puede provenir de aquellos lejanos tiempos en que vio su esplendor la escena ateniense.

Bibliografía

1) Ediciones citadas de *Medea* de Eurípides

DIGGLE, J. (1984). *Euripidis Fabulae I*, Oxford: Clarendon Press.

LENTING, J. (1819). *Euripidis Medea*. Zutphen: H. C. A. Thieme.

MASTRONARDE, D. J. (2002). *Euripides. Medea*. Cambridge: Cambridge University Press.

MÉRIDIÉ, L. (1970⁷). *Euripide. Tome I*, Paris: Les Belles Lettres. 1926.

MURRAY, G. (1902). *Euripidis Fabulae I*. Oxford: Clarendon Press.

PAGE, D. L. (1964²). *Euripides. Medea*. Oxford: Clarendon Press. 1938.

VAN LOOY, H. (1992). *Euripides. Medea*. Stuttgart-Leipzig: Teubner.

ZWIERLEIN, O. (1986). *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Oxford: Clarendon Press.

2) Traducciones citadas de *Medea* de Eurípides

ALEMANY Y BOLUFER, J. (1998). *Eurípides. Tragedias*. Traducción de J. Alemany y Bolufer, prólogo de C. García Gual, Madrid: Edaf.

CANTARELLA, R. (1985). *Euripide. Medea. Ippolito*. Traduzione de R. Cantarella, Introduzione, note e commento di M. Cavalli, a cura di D. Del Corno. Milano: Mondadori.

CERBO, E. (1997). *Euripide. Medea*. Introduzione e premessa al testo di V. di Benedetto, traduzione e appendice metrica di E. Cerbo, note di E. Cerbo e V. di Benedetto, con un nuovo commento su alcuni studi recenti a cura di V. di Benedetto. Milano: Bur.

CERBO, E. (2005). *Il mito di Medea. Euripide. Seneca*. A cura di V. di Benedetto ed E. Cerbo, traduzione e note di E. Cerbo. Milano: Bur, RCS Libri.

COLLIER, M. and MACHEMER, G. (2006). *Euripides Medea*. Oxford: Oxford University Press.

CORREALE, L. (2008). *Euripide Medea*. Introduzione di B. M. W. Knox, traduzione e cura di L. Correale. Milano: Feltrinelli.

- GRANERO, I. (1974). *Eurípides. Medea*. Versión directa del griego y notas de I. Granero, introducción de D. Scaramella. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- GUELERMAN, C. (2007). *Eurípides. Medea*. Traducción, estudio preliminar y notas de C. Guelerman. Buenos Aires: Biblos.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2000). *Eurípides. Tragedias I*. Edición y traducción de J. A. López Férez. Madrid: Cátedra.
- LUQUE MORENO, J. (1997). *Séneca. Tragedias I*. Introducción, traducción y notas de J. Luque Moreno. Madrid: Gredos.
- NÁPOLI, J. T. (2007). *Eurípides. Tragedias I*. Introducción, traducción y notas de J. T. Nápoli. Buenos Aires: Colihue, 2007.
- PODLECKI, A. J. (1991). *Euripides' Medea*. Translated with an Introduction and notes by A. J. Podlecki. Newburyport: Focus Classical Library.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2010). *Eurípides. Medea*. Introducción, traducción y notas de E. Rodríguez Cidre. Buenos Aires: Losada.
- SILVEIRA, M.-SILVEIRA GONÇALVES, J. (2009). *Eurípedes. Medéia*. Introdução de Mário da Gama Kury e tradução de M. Silveira y J. Silveira Gonçalves. São Paulo: Martin Caret.

3) Dicionarios consultados

- BAILLY, A. (1960). *Dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette.
- CHANTRAINE, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck.
- ERNOUT, A.-MEILLET, A. (1951). *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck.
- GRIMAL, P. (2005). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Trad. esp. de F. Payarols. Barcelona: Paidós.
- LIDDEL, H. G.-SCOTT, R. (1968). *A Greek English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Oxford Latin Dictionary* (1968). Oxford: Oxford University Press.

4) Estudios citados

- AGUIAR E SILVA, V. M. DE (1993⁸). *Teoria da literatura*, vol. I. Coimbra: Almedina. 1976.
- ALLAN, W. (2008). *Euripides. Medea*. London: Duckworth.
- ALSINA, J. (1971). *Tragedia, religion y mito entre los griegos*. Barcelona: Labor.
- ARMISEN-MARCHETTI, M. (1992). "Pour une lecture plurielle des tragedies de Sénèque: L'exemple de Phèdre, v.130-135". *Pallas*, Vol. 38, pp. 379-390.
- BAJONI, M. G. (1996). "Il tema dei mondi sconosciuti in Seneca, *Med.*, 375-379". En CASTAGNA, L. (Ed.). *Nove studi sui cori tragici di Seneca*. Milano: Vita e Pensiero, pp. 75-86.
- BARTSCH, S. (2006). *The Mirror of the Self. Sexuality, Self-Knowledge and the Gaze in the Early Roman Empire*. Chicago: University of Chicago Press.
- BÉCACHE, S. (1982). "Médée". *Revue Francaise de Psychanalyse*, Vol. 46, pp. 773-793.
- BELFIORE, E. S. (2000). *Murder Among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*. New York: Oxford University Press.
- BENVENISTE, É. (1983). *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Trad. esp. de M. Armiño. Madrid: Taurus.
- BERGK, T. (1884). *Griechische Literaturgeschichte III*. Hrsg. von Gustav Heinrichs. Berlin: Weidmann.
- BIEDA, E. (2008). *Aristóteles y la tragedia. Una concepción trágica de la felicidad*. Buenos Aires: Altamira.
- BIONDI, G. G. (1984). *Il nefas argonautico. Mythos e logoi nella Medea di Seneca*. Bologna: Pàtron.
- BLONDELL, R. et al. (1999). *Women on the Edge. Four Plays by Euripides*. New York: Routledge.
- BLUNDELL, M. W. (1989). *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*. New York: Cambridge University Press.
- BOEDEKER, D. (1991). "Euripides' *Medea* and the vanity of } , œ, z". *Classical Philology*, Vol. 86, No. 2, pp. 95-112.
- BOERI, M. D. (2002). "Observaciones sobre el valor y la función de las 'fantasías catalépticas' en la ética estoica". *Escritos de Filosofía*, Academia Nacional de Ciencias, Año XXI, Vol. 41-42, pp. 67-99.

- . (2003). *Los estoicos antiguos. Sobre la virtud y la felicidad*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- . (2004a). “Observaciones sobre el trasfondo socrático y aristotélico de la ética estoica”. *Ordia Prima*, Vol. 3, pp. 107-146.
- . (2004b). “Socrates, Aristotle and the Stoics on the apparent and real good”. En Cleary, J. J.-Gurtler, G. (Eds.). *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy*, Vol. XX, Leiden: Brill, pp. 109-141.
- . (2005). “The Presence of Socrates and Aristotle in the Stoic Account of Akrasia”, en R. Salles (ed.), *Metaphysics, Soul, and Ethics in Ancient Thought: Themes from the Work of Richard Sorabji*. Oxford: Oxford University Press, pp. 383-412.
- . (2010). “¿Por qué el $\mu\acute{o}$ es un ‘aliado’ de la razón en la batalla contra los apetitos irracionales?”. *Revista di Cultura Classica e Medioevale*, Anno 52, No. 2, pp. 289-306.
- BONGIE, E. B. (1977). “Heroic Elements in the *Medea* of Euripides”. *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 107, pp. 27-56.
- BRAVO VIVAR, F. (2006). “Teoría aristotélica de la responsabilidad”. *Estudios filosóficos*, No. 34, pp. 109-132.
- BUIS, E. J. (2003). “Matrimonios en crisis y respuestas legales: el divorcio unilateral o de común acuerdo en el derecho ateniense”. *Faventia*, Vol. 25, No. 1, pp. 9-29.
- BURNETT, A. P. (1973). “*Medea* and the Tragedy of Revenge”. *Classical Philology*, Vol. 68, pp. 1-24.
- BUTTREY, T. V. (1958). “Accident and Design in Euripides’ *Medea*”. *The American Journal of Philology*, Vol. 79, No. 1, pp. 1-17.
- BUTZBACH, L. (2006). *Classical Greek Tragedy and the City Culture of Athens*. Thesis Submitted for the Degree of PhD at the University of Warwick. Disponible en: <http://go.warwick.ac.uk/wrap/1167> [Consulta: 30/06/2011].
- CABRERO, M. del C. (2000). “*Medea*”. En CABALLERO, E.-HUBER, E.-RABAZA, B. (Comps.). *El discurso femenino en la literatura grecolatina*. Rosario: Homo Sapiens, pp. 41-55.
- CANTARELLA, R. (1971). *La literatura griega clásica*. Trad. esp. de A. Camarero. Buenos Aires: Losada.
- CASABONA, J. (1966). *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en grec, des origines à la fin de l’époque classique*. Aix-en-Provence: Ophrys.

- CASSANELLO, M. T. (1970). "Alástor, thymós, bouleuma nella *Medea* di Euripide: analisi semiologica", en *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*. Genova: Istituto di Filologia Classica e Medioevale, Facoltà di Lettere, Università di Genova, pp. 107-120.
- CAVALLERO, P. A. (2003). "Medea de Eurípides: la 'atésis' de versos y la construcción gradual de la venganza". *Emerita. Revista de Lingüística y Filología Clásica*, Vol. LXXI, No. 2, pp. 283-312.
- (2004). "Actualidad humana de la *Medea* de Eurípides: el tema del divorcio". *Faventia*, Vol. 26, No. 2, pp. 43-67.
- CLEASBY, H. L. (1907) "The *Medea* of Seneca". *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 18, pp. 39-71.
- COLLARD, C. (2003). "Formal Debates in Euripides' Drama". En MOSSMAN, J. (ed.). *Euripides*. Oxford: Oxford University Press, pp. 64-80.
- COLLINGE, N. E. (1962). "Medea *ex Machina*". *Classical Philology*, Vol. 57, No. 3, pp. 170-172.
- CONACHER, D. J. (1981). "Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama". *The American Journal of Philology*, Vol. 102, No. 1, pp. 3-25.
- COURNUT-JANIN, M. (1982). "Variations sur la *Médée* d'Euripide". *Revue Francaise de Psychanalyse*, Vol. 46, pp. 805-809.
- CRUZ, C. (2009). "Parricidio y parricidio frustrado de hermanos Rojo devela el Síndrome de Medea". *Universia Chile*. Disponible en: <http://noticias.universia.cl/vida-universitaria/noticia/2009/01/27/296242/parricidio-parricidio-frustrado-hermanos-rojo-devela-sindrome-medea.html> [Consulta: 16/03/2013]
- CYZYK, M. (1990). "Hamartia, Akrasia, Ignorance, and Blame in Aristotle's Philosophy". *Kinesis: Graduate Journal in Philosophy*, Winter, pp. 17-35.
- DE BRAND, I. (2006). "Una aproximación al léxico del crimen y la pasión en *Medea* y *Phaedra* de Séneca". *Dikaiosyne*, No. 17, pp. 27-40.
- DE LACY, P. (1966). "Galen and the Greek Poets". *Greek, Roman and Byzantine Studies*, Vol. 7, pp. 259-266.
- (1972). "Galen's Platonism". *The American Journal of Philology*, Vol. 93, No. 1, Studies in Honor of Henry T. Rowell, pp. 27-39.
- DEL GRANDE, C. (1947). *Hybris. Colpa e castigo nell'espressione poetica e letteraria degli scrittori della Grecia antica, da Omero a Cleante*. Napoli: Riccardo Ricciardi.

- DEMAND, N. (1994). *Birth, Death and Motherhood in Classical Greece*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- DI BENEDETTO, V. (1997). *Euripide. Medea*, introduzione. Milano: BUR.
- DIEL, P. (1976). *El simbolismo en la mitología griega*. Trad. esp. de M. Satz. Barcelona: Labor.
- DILLER, H. (1966). “~ , |...vz†Š€1†Š€1v:~Š€1s, ^}v^~r†Š€”. *Hermes*, Vol. 94, No. 3, pp. 267-275.
- DODDS, E. R. (1929). “Euripides the Irrationalist”. *The Classical Review*, Vol. 43, No. 3, pp. 97-104.
- DOVER, K. J. (1978). *Greek Homosexuality*. London: Duckworth & Co.
- (1999). *Los griegos y lo irracional*. Trad. esp. de M. Araujo. Madrid: Alianza. 1951.
- EASTERLING, P. E. (2003). “The Infanticide in Euripides’ *Medea*”. En MOSSMAN, J. (ed.). *Euripides*. Oxford: Oxford University Press, pp. 187-200.
- FANTHAM, E. et al. (1994). *Women in the Classical World. Image and Text*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- FARTZOFF, M. (1996). “Le pouvoir dans *Médée*”. *Pallas*, Vol. 45, pp. 153-168.
- FILIPPI, S. (2008). “La resignificación de la ley moral natural en el pensamiento medieval”. *Anuario Filosófico*, Vol. 41, No. 1, pp. 13-39.
- FLORY, S. (1978). “Medea’s Right Hand: Promises and Revenge”. *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 108, pp. 69-74.
- FOLEY, H. (Ed.) (1981). *Reflections of Women in Antiquity*. New York: Gordon and Breach.
- (1989). “Medea’s Divided Self”. *Classical Antiquity*, Vol. 8, No. 1, pp. 61-85.
- (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- FRÄNKEL, H. (1993). *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica. Una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad del siglo V*. Trad. esp. de R. Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor. 1962.
- GADAMER, H.-G. (1977). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Trad. esp. de A. Agud Aparicio y R. de Agapito. Salamanca: Sígueme. 1960.

- GALIMBERTI BIFFINO, G. (2002). "La *Médée* de Sénèque, une tragédie 'annoncée'". En LÓPEZ-POCIÑA (Eds.), pp. 523-534.
- GALLEGO, J.-IRIARTE, A. (2009). "La tragedia ática: política y emotividad". En SANCHO ROCHER, L. (Coord.). *Filosofía y democracia en la Grecia antigua*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 103-125.
- GAMBON, L. (2009). *La institución imaginaria del oikos en la tragedia de Eurípides*. Bahía Blanca: EDIUNS.
- GARELLI-FRANÇOIS, M.-H. (2002). "Médée et les mères en deuil: échos, renvois, symétries dans le théâtre de Sénèque". En LÓPEZ-POCIÑA (Eds.), pp. 548-564.
- GASTALDI, V. (1999). "Eurípides y la retórica: *éthos* e *inventio* en el discurso de Helena (*Troyanas*, 914-96)". *Emerita*, Vol. 67, No. 1, pp. 115-125.
- GAUTHIER, R. A.-JOLIF, J. Y. (1970). *Aristote. L'Éthique a Nicomaque*. Introduction, traduction et commentaire, 2 vols. Louvain: Publications Universitaires.
- GENTILI, B. (1972). "Il *letto insaziato* di Medea e il tema dell' *adikía* a livello amoroso nei lirici (Saffo e Teognide) e nella *Medea* de Euripide". *Studi Classici e Orientali*, No. 21, pp. 60-72.
- GILL, Ch. (1983). "Did Chrysippus understand *Medea*?". *Phronesis*, vol. 28, No. 2, pp. 136-149.
- (1986). "The Question of Character and Personality in Greek Tragedy". *Poetics Today*, Vol. 7, No. 2, pp. 251-273.
- (1996). *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy. The Self in Dialogue*. Oxford: Clarendon Press.
- GIRARD, R. (1995). *La violencia y lo sagrado*. Trad. esp. de J. Jordá. Barcelona: Anagrama.
- GOLDEN, M. (1988). "Did the Ancients Care When Their Children Died?". *Greece and Rome*, Second Series, Vol. 35, No. 2, pp. 152-163.
- GONZÁLEZ DE TOBIA, A. M. (1983). "Doble *lógos* en *Medea*". *Argos*, Vol. 7, pp. 101-112.
- GOULD, J. (1973). "Hiketelia". *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 93, pp. 74-103.
- GRAF, F. (1997). "Medea, the Enchantress from Afar. Remarks on a well-known Myth". En CLAUSS, J. J.-JOHNSTON, S. I. (Eds.). *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, pp. 219-249.

- GUARIGLIA, O. (1997). *La ética en Aristóteles o la moral de la virtud*. Buenos Aires: Eudeba.
- GUTHRIE, W. K. C. (1994). *Historia de la filosofía griega*, tomo III: “Siglo V. Ilustración”. Trad. esp. de J. Rodríguez Feo. Madrid: Gredos. 1969.
- HABERMAS, J. (2001²). “Conocimiento e interés”. En HABERMAS, J. y HUSSERL, E.: *Conocimiento e interés / La filosofía de la crisis de la humanidad europea*. Trad. esp de M. Jiménez Redondo y P. Baader. Valencia: Universitat de Valencia, 1996, pp. 33-47.
- HAME, K. (2008). “Female Control of funeral Rites in Greek Tragedy: Klytimestra, Medea, and Antigone”. *Classical Philology*, Vol. 103, pp. 1-15.
- HARRIS, W. V. (2003). “The Rage of Women”. En BRAUND, S.-MOST, G. W. (Eds.). *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*. Yale Classical Studies, Vol. XXXII. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 131-143.
- HENRY, D.-WALKER, B. (1967). “Loss of Identity: Medea Superest? A Study of Seneca’s *Medea*”, *Classical Philology*, Vol. 62, No. 3, pp. 169-181.
- HERMAN, G. (1987). *Ritualised Friendship and the Greek City*. New York: Cambridge University Press.
- HINE, H. M. (1989). “Medea versus the Chorus: Seneca *Medea* 1-115”. *Mnemosyne*, Vol. XLII, Fasc. 3-4, pp. 413-419.
- IRWIN, T. H. (1983). “Euripides and Socrates”. *Classical Philology*, Vol. 78, No. 3, pp. 183-197.
- (1992). “Who Discovered the Will? *Philosophical Perspectives*, Vol. 6, Ethics, pp. 453-473.
- JACOBS, J.W. (1988). “Euripides’ Medea: A psychodynamic model of severe divorce pathology”. *American Journal of Psychotherapy*, Vol. 42, pp. 308-319.
- JAEGER, W. (1962²). *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. Trad. esp. de J. Xirau y W. Roces. México: Fondo de Cultura Económica. 1933.
- JOHNSTON, S. I. (1997). “Corinthian Medea and the cult of Hera Akraia”. En CLAUSS, J. J.-JOHNSTON, S. I. (Eds.). *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press, pp. 44-70.
- JOUAN, F. (1996). “Qui a peur de Médée?”. *Pallas*, Vol. 45, pp. 87-97.
- JULIÁ, V. (1993). “Eurípides. Crisis y vuelta a los orígenes. *Las bacantes*”, en JULIÁ, V. et al. *La tragedia griega*. Buenos Aires: Plus Ultra, pp. 99-111.

- JULIÁ, V.-BOERI, M. D.-CORSO, L. (1998). *Las exposiciones antiguas de ética estoica*. Apéndice de P. Cavallero. Buenos Aires: Eudeba.
- KAUFFMAN, W. (1968). *Tragedy and Philosophy*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- KENNEDY, G. (1963). *The Art of Persuasion in Greece*. London: Routledge and Kegan Paul.
- KIM ON CHONG-GOSSARD, J. H. (2008). *Gender and Communication in Euripides' Plays. Between Song and Silence*. Leiden-Boston: Brill.
- KITTO, H. D. F. (1960). *Form and Meaning in Drama*. London: University Paperbacks, Methuen & Co.
- (1961³). *Greek tragedy. A Literary Study*. London: University Paperbacks, Methuen & Co. 1939.
- KNOX, B. M. W. (1977). "The *Medea* of Euripides". *Yale Classical Studies*, Vol. 25, pp. 193-225.
- (1979). *Word and Action. Essays on the Ancient Theatre*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- KONSTAN, D. (1996). "Greek Friendship". *The American Journal of Philology*, Vol. 117, No. 1, pp. 71-94.
- (2008). "Aristotle on love and friendship". *di `] Y*, Vol. II, pp. 207-212.
- KOVACS, D. (1986). "On *Medea's* Great monologue". *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 36, No. 2, pp. 343-352.
- (1993). "Zeus in Euripides' *Medea*". *The American Journal of Philology*, Vol. 114, No. 1, pp. 45-70.
- LAFFRANCHINI, L. (2003). *Oltre Medea: madri assassine e padri sacrificatori fra mito, rito e cronaca*, Tesi di Laurea. Università degli Studi di Trieste. Disponibile en: <http://www.lett.units.it/ichco/Documenti%20condivisi/tesi%20di%20laurea%20quadriennale%20o%20specialistica/Oltre%20Medea.%20Madri%20assassine%20e%20padri%20sacrificatori%20tra%20mito,%20rito%20e%20cronaca.pdf> [Consulta: 21/01/2010].
- LEFÈVRE, E. (1981-1982). "A Cult without God or The Unfreedom of Freedom in Seneca Tragicus". *Classical Journal*, Vol. 77, pp. 32-36.

- (2000). "La *Medea* di Seneca. Negazione del 'sapiente' stoico?". En *Seneca e il suo tempo: atti del Convegno Internazionale di Roma-Cassino*, 11-14 novembre 1998. Roma: Salerno, pp. 395-416.
- LEFKOWITZ, M. R. (2003). "'Impiety' and 'Atheism' in Euripides' Dramas". En MOSSMAN, J. (ed.). *Euripides*. Oxford: Oxford University Press, pp. 102-121.
- LEIGHTON, S. R. (1982). "Aristotle and the Emotions". *Phronesis*, Vol. 27, No. 2, pp. 144-174.
- LEONARD, M. (2012). "Tragedy and the Seductions of Philosophy". *The Cambridge Classical Journal*, No. 58, pp. 145-164.
- LESKY, A. (1961). *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos*, Heidelberg.
- (1970³). *La tragedia griega*. Trad. esp. de J. Godó Costa. Barcelona: Labor.
- LLOYD, M. (1992). *The Agon in Euripides*. Oxford: Oxford University Press.
- LLOYD-JONES, H. (1980). "Euripides, *Medea*, 1056-80". *Würzburger Jahrbuch für die Altertumswiss*, N. F. 6a, pp. 51-59.
- LONG, A. A. (1984). *La filosofía helenística. Estoicos, epicúreos, escépticos*. Trad. esp. de P. Jordán de Urries. Madrid: Alianza.
- LÓPEZ, A. (2002). "Coro de mujeres y Coro de hombres en las tragedias *Medea* de Eurípides y de Séneca". En LOPEZ-POCIÑA (Eds.), pp. 171-210.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1996). "Sophía-sophós dans la *Médée* d'Euripide". *Pallas*, Vol. 45, pp. 139-151.
- LÓPEZ, A.-POCIÑA, A. (Eds.) (2002). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols. Granada: Universidad de Granada.
- LOREAUX, N. (2003). *Las experiencias de Tiresias. Lo femenino y el hombre griego*. Trad. esp. de V. Waksman. Buenos Aires: Biblos.
- (2004). *Madres en duelo*. Trad. esp. de A. Iriarte. Madrid: Abada.
- LUSCHNIG, C. A. E. (2001). "Medea in Corinth: Political Aspects of Euripides' *Medea*". *Digressus*, No. 1, pp. 8-28.
- (2007). *Granddaughter of the Sun. A Study of Euripides' Medea*. Leiden: Brill.
- MACDERMOTT, E. A. (1989). *Euripides' Medea: The Incarnation of Disorder*, Pennsylvania: Penn State University Press.
- MARTI, B. (1945) "Seneca's Tragedies. A New Interpretation". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 76, pp. 216-245.

- MARTINA, A. (1988-1989). “La nutrice nella struttura della *Medea* di Euripide e di Seneca”. *Quaderni di Cultura e Tradizione Classica*, 6-7 (1988-1989), pp. 87-132.
- (2002). “La *Medea* di Seneca e la XII delle *Heroides* di Ovidio”. En LÓPEZ-POCIÑA (Eds.), pp. 589-614.
- MASTROMARCO, G.-TOTARO, P. (2008). *Storia del teatro greco*. Milano: Mondadori.
- MASTRONARDE, D. J. (2010). *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MAZZOLI, G. (2002). “Medea in Seneca: il *logos del furor*”. En LÓPEZ-POCIÑA (Eds.), pp. 615-626.
- MCCLURE, L. (1999). “The Worst Husband: Discourses of Praise and Blame in Euripides’ *Medea*”. *Classical Philology*, Vol. 94, No. 4, pp. 373-394.
- MENU, M. (1996). “Médée entre ‘avoir’ et ‘être’”. *Pallas*, Vol. 45, pp. 111-125.
- MICHELINI, A. N. (1989). “Neophron and Euripides’ *Medeia* 1056-80”. *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 119, pp. 115-135.
- MILLS, S. P. (1980). “The Sorrows of Medea”. *Classical Philology*, Vol. 75, No. 4, pp. 289-296.
- MONDOLFO, R. (1997³). *La conciencia moral de Homero a Demócrito y Epicuro*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- MORALES ORTIZ, A. (2000). “RzuŠŹ=1_v@v†z{ y el mundo al revés en Eurípides, *Med.* 410-445”. *Emerita*, Vol. LXVIII, No. 2, pp. 291-306.
- MOREAU, A. (1996). “Médée bouc émissaire?”. *Pallas*, Vol. 45, pp. 99-110.
- MOSSÉ, C. (1990). *La mujer en la Grecia clásica*. Trad. esp. de C. M. Sánchez. Madrid: Nerea.
- MUELLER, M. (2001). “The Language of Reciprocity in Euripides’ *Medea*”. *The American Journal of Philology*, Vol. 122, No. 4, pp. 471-504.
- MÜLLER, G. (1951). “Interpolationen in der *Medeia* des Euripides”. *Studi Italiani di Filologia Classica*, Vol. 25, pp. 65-82.
- MURRAY, G. (1949). *Eurípides y su época*. Trad. esp. de A. Reyes. México: Fondo de Cultura Económica.
- MUSURILLO, H. (1966). “Euripides’ *Medea*: A Reconsideration”. *AJP*, Vol. 87, pp. 52-74.

- NAPOLI, J. T. (2003). "El discurso de la Nodriz en el prólogo de *Medea* de Eurípides y la cuestión del amor". *Synthesis*, Vol. 10, pp. 55-75.
- NEWTON, R. M. (1985). "Ino in Euripides' *Medea*". *The American Journal of Philology*, Vol. 106, No. 4, pp. 496-502.
- NUSSBAUM, M. C. (1994). *The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- PADEL, R. (2008). *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*. Trad. esp. de G. Rosemberg. México: Sexto Piso.
- PADUANO, G. (1968). *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide: Alcesti — Medea*. Pisa: Nistri-Lischi.
- PALMER, R. B. (1957). "An Apology for Jason: A Study of Euripides' *Medea*". *The Classical Journal*, Vol. 53, No. 2, pp. 49-55.
- PAPADOPOULOU, T. (1997). "The Presentation of the Inner Self: Euripides' *Medea* 1021-55 and Apollonius Rhodius' *Argonautica* 3, 772-801". *Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 50, Fasc. 6, pp. 641-664.
- PEINADO VÁZQUEZ, R. V. (2011). "Razones y sinrazones del infanticidio de Medea". *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Vol. 32, No. 4. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/32/rosapeinado.pdf> [consulta: 02/04/12]
- PERRY, R. B. (1902). "Poetry and Philosophy". *The Philosophical Review*, Vol. 11, No. 6, pp. 576-591.
- PERUTELLI, A. (1989). "Il primo coro della *Medea* di Seneca". *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici*, Vol. 23, pp. 99-117.
- PETRONE, G. (2002). "Medea, il mare, il male. Un'interpretazione contro il mito delle età". En LÓPEZ-POCIÑA (Eds.), pp. 627-638.
- PETRUZZELLIS, N. (1965). "Euripide e la Sofistica". *Dioniso*, No. 39, pp. 356-379.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (1962²). *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford: Clarendon Press. 1927.
- PICONE, G. (2002). "La *Medea* di Seneca come *fabula* dell'inversione". En LÓPEZ-POCIÑA (Eds.), 2002, pp. 639-650.
- PIMENTEL, M. C. (1993). *Quo verget furor? Aspectos estóicos na Phaedra de Séneca*. Lisboa: Colibri.

- PLÁCIDO, D. (1997). *La sociedad ateniense. La evolución social en Atenas durante la guerra del Peloponeso*. Barcelona: Crítica.
- POCIÑA PÉREZ, A. (1973) “Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca”. *Emérita*, Vol. 41, pp. 297-398.
- POMEROY, S. B. (1987). *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*. Trad. esp. de R. Lezcano Escudero. Madrid: Akal.
- PRALON, D. (1996). “Les *Péliades* d’Eurípide”. *Pallas*, Vol. 45, pp. 69-83.
- PRATT Jr., N. T. (1948). “The Stoic Base of Senecan Drama”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 79, pp. 1-11.
- (1963). “Major Systems of Figurative Language in Senecan Melodrama”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 94, pp. 199-234.
- PRICE, A. W. (1995). *Mental Conflict*. London-New York: Routledge.
- RABINOWITZ, N. S. (1993). *Anxiety Veiled. Euripides and the Traffic in Women*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- (2008). *Greek Tragedy*. Malden, MA: Blackwell Publishers.
- RAVEN, D. (1969). “Tragedy”. En HIGGINBOTHAM, J. (Ed.). *Greek & Latin Literature. A Comparative Study*. London: University Paperbacks, Methuen & Co., pp. 262-299.
- RECKFORD, K. J. (1968). “Medea’s First Exit”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 99, pp. 329-359.
- REEVE, M. D. (1972). “Euripides *Medea* 1021-1080”. *Classical Quarterly*, N. S., Vol. 22, pp. 51-61.
- REINHARDT, K. (2003). “The Intellectual Crisis in Euripides”. En MOSSMAN, J. (ed.). *Euripides*. Oxford: Oxford University Press, pp. 16-46.
- RICKERT, G. A. (1987). “Akrasia and Euripides’ *Medea*”. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 91, pp. 91-117.
- RIST, J. M. (1995). *La filosofía estoica*. Trad. esp. de D. Casacuberta. Barcelona: Crítica.
- RODÓN, E. (2002). “El léxico de una pasión: Medea”. En LÓPEZ-POCIÑA (Eds.), pp. 615-670.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1972). *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona: Planeta.
- (1993). “Notas críticas a Eurípides, *Medea*”. *Emérita*, Vol. 61, No. 2, pp. 241-266.
- (1995). *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*. Madrid: Alianza.

- (1997). *Democracia y literatura en la Atenas clásica*. Madrid: Alianza.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E. (1997a). “Lechos y lechos: análisis de algunas diferencias significativas en la *Medea* de Eurípides”. *Anales de Filología Clásica*, Vol. XV, pp. 248-269.
- (1997b). “Formas de animalización en la *Medea* de Eurípides”. *Actas de las VIII Jornadas de Estudios Clásicos, 28 al 30 de junio de 1995*, UCA, Buenos Aires, pp. 225-231.
- (1998). “El ver en la nodriza de la *Medea* de Eurípides: acerca de algunas reificaciones y animalizaciones”. *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género* (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), No. 4, pp. 65-71.
- (2001). “Los lechos en la *Medea* de Séneca”. *Faventia*, Vol. 23, No. 2, pp. 9-23.
- (2002). “*Medea* y lo monstruoso. Tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca”. En A. LÓPEZ y A. POCINA (Eds.), pp. 277-292.
- ROMILLY, J. de. (1970). *La tragédie grecque*. Paris: Quadrige-PUF.
- (1980). “Amis et ennemis au Vème siècle avant J.C.” *Miscellanea di studi classici in onore di Eugenio Manni, Roma*, tomo III, pp. 739-746. Roma: Bretschneider.
- (1993). “Les Barbares Dans la Pensée de la Grèce Classique”. *Phoenix*, Vol. 47, No. 4, pp. 283-292.
- (2010). *La Grecia antigua contra la violencia*. Trad. esp. de J. Terré. Madrid: Gredos.
- ROSKAM, G. (2005). *On the Path to Virtue. The Stoic Doctrine of Moral Progress and its Reception in (Middle-) Platonism*. Leuven: Leuven University Press.
- ROSTAGNI, A. (1945). *Aristotele. Poetica*. Introduzione, testo e commento di A. Rostagni. Torino: Chiantore.
- SALLES, R. (2006). *Los estoicos y el problema de la libertad*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM.
- SCHAMUN, M. C. (2001). “RXh_1]`Xh_ en *Medea* de Eurípides, vv. 446-626”. *Synthesis*, Vol. 8, pp. 137-153.

- SCHEIN, S. L. (1990). "Philia in Euripides' Medea". En GRIFFITH, M.-MASTRONARDE, D. (Eds.). *Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Atlanta: UC Berkeley, Department of Classics, pp. 57-73.
- SCHIESARO, A. (1997). "Passion, Reason and Knowledge in Seneca's Tragedies". En Braund, S.M.-Gill, C. (Eds.). *The Passions in Roman Thought and Literature. Senecan Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 89-111.
- SCHLESINGER, E. (1966). "Zu Euripides' Medea". *Hermes*, Vol. 94, pp. 26-53.
- SEGAL, Ch. (1996). "Euripides' Medea: Vengeance, Reversal and Closure". *Pallas*, Vol. 45, pp. 15-44.
- (1997). "On the Fifth Stasimon of Euripides' Medea". *The American Journal of Philology*, Vol. 118, No. 2, pp. 167-184.
- SFYROERAS, P. (1995). "The Ironies of Salvation: The Aigeus Scene in Euripides' Medea". *The Classical Journal*, Vol. 90, No. 2, pp. 125-142.
- SHAW, M. (1975). "The Female Intruder: Women in Fifth-Century Drama". *Classical Philology*, Vol. 70, No. 4, pp. 255-266.
- SICKING, C. M. J. (1998). *Distant Companions. Selected Papers*. Leiden: Brill.
- SINAY, S. (2012). "Las madres son seres humanos". *La Nación*, 27/03/12. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1460005-las-madres-son-seres-humanos> [Consulta: 14/03/13].
- SLUITER, I. (2008). "General Introduction". En SLUITER, I.-ROSEN, R. M. (Eds.). *Kakós. Badness and Anti-value in Classical Antiquity*. Leiden-Boston: Brill, pp. 1-28.
- SNELL, B. (1964). *Scenes from Greek Drama*. Berkeley: University of California Press.
- (1965). *Las fuentes del pensamiento europeo. Estudios sobre el descubrimiento de los valores espirituales de Occidente en la Antigua Grecia*. Trad. esp. de J. Vives. Madrid: Razón y Fe.
- SOLANA DUESO, J. (2007). "La philía entre éros y díke". *Convivium*, No. 20, pp. 23-36.
- STANTON, G. R. (1987). "The End of Medea's Monologue: Euripides, Medea, 1078-1080". *Rheinisches Museum für Philologie*, Vol. 130, pp. 97-106.
- STEINER, G. (2012). *La poesía del pensamiento. Del helenismo a Celan*. Trad. esp. de M. Córdor. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica-Siruela.
- SUÁREZ, M. A. (2004) "Terribles *novercae*: Las unas y las otras". *Myrtia*, Vol. 19, pp. 131-143.

- SZTULMAN, H. (1996). "Le mytique, le tragique, le psychique: Médée. De la déception à la dépression et au passage à l'acte infanticide chez un sujet état-limite". *Pallas*, Vol. 45, pp. 127-136.
- TARRANT, R. J. (1995). "Greek and Roman in Seneca's Tragedies". *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 97, pp. 215-230.
- TEDESCHI, G. (2010). *Commento alla Medea di Euripide*. Trieste: Università degli Studi di Trieste.
- TESSITORE, A. (1991). "Euripides' Medea and the Problem of Spiritedness". *Review of Politics*, Vol. 53, Issue 4, pp. 587-601.
- TRAINA, A. (1981). *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, II Serie. Bologna: Pàtron.
- UNTERSTEINER, M. (1955). *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*. Einaudi: Torino.
- VERNANT, J.-P. (1987). "Esbozos de la voluntad en la tragedia griega". En VERNANT, J.-P.-VIDAL-NAQUET, P. *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. 1. Trad. esp. de M. Armiño. Madrid: Taurus, pp. 45-78.
- VILALTA SUÁREZ, R.J. (2011). "Descripción del Síndrome de Alienación Parental en una muestra forense". *Psicothema*, Vol. 23, No. 4, pp. 636-641.
- VOIGTLÄNDER, H. D. (1957). "Spätere Überarbeitungen im grossen Medeamonolog?". *Philologus*, Vol. 101, No. 3-4, pp. 217-237.
- WALLERSTEIN, J.S.-KELLY, J.B. (1980). *Surviving the break up: How children and parents cope with divorce*. New York: Basic Books.
- WEBSTER, T. L. B. (1967): *The tragedies of Euripides*. London: Methuen & Co.
- WHITNEY, F. L. (1986⁶). *Elementos de investigación*. Trad. esp. de J. Savé. Barcelona: Omega. 1959.
- WILLINK, C. W. (2003). "Euripides, *Medea* 131-213". *Mnemosyne*, Vol. LVI, Fasc. 1, pp. 29-47.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. (2003). "Euripides: Poietis Sophos". En MOSSMAN, J. (ed.). *Euripides*. Oxford: Oxford University Press, pp. 47-63.
- WITT, Ch. (2005). "Tragic error and agent responsibility". *The Annual Proceedings of the Center for Philosophic Exchange*, SUNY Brockport, pp. 1-22.
- YLLERA, A. (1974). *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza.