



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

TRACTA MAGICIS CANTIBUS

Una escena de magia negra en la *Medea* de
Séneca

TRACTA MAGICIS CANTIBUS
A scene of black magic in Seneca's *Medea*

Autor

Pablo Calvo González

Directora

Ana Isabel Magallón García

Grado en Estudios Clásicos

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
2021

RESUMEN:

La tragedia *Medea*, de Séneca, es una de las más conocidas y celebradas de su autor. Inspirada en su homóloga eurípidea, la versión de Séneca potencia el lado más siniestro y macabro de la hechicera de la Cólquide, presentándola como una bruja poseída por la ira. La faceta hechiceril y monstruosa de Medea queda expuesta en una larga escena de magia negra en la que, frente al público, Medea convoca a las fuerzas del inframundo y a su señora Hécate para que la asistan en su venganza. El presente trabajo supone un análisis y comentario de esta escena, así como una comparación entre dos producciones teatrales recientes de la *Medea* senecana, para contraponer distintas maneras de llevar al escenario este ritual de magia negra.

PALABRAS CLAVE: *Medea*, Séneca, tragedia, magia negra, estudios teatrales, teatro contemporáneo.

ABSTRACT:

Seneca's tragedy *Medea* is one of the best known and celebrated of its author. It is inspired by the same named play of Euripides, but Seneca enhances the sinister and macabre side of the sorceress of Colchis, presenting her as a witch possessed by anger. The dark and monstrous facet of Medea is exposed in a long scene of black magic in which, in front of the audience, Medea summons the forces of the underworld and her lady Hecate to help her in her revenge against Jason. The present paper supposes an analysis and commentary of this scene, as well as a comparison between two recent theatrical productions of Seneca's *Medea*, in order to contrast different ways of bringing this black magic ritual to the stage.

KEY WORDS: *Medea*, Seneca, tragedy, black magic, theatre studies, contemporary theatre.

Tracta magicis cantibus,
una escena de magia negra en la *Medea* de Séneca

PRESENTACIÓN	1
I. INTRODUCCIÓN	
1. Breve biografía de Séneca	3
2. Las tragedias en el marco de la obra de Séneca	6
II. <i>MEDEA</i> : BREVE REPASO POR LOS PRINCIPALES ANTECEDENTES LITERARIOS DEL PERSONAJE	
1. Ciclo épico	9
2. Homero y Hesíodo	10
3. Píndaro	14
3. Eurípides	15
III. TRADUCCIÓN DEL PASAJE: <i>MEDEA</i> vv. 670-875.	
1. Texto latino	23
2. Traducción	30
IV. COMENTARIO	35
V. <i>MEDEA</i> A ESCENA: DOS PROPUESTAS CONTEMPORÁNEAS DE UN MITO CLÁSICO	50
VI. CONCLUSIONES	54
VII. BIBLIOGRAFÍA	56

PRESENTACIÓN

Medea es uno de los personajes más célebres del teatro universal. Su constante presencia en los escenarios de todo el mundo a lo largo de los siglos, ya sea en las versiones más antiguas del mito o en reescrituras de las mismas, la equiparan en importancia a Hamlet, don Juan, Nora y otros grandes personajes de la literatura dramática, constituyendo una de las cotas más altas de exigencia artística para traductores, actrices, dramaturgos y directores de escena.

Cada autor, nación y época ha ido adaptando las particularidades de Medea y su historia a las convenciones, preocupaciones y gustos de su tiempo, cargando las tintas en un aspecto u otro del personaje. Eurípides, a quien debemos la teatralización del mito más antigua conservada, subraya el hecho de que Medea es, ante todo, una mujer injustamente abandonada, madre de dos hijos a los que quiere, que tiene el derecho moral de vengarse; siglos más tarde, Séneca, sin alterar el argumento transmitido por Eurípides, se centrará en el carácter sobrenatural de la heroína, presentándola como una poderosa y temible hechicera. Basándose, precisamente, en Séneca, Corneille potencia el lado más sádico de la hija de Eetes y hace de su *Médée* un espectáculo macabro, mostrando hasta cinco muertes en escena; ya en el siglo XX las recreaciones escénicas del mito, como la de Jean Anouilh, harán una lectura más política del mismo, sin renunciar a la hechicería como elemento identificador de la protagonista: Medea es vista como una paria extranjera cuya venganza no es solo un ajuste de cuentas con su marido, sino con toda la sociedad que la rechaza por su diferenciación social, racial y religiosa¹.

Sin embargo, como se ha apuntado, es la tragedia de Séneca la que intensifica enormemente la faceta de Medea como bruja y ser monstruoso (*monstrum saeuum*, la increpa el rey Creonte en el acto II), faceta que tiene una realización escénica concreta en una larga y compleja escena de magia negra, que ocupa todo el acto IV de la tragedia, escena en la que Medea invoca a Hécate para que añada «estímulos a mis venenos» y mantega «ocultas en mis regalos las semillas de la llama²». Esta escena de encantamiento tendrá una importancia capital no solo en la pervivencia del personaje en el teatro y otras artes, sino incluso en la configuración de la iconografía relativa a las brujas y sus ritos en Occidente³. Precisamente por su influencia en el teatro posterior (piénsese en las escenas de

1 Hay que aclarar que todos estos elementos se encuentran, aunque de forma embrionaria, ya en las elaboraciones literarias más antiguas que conocemos del mito (Hesíodo y Píndaro). Para una completa relación de la pervivencia del personaje de Medea en la literatura occidental, véase Aurora López y Andrés Pociña (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols., Granada, Universidad de Granada, 2002.

2 *Medea*, vv. 834-833, traducción propia. Salvo que se indique expresamente lo contrario, todas las traducciones de textos latinos son del autor del presente trabajo.

3 Véase Carmen González Vázquez, “La mirada de Medea en la pantalla”, en María Jesús Zamora Calvo (ed.), *Brujas de cine*, Madrid, Abada, 2016, pp. 31-58.

invocación diabólica de *La Celestina* o del acto IV de *Macbeth*) y por su potencial escénico (al margen del todavía no resuelto debate sobre la concepción escénica del corpus trágico de Séneca), es esta escena de invocación y hechicería el fragmento que se ha elegido para traducir y comentar en el presente trabajo.

Inicia el trabajo una breve pero completa introducción sobre la biografía de Séneca y su producción trágica, enmarcándola en el contexto literario de su época. Seguidamente, se presenta un sucinto recorrido por los principales antecedentes literarios que han tratado el tema de Medea, haciendo hincapié en los orígenes del mito y en la versión teatral de Eurípides, a fin de entender mejor la tradición en la que se inscribe nuestro autor y las innovaciones que aporta al personaje. Tras ello, se ofrece el texto latino (tomado de la edición crítica de *Medea* más reciente, la de Anthony J. Boyle, publicada por Oxford University Press en 2014), su traducción al español y el comentario.

En el comentario literario, además de cuestiones relativas a la métrica, estilo, historia, cultura y retórica, nos centraremos también en la *representabilidad* de esta escena y su pervivencia en las producciones teatrales contemporáneas de *Medea*. Desde el punto de vista de la práctica escénica, el mito y sus diferentes versiones teatrales a lo largo de la historia han participado de un fondo iconográfico común que se traduce en una serie de elementos recurrentes a nivel de interpretación actoral, dirección escénica, vestuario y escenografía que también merecerían espacio en el comentario de un texto teatral como el que nos ocupa. En nuestro caso, recurrimos a dos versiones escénicas del mito de Medea que tienen la particularidad de haber sido estrenadas en el mismo año (2015) y presentadas al público en el mismo festival (el Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida en su 61.^a edición): *Medea*, texto dramático original de Vicente Molina Foix con dirección de José Carlos Plaza y Ana Belén como protagonista y *Medea*, de Séneca, con adaptación del texto y dirección de Andrés Lima y Aitana Sánchez Gijón en el papel principal.

De entre todas las posibles versiones de *Medea* representadas en nuestro país en los últimos tiempos, nos hemos decantado por estas dos no solo por la coincidencia arriba señalada, sino porque ambos espectáculos son una buena muestra de las dos tendencias que se observan en las compañías españolas actuales a la hora de llevar a las tablas un texto clásico⁴: una que se inscribe en la tradición escenográfica de las obras clásicas (que estaría representada por la versión dirigida por José Carlos Plaza) y otra que trata de encontrar un camino nuevo y propio, presente en la propuesta de Andrés Lima. Para esta parte concreta del comentario, nos hemos ceñido en lo esencial

4 A partir de aquí, emplearemos el adjetivo “clásico/a” para referirnos exclusivamente a los textos de la Antigüedad grecolatina.

al método propuesto por José-Luis García Barrientos⁵.

I. INTRODUCCIÓN

1. Breve biografía de Séneca

En el periodo entre el 2 a. C. y el 2 d. C, nace en la actual Córdoba Lucio Anneo Séneca, segundo de los tres hijos que tuvieron Lucio Anneo Séneca el Rétor (también llamado Séneca el viejo) y Helvia Albina. Las principales fuentes clásicas para conocer la vida del filósofo y dramaturgo son sus propias epístolas y la *Consolatio ad Helviam*, dirigida a su madre; así como los libros 12 a 15 de los *Annales* de Tácito, la sección de la *Historia Romana* de Dión Casio relativa a los principados desde Tiberio a Nerón y las biografías *Calígula*, *Claudio* y *Nerón* de Suetonio.

El padre de Séneca (ca. 55 a.C. - 41 d.C.) había nacido también en Córdoba y procedía de una familia de emigrantes italo-romanos; en torno al 39 a.C. habría realizado su primer viaje a Roma, donde se formó en pleno esplendor de la retórica, cuando más alta era la demanda de rétores y maestros, dado que la gestación del imperio precisaba de administradores y juristas. Precisamente las obras que nos han llegado de Séneca padre, las *Controversiae* y *Suassoriae*, escritas ya en la última etapa de su vida, recogen algunos de los recuerdos de su aprendizaje con el propósito de que les sirvan de enseñanza a sus hijos.

Siguiendo el ejemplo de su padre, Séneca hijo se traslada muy pronto a la capital del imperio, único lugar en el que un provinciano como él podía encontrar la oportunidad de promocionarse y escalar socialmente: entre los siete y los doce años estudia con un maestro y más tarde, en su adolescencia, se forma con un *grammaticus*. A comienzos del reinado de Tiberio, inicia sus estudios en las escuelas de retórica, después de haber tomado la toga viril. Es precisamente en este momento cuando Séneca toma contacto con la filosofía: conoce a su maestro, el estoico Atalo, muy citado en su epistolario y se interesa por los preceptos de la doctrina neopitagórica de Sotión, llegando incluso a no comer carne, según recuerda él mismo: «Empujado por estas razones, comencé a abstenerme de la carne de animales y, transcurrido un año, la costumbre no solo me resultaba fácil, sino agradable»⁶. Conoce, también, la doctrina estoica de los Sextos, fundamental en su formación.

En torno al 26 d.C., Séneca inicia un viaje por Egipto con su tía materna, casada con un hombre de la confianza de Tiberio, Cayo Galerio, prefecto de Egipto. Tras su vuelta, en el 31, las influencias de su tía le sirven para comenzar su carrera política: debió de obtener éxitos como

5 José-Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.

6 Séneca, *Epístolas a Lucilio*, 2 vols., trad. de Ismael Roca Meliá, Madrid, Gredos, 1986, vol. 2, p. 303.

orador, ya finalizada su formación, debido no solo a las influencias de su tío político, sino también al hecho de que varios amigos de su padre, Séneca el Rétor, pertenecían al círculo de confianza de Sejano, prefecto del pretorio de Roma, el hombre más importante después del emperador, caído pronto en desgracia y ejecutado en octubre del 31.

Es bajo el mandato de Calígula, sin embargo, cuando Séneca consigue por fin entrar en el Senado, gracias al apoyo de su tía materna y el de las hermanas del emperador, Agripina y Julia Livila (Tácito, *Annales*, 12, 8). En el año 39, ocurren varias desgracias que afectan a Séneca, tanto en lo personal como en su imagen pública: muere su padre y, poco después de nacer, también muere su primer hijo; es el año de la primera conjura contra el emperador Calígula, conjura en la que de alguna forma estaban implicadas las hermanas del propio emperador, que fueron desterradas y desposeídas de varias de sus propiedades. Debido a su amistad con ellas, la situación pública de Séneca quedaba comprometida. En el 41, la segunda conspiración contra Calígula tiene éxito y es asesinado. Claudio, el nuevo *princeps*, tiene cincuenta años y, con su subida al poder, decreta el fin del destierro para sus sobrinas Julia Livila y Agripina.

El cambio de gobierno, sin embargo, no es favorable para Séneca, condenado por el nuevo gobernante a un destierro de más de siete años en la isla de Córcega, destierro cuyas causas siguen siendo, en parte, un enigma; una de las razones esgrimidas para justificar el castigo al filósofo fue un supuesto adulterio con Julia Livila. En su destierro, Séneca se dedica al estudio de la naturaleza y la filosofía. Algunos autores opinan que también fue en esta etapa en la que Séneca pudo haber compuesto alguna de sus tragedias, sin embargo, no hay ninguna evidencia de ello⁷. Mientras Séneca permanecía en Córcega, la esposa de Claudio, Mesalina, es ejecutada en el año 48 y se elige como nueva esposa del *princeps* a su propia sobrina Agripina, de fertilidad probada y cuyo hijo, Domicio Ahenobarbo, el futuro Nerón, es adoptado por Claudio y equiparado en la sucesión a Británico, hijo del emperador. En el año 49, la suerte de Séneca cambia de nuevo y es llamado a Roma por Agripina para ser nombrado preceptor del joven Nerón. Tácito sugiere al respecto que el favor de Agripina, decidida ya a que su hijo se convirtiera en el futuro César, se debía a que esperaba que el nuevo preceptor le fuera hostil a Claudio por los años de destierro a que lo había condenado. El mismo año de su vuelta a Roma, Séneca se casa con Paulina, la que habría de ser su compañera hasta el final de su vida.

En el año 50 es nombrado *praetor* y Agripina inicia una política de acercamiento al Senado. Algunos autores sitúan en esta época la composición de *De ira*, mientras la relación entre el filósofo y la madre del emperador se resiente debido a las antipatías que aquella despertaba entre la

⁷ P. Grimal, *Sénèque, ou la conscience de l'empire*, París, 1978, p.424.

oligarquía romana. En el año 54, Claudio muere (puede que fuera envenenado) y Nerón es nombrado emperador con apenas diecisiete años. En este momento, Séneca compone la *Apocolocyntosis*, una sátira que combina prosa y verso en la que se ridiculiza al difunto Claudio, contraponiendo su figura a la del recién coronado Nerón, presentado como un líder que llevará a Roma a una nueva edad dorada.

De preceptor, Séneca pasa a ser consejero imperial y hombre de confianza del *princeps*, junto con Sexto Afranio Burro. De esta primera etapa del reinado de Nerón, data la obra *De Clementia* que presenta al nuevo gobernante como el gran asegurador de la administración de justicia: los primeros cinco años del gobierno de Nerón, el *quinquennium Neronis*, suponen un intento de conciliar el poder imperial con el senatorial. Séneca es nombrado cónsul, y junto con Burro, tratan de aplicar una política exterior pacifista basada en la no expansión territorial del Imperio. No obstante, el programa político de Séneca y Burro encuentra una seria oposición en las ambiciones de Agripina, que había obtenido la corona para su hijo con el fin de ejercer ella el poder. A estos inconvenientes se le sumaron otros causados por las naturales tendencias del nuevo emperador: el escándalo de sus relaciones con la liberta Acté, el fracaso de su matrimonio con la desplazada Octavia y su posterior relación adúltera con Popea Sabina, mujer de Otón, amigo personal de Nerón. Suetonio y Tácito hablan de esta última como una de las instigadoras del asesinato de la madre del emperador, asesinato del cual desconocemos el grado de implicación real del propio Séneca (Tácito, en *Annales*, 14,7, no lo considera como uno de los principales instigadores, y entiende que la participación del filósofo en la conspiración contra la madre del emperador fue circunstancial). En el 59, y tras un primer intento fallido, Agripina es finalmente asesinada y Séneca agrava su complicidad en el asunto al ser el autor del discurso en defensa del matricidio que pronunció Nerón ante el Senado.

La muerte de Agripina pone fin a los cinco años de buen gobierno de Nerón. Tras declarar la amnistía para todos los antiguos enemigos de su madre, Nerón vira políticamente hacia la autocracia. Las relaciones entre el César y su antiguo preceptor se resienten, Nerón da rienda suelta a su gusto por la extravagancia y el exceso; es probable que en estos años se situó la redacción de *De vita beata* y *De beneficiis*. Definitivamente, Séneca pierde toda influencia política en el año 62 cuando Sexto Afranio Burro muere, según Suetonio, envenenado (*Nerón*, 35, 12) y se retira definitivamente de la vida pública. Del 62 al 65, ya alejado de la corte, escribe sus obras filosóficas y científicas más importantes: las *Epistulae ad Lucilium* y las *Naturales quaestiones*. De nuevo, hay autores que sitúan la composición de las tragedias en esta última etapa de la vida del autor.

En el verano del año 64 tuvo lugar el conocido incendio de Roma, del que se acabó culpando a los cristianos y que le dio al emperador la excusa para reconstruir la urbe y edificar la fastuosa *Domus aurea*. La popularidad de la figura del emperador se resquebrajaba, y en abril del año 65, miembros de la nobleza y parte de la jerarquía militar prepararon una conspiración para acabar con el emperador y coronar en su lugar a Lucio Pisón. Tácito nos cuenta en sus *Annales* (15, 60-65) el grado de implicación de Séneca en la conjura: se dijo que poseía información directa de la misma a través del propio Lucio Pisón, pero es improbable que Séneca estuviera directamente implicado en la conspiración, aunque desde luego no le era desconocida.

En cualquier caso, Nerón, informado de la trama, aprovechó para eliminar a todo aquel que consideraba opositor político, incluyendo a su propio y antiguo preceptor, que fue informado por Gavio Silano de que el emperador le ordenaba suicidarse. Séneca afrontó la muerte con coraje, y el tema de su suicidio ha servido de inspiración a dramaturgos, pintores y escultores a lo largo de la historia, hasta convertirse en un icono.

2. Las tragedias en el marco de la obra de Séneca

Ya antes de Séneca, existía una tradición trágica romana que se remontaba al 240 a. C., cuando Livio Andrónico escenifica una tragedia en los *Ludi Romani* celebrados para conmemorar la victoria sobre Cartago en la primera guerra púnica. Los títulos que nos han llegado de este autor y de los primeros autores de tragedias del tiempo de la República reflejan el gusto del público romano por los temas que tienen que ver con el ciclo troyano. Se le atribuye a Gneo Nevio la invención de la *praetexta*, la tragedia nacional romana, que dramatizaba episodios históricos en lugar de recurrir a los modelos griegos (nos ha llegado, por ejemplo, el título de su *Lupus Romulus*). La aristocracia se apropia del género trágico: los valores que presentan estas obras, tanto las *praetextae* (género también cultivado por Ennio con sus *Ambracia* y *Sabinae*) como las tragedias de inspiración y ambientación griegas (*cothurnatae*) son los propios de la élite aristocrática romana: la *pietas*, *pudor*, *imperium*, *fides*, *gloria* ⁸...

Ennio siguió escribiendo tragedias sobre el ciclo troyano, tan del gusto de los romanos, pero también amplió el repertorio, incluyendo modelos áticos todavía no tan conocidos por el público de su época, como *Medea*, sin ir más lejos, o *Tiestes* y *Andrómeda*. Su rival y sucesor, Pacuvio, en palabras de Cicerón el mejor autor romano de tragedias, fue el primer escritor que se consagró por entero a un único género (mientras que el resto de sus anteriores colegas habían compuesto también obras épicas y hasta comedias). En los fragmentos de sus obras que nos han

⁸ Leonor Pérez Gómez, introducción a Séneca, *Tragedias*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 61.

llegado, destaca el acusado retoricismo y cierta predilección por elementos exóticos y novelescos. El peso de la retórica sobre el lenguaje será también un rasgo característico del estilo de Accio, de quien nos han llegado los títulos de más de cincuenta *cothurnatae* y dos tragedias de ambientación romana. Tanto él como Pacuvio llevaron al escenario episodios del ciclo épico de los argonautas (de hecho, se cuenta una *Medea* entre la producción de Accio).

Grandes personalidades de la élite política y aristocrática de Roma cultivaron también, de forma privada, la composición de tragedias. Sabemos que el propio Augusto escribió un *Ajax* y los dramas de Asinio Polión recibieron generosas críticas de Virgilio y Horacio. Incluso Cicerón y Julio César cayeron también en la afición trágica. Esto muestra el claro interés que las clases altas manifestaban por el género trágico, interés que se materializaba, en los últimos tiempos de la República, en representaciones abundantes de obras escritas, incluso, por autores ya fallecidos. Con Augusto se produce la restauración del teatro de Pompeyo y se estrena un *Thyestes* escrito por el poeta Lucio Varo Rufo. Se escriben obras nuevas, como la perdida *Medea* de Ovidio y, paralelamente, las élites organizan sesiones privadas de recitación de obras trágicas. Pérez Gómez⁹ sugiere que, precisamente, estas *recitationes* privadas ante un público selecto podían ser la antesala de una verdadera representación teatral, una vez se había testado el éxito y la aceptación de la obra en este tipo de semi-espectáculos.

Mientras que el gobierno de Tiberio supone una época de pobreza teatral debido, en parte, a la aversión del emperador por los espectáculos de masas, los reinados de Calígula, Claudio y Nerón (especialmente el de este último) se distinguieron por el aumento de los días dedicados a los *ludi* y por una teatralidad obsesiva que lo impregnaba todo. En época de Claudio escribe Pomponio Secundo, citado por Quintiliano y, según se dice, rival literario de Séneca.

Séneca, al igual que sus predecesores, se inspira en modelos griegos que romaniza: se distancia de sus maestros y acrecienta el *pathos*: la crueldad, la violencia y el gusto por lo lúgubre, lo truculento y lo macabro, retratado mediante un lenguaje hiperbólico y barroco. Sus ocho tragedias (*Hercules*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus*, *Agamemnon*, *Thyestes*) suponen una galería de monstruos, unos reflejos distorsionados y aterradores de sus más equilibrados precedentes griegos¹⁰. Presenta el conflicto de la *pietas* enfrentada al *furor*, (en el caso concreto de *Medea*, la pasión de la ira dominan a la protagonista y, en su furor, se encara con un Jasón pusilánime y piadoso que ama a sus hijos por encima de todo (los llama «la razón de mi vida,

⁹ *Ibid*, p. 67.

¹⁰ Cfr. Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque*, París, Belin, 1997 y *Medée de Sénèque. Un théâtre de la violence*, París, Belin, 2000.

el alivio de mi pecho»).

Articula sus obras en cinco actos, siguiendo la preceptiva horaciana, y elimina en lo posible la participación directa de los dioses como personajes activos de la trama. Inicia sus obras con prólogos expositivos, siguiendo el modelo euripideo; entre los episodios intercala las partes corales (una media de cuatro intervenciones por pieza) siendo estos coros, mayoritariamente, masculinos (con la salvedad de *Troades*, *Phoenissae* y *Agamemnon*). El lenguaje de sus personajes resulta retórico, alambicado, desproporcionadamente hiperbólico y fuertemente influido por la retórica y el gusto por los largos excursos mitográficos y geográficos. Además, los diálogos de sus personajes están plagados de *sententiae*, frases de carácter lapidario que condensan enseñanzas centrales de las tragedias.

Dupont¹¹ explica la estructura interna de estas obras concibiéndolas como la representación del hombre metamorfoseado en monstruo por el nefasto influjo de las pasiones, que lo dominan y lo pierden. El dolor por una injuria recibida provoca en los personajes senecanos el *furor*, que los lleva a cometer un crimen terrible (*nefas*) que les sirva de reparación (estructura claramente aplicable a *Medea* y *Atreo*). *Medea*, como *Thyestes* es una paradigmática tragedia de venganza: la *iniuria* provocada en ella por Jasón le produce un inmenso *dolor* que la lleva a la *ira* más desmedida, convirtiéndola en una «ménade sangrienta» que, en su *furor*, convoca la ayuda de Hécate para acabar con la futura esposa de su marido y acaba masacrando a sus propios hijos. Ni ella ni Atreo reciben castigo alguno por sus terribles acciones, lo cual aumenta todavía más la dimensión monstruosa y sobrenatural de *Medea*, capaz de anular incluso a los dioses, ya que, como le grita Jasón al final de la pieza, «los dioses no existen por donde tú vas».

11 Cfr. Florence Dupont, *op. cit.*, p. 55-90.

II. MEDEA: BREVE REPASO POR LOS PRINCIPALES ANTECEDENTES LITERARIOS DEL PERSONAJE

1. Ciclo épico

En su obra *Los mitos griegos*, Robert Graves señala, a lo largo de los capítulos dedicados al ciclo de Medea y los argonautas, la particular estructura tripartita de esta historia¹²: en una primera etapa, situada en la Cólquide, la patria de Medea, tiene lugar la alianza entre esta y Jasón: Medea, traicionando a su país y a su familia, ayuda con sus artes mágicas al hombre que ama a conseguir el Vello de oro y huyen juntos. En la segunda etapa, que transcurre en Yolco, la patria de Jasón, Medea vuelve a recurrir a sus argucias en beneficio de su esposo y mata a Pelias, el usurpador al trono que le corresponde a Jasón por nacimiento. La tercera etapa se desarrolla en Corinto. Esta parte de la historia tuvo un desarrollo incierto y con múltiples variantes hasta que Eurípides compuso su archiconocida tragedia: nos presenta el abandono de Medea por parte de Jasón y la muerte de los hijos que han tenido juntos, si bien esta se producía, en origen, de una manera muy distinta a como Eurípides nos lo cuenta.

Este resumen tan general, que ampliaremos más adelante, de la línea argumental del mito de Medea nos sirve, sin embargo, para reconocer algo fundamental que está en la médula del personaje y de su historia antes incluso de cualquier elaboración literaria: Medea es en todo momento quien consigue los beneficios para Jasón; su presencia y ayuda es indispensable para el éxito de las empresas del héroe, cuyas escasas habilidades se ven sobrepasadas por la envergadura de las tareas que se le encomiendan. El argonauta no es nada sin su esposa.

Tomando esta premisa como punto de partida, José Manuel de Prada Samper¹³ señala el evidente parentesco del mito de Jasón y Medea con la tradición oral del cuento popular indoeuropeo, identificándolo con un tipo concreto recogido por Aarne y Thompson en *Los tipos del cuento folklórico*, el AT 313: “La muchacha como ayudante en la huida del héroe”. La presencia de este tipo en las tradiciones orales de culturas muy alejadas entre sí, da cuenta de su universalidad. En España, sin ir más lejos, tenemos el cuento popular *Blancaflor*, recogido en sus múltiples variantes por A. R. Almodóvar (quien no duda en considerarlo “nuestra popular versión de Medea”¹⁴) en su recopilación *Cuentos al amor de la lumbre*.

El mito y el cuento comparten siempre un origen común que, sin embargo, es ignorado en ocasiones por los estudiosos, más interesados en las elaboraciones literarias del mito/cuento que en el sustrato puramente oral y popular. El propio Stith Thompson señala:

12 Robert Graves, *Los mitos griegos*, 2 vols., Luis Echávarri (trad.), Madrid, Alianza, 1985, vol. 2, pp. 228-323.

13 José Manuel de Prada Samper, “El mito de Jasón y Medea y el folklore”, en Aurora López y Andrés Pociña (eds.), *op. cit.*, vol. 1, pp.15-27.

14 A. R. Almodóvar, *Cuentos al amor de la lumbre*, 2 vols., Madrid, Alianza, 1999, vol.1, p. 80.

«A pesar del hecho de que a menudo [los mitos griegos] se los adapta a un medio literario completamente distinto, con frecuencia es fácil reconocer sus grandes analogías con los cuentos populares modernos. [...] Un estudio detenido de los casos individuales tiende a mostrar que, normalmente, el relato que aparece en la literatura griega es simplemente la adaptación de una forma griega tradicional de un cuento popular que para entonces ya estaba bien afianzado en el mundo»¹⁵.

Coincidimos con Carlos García Gual en que «cuando el mito se nos presenta bajo el ropaje de un género literario, pierde carácter sacro y se hace irónico y mutable»¹⁶. El repaso a los rasgos pre-literarios del mito y sus puntos de contacto con el mundo del cuento folklórico, resulta fundamental para determinar qué elementos presentes en la fase más primitiva de la historia de Medea sobreviven a lo largo de su desarrollo literario y sirven de base a los cambios operados en ella época tras época:

1. El **enamoramiento** de la heroína hacia el héroe y posterior **alianza**.
2. El papel activo de la heroína como **ayuda indispensable** para el éxito del héroe.
3. Su **carácter mágico y sobrenatural**, que la hace distinta al resto.
4. Su condición de **extranjera apátrida** al huir con el héroe, traicionando a su clan sin posibilidad de retorno.

2. Homero y Hesíodo

A pesar de que sabemos que el ciclo de Jasón y los argonautas debió de tener un desarrollo en la épica oral pre-literaria equiparable a la de los poemas homéricos, lo cierto es que no ha sobrevivido nada de este patrimonio narrativo, con la salvedad, todavía en cuestión, de una tablilla chiprio-minoica del s. XIII a. C., hallada en Enkomí, en la que H. D. Ephron interpreta el principio de un poema sobre el viaje en pos del vello cino, ya que aparecen los nombres de la nave Argo, Jasón y Medea¹⁷.

En Homero contamos con tres alusiones muy breves relativas a Jasón. Dos en la *Iliada* y una en la *Odisea*. Las dos primeras no se refieren directamente a él, sino a su hijo Euneo, fruto de los amores del argonauta con la princesa Hipsípila¹⁸:

15 Stith Thompson, *Tales of North American Indians*, Indiana, 1977, p. 279, citado en José Manuel de Prada Samper, *op. cit.*, p.19.

16 Carlos García Gual, “El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, *Habis* 2 (1971), pp.85-109.

17 H. D. Ephron, “The Jason tablet of Enkomí”, *Harvard Stud. in Class. Philology* 65 (1961), 39-107.

18 Hija de Toante, rey de Lemnos. El poeta latino Ovidio la convertirá siglos más tarde en la autora ficticia de una de sus *Epistulae Herodiam*, dedicada a Jasón, quien la abandonó antes de arribar a la Cólquide.

«Había ahí, procedentes de Lemnos, un gran número de naves cargadas de vino; las había enviado el Jasónida Euneo, a quien Hipsípila había dado a luz para Jasón, pastor de hombres. Aparte, el Jasónida había enviado a los atridas Agamenón y Menelao una carga de mil medidas de vino»¹⁹.

Iliada, VII, 469 y ss.

«En aquella ocasión [Aquiles] lo vendió [a Licaón, hijo de Príamo, como esclavo] en la sólida Lemnos tras llevarlo hasta allí en sus naves, donde el hijo de Jasón pagó su precio»²⁰.

Iliada, XXII, 41y ss.

Más relevante que la mención al descendiente de Jasón es el hecho de que Homero se refiera al argonauta con el apelativo propio de los héroes de mayor prestigio: ποιμῆνι λαῶν, es decir, «pastor de hombres»; el mismo título que se le asigna al atrida Agamenón, mando supremo de los aqueos, con quien se le equipara en grandeza. En la *Odisea* tenemos otra mención a Jasón, esta vez directamente relacionada con su expedición a bordo de la Argo.

«Son las que llaman Rocas Errantes los dioses felices. [...] Por allí nunca jamás se deslizó ningún bajel humano de paso, sino que destrozados maderos de navíos y cuerpos humanos zarandean de acá allá las olas del mar y los turbiones del fuego mortífero. Tan solo una nave surcadora de la alta mar las atravesó: la Argo, celebrada por todos, que navegaba desde el país de Eetes. Incluso esta se habría destrozado contra las grandes rocas, de no haberla impulsado Hera, que tenía gran cariño por Jasón»²¹.

Odisea, XII, 59 y ss.

Dos elementos hay que resaltar de este fragmento; el primero: quien habla es la maga Circe, que previene de los peligros a los que tendrá que enfrentarse el atribulado Odiseo en su interrumpido viaje de vuelta a casa. Circe no solo comparte con Medea su carácter mágico, sino que también son familia: como Eetes, padre de Medea y soberano de la Cólquide, Circe es hija del Sol y está emparentada con deidades mucho más antiguas que el panteón Olímpico tradicional al que rinden culto Jasón y sus compañeros. En este fragmento, la maga no solo pone sobre aviso al héroe,

19 Homero, *Iliada*, Oscar Martínez García (trad.), Madrid, Alianza, 2010, p. 247,

20 *Ibid.* p. 617.

21 Homero, *Odisea*, Carlos García Gual (trad.), Madrid, Alianza, 2004, p. 262.

sino que también predice su futuro, porque tanto ella como su sobrina tienen el don de la clarividencia y pueden realizar vaticinios. Circe reaparecerá en la estilizada versión del mito de los argonautas compuesta por Apolonio y tendrá un encuentro con su joven sobrina después de que esta haya ayudado a Jasón a cumplir con éxito su empresa.

En cuanto a las «rocas errantes» a las que Circe hace referencia, son las Simplégades o Rocas Cianeas; dos escollos en perpetuo movimiento que impedían el avance de cualquier nave, destruyéndola al chocar contra ella. Estas dos inmensas rocas hacían de puerta entre el mundo conocido y el que había más allá (la Cólquide, hogar de Medea), lo cual ha hecho que se interprete este episodio del viaje en el mito de los Argonautas como el punto de no retorno a partir del cual Jasón y los suyos abandonan el mundo de los vivos y entran en otra tierra cuyas leyes obedecen a deidades ancestrales relacionadas con el mundo de los muertos (como es el caso de Hécate, diosa y señora a la que veneran tanto Medea como Circe)²². El papel de las Simplégades como portal hacia lo desconocido no hace sino subrayar el hecho de que Jasón y Medea pertenecen a mundos no ya opuestos, sino irreconciliables, lo cual explica, en parte, el desastroso desenlace que tendrá su unión.

Debemos a Hesíodo, a quien la Antigüedad tenía por contemporáneo de Homero (se cree que vivió entre los siglos VIII-VII a. C.), la aparición literaria de Medea más antigua conservada. Martín Sánchez²³ hace hincapié en su traducción a las obras de Hesíodo al hecho de que en este poeta confluyen dos tradiciones literarias: la de Jonia (en Asia Menor, una tradición compartida con los poemas homéricos) y la de Beocia (en Grecia interior, región a la que emigró y donde murió). La mención a estas dos tendencias no es casual: existían variantes beocias del mito de Medea y los argonautas, mito que a su vez ya contaba, como se ha apuntado, con un desarrollo literario propio en la tradición épica jonia.

Toda la concepción del mundo de Hesíodo se apoya en los valores religiosos. La voluntad de los dioses queda representada por la de Zeus, cuyo reinado supone, según el poeta, el triunfo del orden y la justicia sobre el caos primigenio. Su *Teogonía* es, precisamente, la crónica de esta escalada hacia la armonía y el orden: el panteón Olímpico que todos conocemos acaba triunfando sobre deidades primigenias, aunque comparta con estas origen y parentesco. Abundan en esta obra los mitos y las genealogías, en las que pueden rastrearse importantes influencias orientales²⁴. Medea hace su aparición en la literatura occidental como parte de una de estas genealogías:

22 Robert Graves, *op. cit.*, vol. 2, p. 296.

23 Hesíodo, *Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Certamen*, A. Martín Sánchez y M. A. Martín Sánchez (trads.), Madrid, Alianza, 2013, p.24.

24 *Ibid.*, p. 24.

«Con el incasable Helio tuvo la Oceánide Perseis a Circe y al rey Eetes. Eetes, hijo de Helio, que brilla para los mortales, se casó por decisión de los dioses con una hija de Océano, río perfecto, con Idía, de hermosas mejillas. Esta, en unión amorosa con él por obra de la dorada Afrodita, dio a luz a Medea, de hermosos tobillos»²⁵.

Hesíodo, *Teogonía*, vv. 957 y ss.

La ascendencia familiar de Medea es definitoria de cómo la va a ver la sociedad a la que pertenece su esposo: ella es descendiente directa de Helio, el dios sol, perteneciente a la generación de los titanes y, por lo tanto, una deidad pre-olímpica. Usando un término más cercano a nuestra sensibilidad, diríamos que Grecia ve en Medea a una bárbara pagana en cuyas venas fluye sangre mágica procedente de seres que se remontan al caos primigenio, anterior a la llegada de Zeus y los Olímpicos. Este aspecto, apenas sugerido en Hesíodo, será abundantemente explotado hasta convertirse en una de las características básicas del personaje a partir de Píndaro y, sobre todo, de Eurípides.

En la segunda aparición de Medea en la *Teogonía*, ni se menciona su nombre:

«El Esónida, por voluntad de los dioses sempiternos, la tomó de Eetes, después de haber rematado funestas pruebas, que en gran número le encomendó un rey poderoso y soberbio, el insolente, presuntuoso y terrible Pelias. Cuando las terminó, el Esónida volvió a Yolco, después de muchos afanes, llevando en su rápida nave a la muchacha de ojos vivos y la convirtió en su floreciente esposa. Entonces, poseída por Jasón, pastor de hombres, dio a luz a su hijo Medeo»²⁶.

Hesíodo, *Teogonía*, vv. 991 y ss.

Hesíodo, en esta primera y embrionaria aproximación literaria al personaje, ofrece incluso unas leves pinceladas de su aspecto físico («de hermosos tobillos», «la muchacha de ojos vivos»). Sin embargo, poco tiene que ver este «y vivieron felices para siempre» con la imagen que hoy tenemos de Medea. Tampoco vemos el papel activo de la heroína y su implicación en las pruebas que Jasón realiza en la tierra de Eetes. Medea es tan solo parte del botín y el Esónida (a quien, siguiendo a Homero, Hesíodo también llama «pastor de hombres») la convierte en su «floreciente esposa».

En cualquier caso, García Gual atribuye estas divergencias al hecho de que Hesíodo se haya

²⁵ *Ibid.*, p. 76.

²⁶ *Ibid.*, pp. 77-78.

basado en una variante beocia del mito²⁷ y no en la corintia, que contaría con una primera versión del filicidio y serviría de armazón a Eurípides, siglos más tarde, para construir su tragedia.

3. Píndaro

El poeta tebano Píndaro compone su epinicio en honor de Arcesilao de Cirene en el 462 a. C. Se trata del más extenso de sus poemas. En él, Píndaro canta la gloria del vencedor y de la patria de este, Cirene. Para ello se sirve del mito de los argonautas, entre los cuales se contaba Eufemo, padre de la estirpe que acabaría fundando Cirene muchas generaciones después, según el mito. Conviene recordar el carácter público de las composiciones de Píndaro: se trata de una poesía pensada para ser cantada por un coro numeroso, con acompañamiento instrumental, en un contexto de fiesta comunitaria no muy distinto al de la tragedia ática. Teniendo en mente esto último, la *Pítica IV* también nos interesa por otra razón: es la primera vez que «oímos» a Medea. Como adivina y profetisa que es, la nieta de Helio alza su voz para predecir la gloria de la estirpe de Eufemo ante los demás argonautas:

«Y daría cumplimiento a la profecía de Medea,
en la décimoséptima generación, aquella que antaño
a Tera vaticinó la inspirada hija de Eetes,
la reina de los Colcos, con su lengua divina.
Que así les dijo a los semidioses de la tripulación
del bravo guerrero Jasón:
“¡Escuchad, hijos de dioses y de magnánimos mortales!
Afirmo, pues, que de esta tierra zarandeada por el mar,
un día la hija de Epafo hará brotar una raíz de ciudades”»²⁸.

Píndaro, *Pítica IV*, vv. 10-15.

Píndaro nos muestra una Medea en plena manifestación de sus poderes mágicos («inspirada hija de Eetes [...] con su lengua divina»), pero también pinta a Jasón con singular audacia, como un hombre hermoso en la cima de su gloria:

«A su tiempo llegó, con sus dos lanzas, un hombre asombroso.
Una doble veste le cubría: la túnica típica
de los Magnetes se ceñía a sus admirables miembros,

27 Carlos García Gual, “El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, *Habis* 2 (1971), p. 90.

28 VV. AA. , *Antología de la poesía lírica griega*, selección, prólogo y traducción de Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 1989, p.112.

y se abrigaba con una piel de pantera contra las lluvias frías.
Los espléndidos bucles de su cabellera no habían sido cortados,
sino que cubrían, como una llamarada, sus espaldas»²⁹.

Píndaro, *Pítica IV*, vv. 80-85.

Versos más tarde, el poeta recupera para la literatura otro de los rasgos esenciales presentes en la fases primigenias del mito: Medea, «abrasada de amor bajo el látigo de Persuasión»³⁰, participa activamente del triunfo de Jasón y es «despojada del pudor ante sus padres»³¹ para que «la pasión por Grecia la atormentara en sus entrañas»³²:

«Y pronto le indicó los recursos
a las pruebas propuestas por su padre.
Y con un aceite mezcló las drogas
que remediaban los más fieros dolores
y se lo dio para que se lo untara.
Y acordaron unirse uno con otro en común
y dulce matrimonio»³³.

Píndaro, *Pítica IV*, vv. 220-224.

En el verso «despojada del pudor ante sus padres», Píndaro apunta, aunque tímidamente, la imperdonable traición de Medea a su familia, lo que la terminará convirtiendo en una extranjera apátrida a ojos de la civilizada Grecia. Queda asociada a ella, también, la idea de experta en venenos y filtros mágicos, uno de sus atributos más distintivos, sobre todo a partir de Eurípides. Como última gran aportación a la canonización del personaje, Píndaro caracteriza a Medea como «la matadora de Pelias», haciendo alusión a un episodio posterior del mito en el que Medea provocará el asesinato del rival de su esposo, manifestando así su letalidad.

4. Eurípides

Si Medea es hoy un personaje indisociablemente ligado al mundo del teatro en el imaginario colectivo, es gracias a la tragedia que Eurípides compuso sobre ella. Cabe preguntarse el por qué de esta popularidad. ¿Por qué Medea, protagonista de una única tragedia, y no Heracles u Odiseo, por ejemplo, que aparecen en muchas más? Lo cierto es que cuando se piensa en estos dos héroes

29 *Ibid.* p. 114.

30 *Ibid.* p. 119.

31 *Ibid.* p. 119.

32 *Ibid.* p. 119.

33 *Ibid.* p. 119-120.

mitológicos, los situamos en un contexto literario más cercano a lo narrativo y, sin embargo, por el material trágico conservado, tendrían más razones que Medea para ser considerados personajes eminentemente teatrales. Es más, siendo también Medea protagonista de uno de los ciclos épicos más importantes de la cultura helénica, la imagen que ha pervivido de ella no está asociada al mundo heroico de los viajes a través del mar ni a las aventuras dilatadas en el tiempo, propias de la epopeya, sino a un único episodio, tratado con la urgencia e inmediatez espacio-temporal del teatro: el asesinato de sus propios hijos.

Gracias al gramático Aristófanes de Bizancio, sabemos que *Medea* es estrenada en el 431 a. C. en Atenas y que le vale a su autor el tercer puesto en el festival de aquel año. No fue la primera vez que Eurípides dramatizó un fragmento de la leyenda de Medea, tenemos la noticia de dos obras anteriores a la que nos ocupa en las que aparece este personaje: entre sus primeras tragedias se contaba *Las Pelíadas*, hoy perdida, que trataba del engaño de Medea a las hijas del rey Pelias para provocar la muerte de este. Una variante ática del mito sitúa a la maga en Atenas después de huir de Corinto; sus maquinaciones contra Teseo constituirían el asunto de *Egeo*, otra tragedia perdida, de datación incierta, compuesta por Eurípides³⁴. Hasta la llegada de este poeta, la princesa de la Cólquide no era una heroína muy popular entre los tragediógrafos, a pesar de contar ya con toda una tradición literaria arriba apuntada que le será muy provechosa a Eurípides para presentar la versión definitiva del personaje.

Su gran aportación a la figura de Medea es presentarla como asesina de sus propios hijos. Lesky³⁵, entre otros, atribuye esta brillante invención a una lectura muy audaz, por parte del autor, de la variante corintia del mito de Medea, probablemente utilizada como material épico para la perdida *Corinthiaka* de Eumelo de Corinto. Según esta variante, Medea habría huido con sus hijos (hasta siete, según algunas versiones) para refugiarse en el templo de Hera después de haber destruido a Glauce, la nueva esposa de Jasón. Allí, los niños serían masacrados por los corintios, en venganza por el asesinato de su princesa. R. Graves también apunta otra variante en la que el asesinato es, en realidad, fruto de un accidente durante el ritual realizado por Medea en honor a Hera para convertir a sus hijos en inmortales³⁶. De todo este confuso material, Eurípides toma los elementos argumentales básicos y los modifica: la muerte de Glauce y la de los niños, sin relación en el mito originario, tienen para su Medea un mismo propósito: castigar la deslealtad de Jasón. Como veremos a continuación, toda la acción y estructura de la obra está subordinada a la ejecución

34 Albin Lesky, *La tragedia griega*, Juan Godó (trad.), Barcelona, Acantilado, 2001, p.269.

35 *Ibid.* p. 270.

36 Robert Graves, *op. cit.*, pp. 320-322.

de tal castigo, entendido como necesario para el restablecimiento de la justicia, pues Medea tiene el derecho moral de vengarse.

Al comienzo del prólogo, la nodriza de Medea nos pone al corriente de los antecedentes más remotos y del punto exacto en el que arranca la acción («Ahora todo le es enemigo y padece respecto a lo que más ama, pues Jasón, tras haber traicionado a sus propios hijos y a mi señora, se acuesta en lecho real por haberse casado con la hija de Creonte»³⁷). La entrada en escena del pedagogo redobla los problemas de Medea al anunciar que «a estos niños, en compañía de su madre, a punto está de expulsarlos de la tierra corintia el soberano de este país, Creonte»³⁸. Minutos después, oímos a Medea gritar desesperada desde el interior de la casa una encendida invocación a Temis, diosa de la justicia y protectora de los juramentos: «MEDEA.—¡Oh, poderosa Temis y venerable Ártemis! ¿Observáis lo que padezco, aún ligada con solemnes juramentos a mi execrable esposo? ¡Ojalá a él y a su desposada los contemple un día destrozados en su mansión!»³⁹. Poniendo punto final al prólogo, el coro de mujeres corintias hace su entrada, alertado por «el lamento muy dolorido de sus sollozos; pues lanza agudos y penosos gritos contra quien traicionó su lecho; su malvado esposo»⁴⁰.

En el primer episodio de la tragedia tiene lugar la aparición de Medea y su célebre monólogo sobre la condición de la mujer frente al hombre («De todos los seres animados y dotados de pensamiento, las mujeres somos el más desdichado»⁴¹), en el que manifiesta su deseo de que «en bien mío se descubra alguna vía o recurso para que en castigo de estas desgracias, me dé satisfacción mi marido, y también el que le entregó su hija en matrimonio y la que con él se casó»⁴². Seguidamente, el rey Creonte se presenta para hacer efectiva su orden de destierro («Como soy el árbitro de esta sentencia, no regresaré a palacio antes de haberte expulsado de las fronteras del país»⁴³). Medea se defiende y suplica con insistencia un último favor («Permíteme quedarme un solo día, hoy»⁴⁴). Este día que Medea consigue de la indulgencia del rey es de capital importancia: le da a la protagonista un escaso plazo de doce horas para completar su triple venganza (contra Jasón, Glauce y Creonte). A partir de aquí, los acontecimientos se suceden a un ritmo frenético.

En el incendiario enfrentamiento entre los esposos, Jasón no puede quedar peor ante el

37 Eurípides, *Tragedias I: El Cíclope, Alcestris, Medea, Heráclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba*, edición y traducción de Juan Antonio López Férez, Madrid, Cátedra, 1985, p. 172.

38 *Ibid.* p. 173.

39 *Ibid.* p. 176.

40 *Ibid.* p. 177.

41 *Ibid.* p. 177.

42 *Ibid.* p. 177.

43 *Ibid.*, p. 179.

44 *Ibid.* p. 181.

público y ante el coro de mujeres de Corinto, que presencian la discusión, («¡Oh monstruo de maldad!, pues esa es la mayor infamia que puede proferir mi lengua respecto a tu cobardía»⁴⁵). García Gual señala cómo en esta escena la dimensión heroica de Jasón disminuye, al ser caracterizado como un cínico egoísta y zumbón, mientras que la figura de Medea se agiganta⁴⁶. Las razones aducidas por el héroe para explicar su nuevo matrimonio empalidecen ante la abrumadora evidencia de todo lo que su esposa hizo por él en el pasado. Al final de este episodio, no solo el coro, también el público está de parte de Medea.

En la escena siguiente, que mereció duras críticas nada menos que de Aristóteles⁴⁷, se le presenta a Medea un salvoconducto impagable para llevar a cabo su venganza sin temor a represalias: Egeo, señor de Atenas, se compromete mediante juramentos a recibirla en su tierra y protegerla de sus enemigos. Con la seguridad de un nuevo refugio, Medea planea el modo exacto de matar a la nueva esposa («Un velo fino y una diadema de áureas placas. Si toma los adornos y los pone en su cuerpo, perecerá de forma terrible, [...], con tales venenos ungraré los regalos»⁴⁸) y manifiesta por primera vez su propósito de matar a sus hijos para herir a Jasón: «Comienzo a sollozar: ¡qué acción he de cometer después! Pues daré muerte a mis hijos. No hay nadie que me los pueda arrebatarse»⁴⁹.

Los tres episodios siguientes ahondan en esta faceta de Medea como madre. Los niños acuden, en compañía de Jasón, al palacio real para entregarle a Glauce los regalos envenenados. A pesar de estar representando un papel delante de Jasón y fingir que todo queda perdonado, Medea flaquea en su interpretación al dirigirse a sus hijos casi por última vez: «Hay tregua entre nosotros y ha desaparecido el rencor. Coged su mano. ¡Ay de mí! ¡Cómo presiento ya desgracias que están ocultas! ¡Oh hijos! ¿Viviréis mucho tiempo para tender así vuestros brazos?»⁵⁰. Momentos más tarde, presenciamos una de las escenas más emotivas de la tragedia: la despedida definitiva de Medea y sus hijos. Lesky, de nuevo, subraya la importancia capital para la literatura universal de este fragmento:

«Cuando el guardián se ha ido, somos testigos de la lucha que Medea sostiene consigo misma, en un discurso que aunque de nuevo menciona a las mujeres del coro, en su esencia es, sin embargo, un soliloquio. La intensidad de exposición de procesos internos es en este monólogo, dentro de la tragedia ática, sin parangón, y nos muestra al ser humano abierto para

45 *Ibid.* p. 184.

46 Carlos García Gual, *op. cit.*, p. 103.

47 *Poética*, XXV, 1461b.

48 Eurípides, *Tragedias...* ed. cit., p. 194.

49 *Ibid.*

50 *Ibid.* p. 197.

la poesía trágica desde un ángulo nuevo»⁵¹.

Las dudas vuelven al personaje, que cambia hasta cuatro veces de opinión en el transcurso del monólogo. Nuria Espert, actriz que ha encarnado en numerosas ocasiones a Medea, dice de este pasaje en una entrevista: «Bueno, es un trozo modélico, muy difícil de interpretar, muy difícil de interpretar, de verdad, para que no parezca que se ha vuelto loca; los cambios tienen que ser profundísimos y rapidísimos [...]. Eso es atroz de hacer, y atroz lo que te produce dentro de ti»⁵². Finalmente, Medea se decide a hacerlo: «De cualquier forma es forzoso que mueran, y dado que es necesario, los mataré yo, que les di la vida. Eso está absolutamente decidido y no podrá evitarse»⁵³.

Tras este episodio, llega el mensajero, que informa a Medea de la catastrófica muerte de Glauce y Creonte, víctimas de los venenos de aquella. Medea se encierra en su palacio para ultimar su plan de venganza y a continuación entra Jasón, frenético, a quien el coro informa de que «muertos están tus hijos por manos de su madre»⁵⁴. Se produce entonces la apoteosis de Medea: aparece en lo alto del tejado, montada sobre un carro mágico, tirado por serpientes aladas, y cargada con los cadáveres de sus dos hijos, («Si tienes necesidad de mí, di lo que quieres, pero nunca me rozarás con tu mano. Tal carruaje nos ha dado el Sol, padre de mi padre, como amparo frente al brazo enemigo»⁵⁵). Desde su refugio, Medea reconoce que en esta venganza, ella sale también perjudicada al matar a quienes amaba: «MEDEA.—Pues, como era menester, te he acertado en el corazón. JASÓN.—Tú también padeces y participas en mis desdichas. MEDEA.—Sábelo bien: me beneficia el dolor con tal que no te mofes tú»⁵⁶.

El dolor de Jasón se redobla ante la negativa de Medea a dejarle dar sepultura a sus hijos, («MEDEA.—¡No, por supuesto, ya que a estos los enterraré yo con esta mano mía»⁵⁷). Finalmente y antes de desaparecer, Medea le vaticina a Jasón el modo en que él ha de morir: «cual infame de infame modo morirás, herido en la cabeza por un fragmento de la Argo, tras ver los amargos resultados de nuestra boda»⁵⁸. El coro pone fin a la tragedia con una reflexión sobre la justicia impartida por los dioses: «Lo esperado no se realiza, y de lo inesperado, un dios encuentra solución. Tal resultó esta obra»⁵⁹.

51 Albin Lesky, *op. cit.*, pp. 274-275.

52 Aurora López y Andrés Pociña (eds.), *op. cit.*, vol. 2, p. 1241.

53 Eurípides, *Tragedias...*, ed. cit., p. 201.

54 *Ibid.*, p. 208.

55 *Ibid.*

56 *Ibid.*, p. 210.

57 *Íbid.*

58 *Ibid.*, p. 211.

59 *Ibid.*, p. 212.

A partir de Eurípides la caracterización de Medea queda ya canonizada hasta el punto de eclipsar cualquier otra variante del mito. Sin embargo, el autor no renuncia a las facetas del personaje que ya encontrábamos en las versiones más arcaicas, sino que las potencia y matiza. Así, la ascendencia divina de Medea, apuntada ya en Hesíodo, y su carácter salvaje y bárbaro se manifiesta no solo a través de la aparición del carro de Helios al final de la obra, sino también de una manera más sutil, identificando a Medea como una mujer cuya mirada posee rasgos animales, («la he observado ya, dirigiéndoles a estos una mirada de toro»⁶⁰; «dirige a las sirvientas una mirada de leona recién parida»⁶¹). Ella llega a decir de sí misma: «En verdad, en muchos aspectos soy distinta de la mayoría de los mortales»⁶².

En relación con esto último está el carácter mágico de Medea, desarrollado por Píndaro y manifestado en dos habilidades: el arte adivinatorio y el dominio en la fabricación de venenos y filtros mágicos. La faceta de Medea como adivina, que en la tradición no ha tenido tanto peso como su fama de envenenadora, queda apuntada sobre todo al final de la pieza, cuando predice a Jasón qué clase de muerte tan poco heroica le espera: el mástil de su vieja nave Argo le caerá sobre la cabeza. Son numerosas, en cambio, las menciones a la maestría de la maga en la preparación de pociones («lo mejor es la vía directa, en la que, de nacimiento, soy extraordinariamente sabia: vencerlos con mis venenos»⁶³); maestría que le ha proporcionado fama y reconocimiento entre los griegos: «Todos los helenos se enteraron de que eres sabia y adquiriste renombre. Si habitaras en remotos confines no existiría tu prestigio»⁶⁴. La relación de Medea con el mundo de la magia y de lo oculto se ve reforzada por su adoración a Hécate, deidad de origen lunar y protectora de hechiceras: «por la Señora a quien adoro más que a todas y que elegí por colaboradora, por Hécate, que vive en el interior de mi hogar»⁶⁵.

La pasión desorbitada por Jasón, que le hizo traicionar a su familia y la convirtió en apátrida, queda puesta de manifiesto ya en el prólogo, cuando la nodriza recuerda con amargura los hechos previos a la acción y retrata a Medea como una mujer «con el corazón herido de amor hacia Jasón»⁶⁶. Versos más tarde, la propia Medea dirá «perdida me veo, y al perder la alegría de vivir, quiero morir, pues quien sabía claramente que lo era todo para mí, mi marido, se ha convertido en el peor de los hombres»⁶⁷. Repudiada por su esposo, la situación de la princesa es muy delicada: no

60 *Ibid.*, p. 174.

61 *Ibid.*, p. 176.

62 *Ibid.*, p. 188.

63 *Ibid.*, p.182.

64 *Ibid.*, p.187.

65 *Ibid.*, p.182.

66 *Ibid.*, p. 171.

67 *Ibid.*, p. 177.

puede volver a su país de origen («estando sola y sin ciudad, sufro la injurias de mi marido, cogida como botín desde un país bárbaro, sin tener madre, ni hermano ni pariente a donde ir a anclar alejándome de mi desdicha»⁶⁸). Sabe también que nadie le dará asilo pues, como ella reconoce, «me perjudicó mi fama y me ha causado grandes daños»⁶⁹.

Por último, Eurípides toma de un detalle citado por Píndaro uno de los rasgos definatorios del personaje a partir de entonces: la letalidad de Medea como asesina implacable. Medea envía a la muerte sin piedad a todo aquel que supone un peligro u obstáculo a sus propósitos (Glauce y Creonte), o a los de quien ama (como Pelias con respecto a Jasón, en el pasado). La fama y reconocimiento, pues, que Medea adquiere en Grecia como sabia y maga, suponen también que sea conocida entre los helenos como urdidora de desgracias y asesina (en palabras de Creonte «Tengo miedo [...], muchas razones contribuyen a este temor: eres hábil por naturaleza y conocedora de muchas perfidias»⁷⁰). La eficacia y determinación de Medea para causar la muerte de otros es absoluta. Eurípides llevará más lejos todavía esta arista del personaje al convertirla en matadora de sus propios hijos, su aportación más sobresaliente.

Es un rasgo distintivo del teatro de Eurípides el inspirarse en episodios no muy explorados de la mitología y darles una vuelta de tuerca, presentarlos con alguna novedad argumental (en el caso de su *Heracles*, por ejemplo, Eurípides decide situar la locura del héroe después de haber cumplido con éxito los doce trabajos, y no antes, como marcaba el mito tradicional; de esta forma acentuaba todavía más el vacío existencial de Heracles, que después de haber logrado superar lo que ningún hombre habría podido, comprueba con horror que no ha sido capaz de dominarse a sí mismo y ha asesinado a su propia familia). En la tragedia que nos ocupa, el elemento nuevo es presentar a Medea como asesina de sus hijos y el hecho de que ese asesinato (que supone también para ella un dolor intenso) constituya su venganza personal contra Jasón por haberla abandonado.

De nuevo es en el prólogo donde encontramos la primera premonición del filicidio. La nodriza anuncia que Medea «Aborrece a sus hijos y no disfruta al contemplarlos»⁷¹; versos más tarde, Medea grita desde el interior del palacio: «¡Oh malditos hijos de una odiosa madre! ¡Ojalá muráis en unión de vuestro padre y toda la mansión desaparezca!»⁷². Pese a estas encendidas imprecaciones, Eurípides se preocupa también de presentar a Medea como una madre que ama a sus hijos: la tragedia no tendría el mismo impacto en el espectador si ello no fuera así. El conflicto

68 *Ibid.*, p. 178.

69 *Ibid.*, p. 179.

70 *Ibid.*, p.179.

71 *Ibid.*, p.172.

72 *Ibid.*, p.174.

interior de la protagonista oscila entre su determinación a causarle a Jasón el mayor dolor posible, y el hecho de que tal acción también le provocará a ella un dolor inmenso («privada de vosotros, llevaré una vida desgraciada y dolorosa para mí»⁷³). Esta dualidad es la gran invención de Eurípides, y se mantendrá en el personaje a lo largo de todas sus revisiones y recreaciones literarias. Eurípides fija ya para siempre el filicidio como hecho fundamental en el canon mitográfico de Medea, transformándolo de accidente involuntario a venganza contra su esposo más allá de lo imaginable.

⁷³ *Ibid.*, p.201.

III. TRADUCCIÓN DEL PASAJE: *MEDEA* VV. 670-875.1. Texto latino⁷⁴

NVTRIX. Pauet animus, horret; magna perniciēs adest.	670
immane quantum augescit et semet dolor accendit ipse uimque praeteritam integrat. uidi furentem saepe et aggressam deos, caelum trahentem. maius his, maius parat	
Medea monstrum. namque ut attonito gradu	675
euasit et penetrare funestum attigit, totas opes effudit et quidquid diu etiam ipsa timuit promit atque omnem explicat turbam malorum, arcana secreta abdita, et triste laeua conprecans sacrum manu	680
pestes uocat quascumque feruentis creat harena Libyae quasque perpetua niue Taurus cohercet frigore Arctoo rigens, et omne monstrum. tracta magicis cantibus squamifera latebris turba desertis adest.	685
hic saeua serpens corpus immensum trahit trifidamque linguam exertat et quaerit quibus mortifera ueniat. carmine audito stupet tumidumque nodis corpus aggestis plicat cogitque in orbes.	
'Parua sunt' inquit 'mala	690
et uile telum est, ima quod tellus creat. caelo petam uenena. iam iam tempus est aliquid mouere fraude uulgari altius. huc ille uasti more torrentis iacens descendat Anguis, cuius immensos duae,	695
maior minorque, sentiunt nodos ferae	

⁷⁴ Séneca, *Medea*, edited with Introduction, Translation, and Commentary by A. J. Boyle, Oxford University Press, 2014, pp. 52-67.

(maior Pelasgis apta, Sidoniis minor),
pressasque tandem soluat Ophiuchus manus
uirusque fundat. adsit ad cantus meos
laccessere ausus gemina Python numina, 700
et Hydra et omnis redeat Herculea manu
succisa serpens caede se reparans sua.
tu quoque relictis peruigil Colchis ades,
sopite primum cantibus, serpens, meis.'

Postquam euocavit omne serpentum genus, 705
congerit in unum frugis infaustae mala:
quaecumque generat inuius saxis Eryx,
quae fert opertis hieme perpetua iugis
sparsus cruore Caucasus Promethei,
et quis sagittas diuites Arabes linunt 710
pharetraque pugnax Medus aut Parthi leues,
aut quos sub axe frigido sucos legunt
lucis Suebae nobiles Heryniis.
quodcumque tellus uere nidifico creat
aut rigida cum iam bruma discussit decus 715
nemorum et niuali cuncta constrinxit gelu,
quodcumque gramen flore mortifero uiret
dirusve tortis sucus in radicibus
causas nocendi gignit —attrectat manu.
Haemonius illas contulit pestes Athos, 720
has Pindus ingens, illa Pangaei iugis
teneram cruenta falce deposuit comam.
has aluit altum gurgitem Tigris premens,
Danuuius illas, has per arentis plagas
tepidis Hydaspes gemmifer currens aquis, 725
nomenque terris qui dedit Baetis suis
Hesperia pulsans maria languenti uado.
haec passa ferrum est, dum parat Phoebus diem,

illius alta nocte succisus frutex;
at huius ungue secta cantato seges. 730

Mortifera carpit gramina ac serpentium
saniem exprimit miscetque et obscenas aues
maestique cor bubonis et raucae strigis
exsecta uiuae uiscera, haec scelerum artifex
discreta ponit; his rapax uis ignium, 735
his gelida pigri frigoris glacies inest.
addit uenenis uerba non illis minus
metuenda.

Sonuit ecce vesano gradu
canitque. mundus vocibus primis tremit.

MEDEA. Comprecor uulgius silentum uosque ferales deos 740

et chaos caecum atque opacam Ditis umbrosi domum.
Tartari ripis ligatos squalidae Mortis specus.
supplicis, animae, remissis currite ad thalamos nouos:
rota resistat membra torquens, tangat Ixion humum,
Tantalus securus undas hauriat Pirenidas. 745

grauior uni poena sedeat coniugis socero mei.
lubricus per saxa retro Sisyphum volvat lapis.
uos quoque, urnis quas foratis inritus ludit labor,
Danaides, coite: uestras hic dies quaerit manus.
nunc meis uocata sacris, noctium sidus, ueni 750
pessimos induta uultus, fronte non una minax.

Tibi move gentis uinculo soluens comam
secreta nudo nemora lustraui pede
et euocavi nubibus siccis aquas
egique ad imum maria, et Oceanus graues 755
interius undas aestibus uictis dedit,
pariterque mundus lege confusa aetheris

et solem et astra uidit et uetitum mare
tetigistis, Vrsae. temporum flexi uices.
aestiua tellus floruit cantu meo, 760
coacta messem uidit hibernam Ceres.
uiolenta Phasis uertit in fontem uada
et Hister, in tot ora diuisus, truces
compressit undas omnibus ripis piger.
sonuere fluctus, tumuit insanum mare 765
tacente vento. nemoris antiqui domus
amisit umbras uocis imperio meae.
die relicto Phoebus in medio stetit,
Hyadesque nostris cantibus motae labant.
adesse sacris tempus est, Phoebe, tuis. 770

Tibi haec cruenta sarta texuntur manu,
novena quae serpens ligat.
tibi haec Typhoeus membra quae discors tullit
qui regna concussit Iouis,
uectoris istic perfidi sanguis inest, 775
quem Nessus expirans dedit.
Oetaeus isto cinere defecit rogas,
qui uirus Herculeum bibit,
piae sororis, impiae matris, facem
ultricis Althaeae uides. 780
reliquit istas inuio plumas specu
Harpyia, dum Zeten fugit.
his adice pinnas sauciae Stymphalidos
Lernaea passae spicula.
sonuistis, arae. Tripodas agnosco meos 785
faunte commotos dea.

Video Triuiaie currus agiles,

non quos pleno lucida uultu
 pernox agitat,
 sed quos facie Iurida maesta, 790
 cum Thessalicis uexata minis
 caelum freno propiore legit.
 sic face tristem pallida lucem
 funde per auras,
 horrore nouo terre populos
 inque auxilium, Dictynna, tuum 795
 pretiosa sonent aera Corinthi.
 Tibi sanguineo caespite sacrum
 sollemne damus,
 tibi de medio rapta sepulcro
 fax nocturnos sustulit ignes, 800
 tibi mota caput flexa uoces
 ceruice dedi,
 tibi funereo de more iacens
 passos cingit uitta capillos.
 tibi iactatur tristis Stygia
 ramus ab unda. 805
 Tibi nudato pectore Maenas
 sacro feriam bracchia cultro.
 manet noster sanguis ad aras.
 assuesce, manus, stringere ferrum
 carosque pati posse cruores. 810
 Sacrum laticem percussa dedi.
 quodsi nimium saepe uocari
 quereris uotis, ignosce, precor.
 causa uocandi, Persei, tuos
 saepius arcus
 una atque eadem est semper Iason. 815

Tu nunc vestes tinge Creusae;
quas cum primum sumpserit, imas
urat serpens flamma medullas.
Ignis fuluo clusus in auro 820
latet obscurus, quem mihi caeli
qui furta luit uiscere feto
dedit et docuit condere uires
arte, Prometheus. dedit et tenui
sulphure tectos Mulciber ignes, 825
et uiuacis fulgura flammae
de cognato Phaethonte tuli.
habeo mediae dona Chimaerae,
habeo flammam usto tauri
guttore raptas, 830
quas permixto felle Medusae
tacitum iussi seruare malum.
Adde uenenis stimulos, Hecate,
donisque meis semina flammae
condita serua. 835
fallant uisus tactusque ferant,
meet in pectus uenasque calor,
stillent artus ossaque fument
uincatque suas flagrante coma
noua nupta faces.
Vota tenentur. ter latratus 840
audax Hecate dedit et sacros
edidit ignes face lucifera.
Peracta uis est omnis. huc natos uoca,
pretiosa per quos dona nubenti feras.
Ite, ite, nati, matris infaustae genus, 845
placate uobis munere et multa prece
dominam ac nouercam. uadite et celeres domum

referte gressus, ultimo amplexu ut fruar.

CHORUS. Quonam cruenta Maenas	
praeceps amore saeuo	850
rapitur? quod impotenti	
facinus parat furore?	
uultus citatus ira	
riget et caput feroci	
quatiens superba motu	855
regi minatur ultro.	
quis credat exulem?	
Flagrant genae rubentes,	
pallor fugat ruborem.	
nullum uagante forma	860
seruat diu colorem.	
huc fert pedes et illuc,	
ut tigris orba natis	
cursu furente lustrat	
Grangeticum nemus.	865
Frenare nescit iras	
Medea, non amores.	
nunc ira amorque causam	
iunxere. quid sequetur?	
quando efferet Pelasgis	870
nefanda Colchis aruis	
gressum metuque soluet	
regnum simulque reges?	
nunc, Phoebe, mitte currus	
nullo morante loro.	875
nox condat alma lucem,	
mergat diem timendum	
dux noctis Hesperus.	

2. Traducción

NODRIZA.— Mi alma siente pavor, se horroriza; una gran desgracia se acerca. Cuánto crece su inmenso dolor, y él mismo se inflama y recupera su fuerza pasada. La he visto muchas veces enfurecida, imprecando a los dioses y derribando al cielo. Mayor que esas, una mayor monstruosidad prepara Medea. Pues después de marcharse con paso enloquecido y llegar a su funesto escondrijo, sacó todos sus recursos, incluso todo aquello que ella misma había temido durante mucho tiempo y despliega toda su turba de maleficios, arcanos, secretos, ocultos; y tocando con su mano izquierda el lúgubre altar, invoca cuantas plagas produce la arena de la ardiente Libia y las que en sus nieves eternas el Tauro aprisiona, congelado por el frío ártico, y a todo tipo de monstruos. Atraída por los hechizos mágicos, abandonando sus guaridas, se presenta la escamosa turba: aquí una fiera serpiente arrastra su enorme cuerpo, asoma su triple lengua y busca a quién acercarse para matarlo. Al oír el conjuro se para de repente, dobla su hinchado cuerpo en pliegues, uno sobre otro, y se enrosca. «Insignificantes son», dice ella, «los males, y débil el arma que la tierra crea en lo profundo. Pediré al cielo los venenos. Ya, ya es hora de poner en marcha algo más grande que un vulgar engaño. Que descienda aquí ese reptil que se extiende como un enorme torrente cuyos inmensos nudos sienten las dos bestias (la mayor, propicia a los pelasgos, y a los sidonios la menor) y, finalmente, que Ofiuco afloje por fin sus manos atrapadas y derrame el veneno. Acuda Pitón a mis conjuros, que se atrevió a enfrentarse a los dioses gemelos y vengan también la Hidra y todas las serpientes que, cortadas por la mano de Hércules, renacían de su propia muerte. Ven tú también, serpiente siempre alerta, abandona la Cólquide, tú que dormiste por primera vez gracias a mis conjuros».

Después de invocar toda clase de serpientes, reúne en un solo montón los maleficios de funestas hierbas: cuantas produce el Érice, inaccesible por sus peñascos, las que produce en sus cimas cubiertas de un perpetuo invierno el Cáucaso, regado con la sangre de Prometeo, y aquellas con las que impregnan sus flechas los ricos árabes y el belicoso Medo con su carcaj o los veloces partos; o los jugos que recogen las nobles suevas en los bosques de

Hircania. Todo cuanto la tierra cría en primavera, cuando se construyen los nidos o cuando el inflexible invierno destrozó la belleza de los bosques y lo cubrió todo el hielo de la nieve, cuantas plantas de flor mortífera verdean o los terribles jugos de retorcidas raíces que producen la muerte, todo esto lo toca con las manos. Esos venenos los reunió el Atos hemonio, estos el inmenso Pindo, este fluyó de una tierna planta por una hoz sangrienta en las cumbres del Pangeo, a estos alimentó el Tigris, que se hunde en profundos abismos, a esos el Danubio, a estos el Hidaspes cargado de perlas, que recorre áridas regiones con sus tibias aguas, y el Betis, que dio nombre a sus tierras, batiendo con lánguido oleaje los mares de Hesperia. Esta planta fue herida por el cuchillo mientras Febo preparaba el día, el tallo de esa se cortó en la noche profunda, y el fruto de esa se cortó con una uña embrujada.

Las mortíferas hierbas desmenuza y exprime el veneno de las serpientes y mezcla también aves siniestras, el corazón de un lúgubre búho y las entrañas de una lechuza ronca, arrancadas cuando aún estaba viva. Esta autora de crímenes coloca ordenadamente todas estas cosas: esto posee la fuerza terrible del fuego, eso otro la helada rigidez del frío que entorpece. A los venenos añade palabras no menos aterradoras que estos. Escuchad, se la oye con paso enloquecido y conjurando. El mundo tiembla con sus primeras palabras.

MEDEA.— Invoco al pueblo del silencio y a vosotros, dioses funerarios, y al ciego caos y a la oscura casa del tenebroso Dite, a las cuevas de la horrible muerte, cercadas por los límites del Tártaro. Almas, dejad los suplicios y corred a las nuevas bodas, que se pare la rueda que retuerce sus miembros y toque Ixión el suelo, que Tántalo pueda beber tranquilo las aguas del Pirene, que solo para uno, para el suegro de mi esposo, se prepare un castigo más terrible; que la resbaladiza roca haga rodar a Sísifo cuesta abajo entre las piedras. Y vosotras, Danaides, de quienes se burla por la absurda tarea de vuestras vasijas agujereadas, venid juntas: este día requiere vuestras manos. Ven ya, invocada por mis conjuros, estrella de las noches, revestida del más terrible aspecto, amenazando con tu rostro múltiple.

Por ti, según es costumbre entre mi gente, libré mi cabello de ataduras

y recorrí los lejanos bosques con mis pies desnudos; invoqué la lluvia de nubes secas, hice retroceder los mares hasta lo profundo y el Océano, venciendo las mareas, retiró más adentro sus olas poderosas, y turbadas las leyes del cielo, el mundo contempló al mismo tiempo al sol y a las estrellas y tocasteis, Osas, el mar que os estaba prohibido. Alteré el curso de las estaciones: por mis hechizos floreció la tierra en verano, Ceres vio, forzada, las mieses en invierno; el Fasis hizo volver a la fuente su caudal violento y el Histro, dividido en tantas bocas, retuvo sus aguas amenazantes, manso en todos sus cauces; resonaron la olas, se hinchó el mar embravecido aún con el viento en silencio; a una orden de mi voz, perdió la sombra el refugio del antiguo bosque. Febo se ha colocado en el medio, ignorando al día, y las Híades, movidas por mis hechizos, vacilan: es el momento, Febe, de acudir a tus ritos.

Para ti teje mi mano ensangrentada estas guirnaldas que atan nueve serpientes; son para ti estos miembros que llevó el rebelde Tifeo, el que hizo temblar el reino de Júpiter. Aquí está la sangre que el pérfido barquero Neso dio al morir. La pira del Eta, que bebió el veneno de Hércules, se extinguió en estas cenizas. Aquí ves la anorcha de una hermana piadosa, de una madre impía, la vengativa Altea. Dejó estas plumas en un antro inaccesible la Harpía, al huir de Zetes. Súmale las plumas de la estinfálide herida, acribillada por las flechas de Lerna. Habéis resonado, altares, reconozco mis trípodes, agitados por la diosa propicia.

Veo el ágil carro de Trivia, no el que guía luminosa con rostro pleno de noche, sino el que, con semblante amarillento y triste, conduce por el cielo con riendas más cortas, atormentada por las amenazas tesalias. Así, esparce por los aires una luz funesta con tu pálida antorcha, espanta a los pueblos con un nuevo terror, y que en tu auxilio, Dictina, hagan sonar los corintios sus ricos bronces. Por ti, sobre la hierba ensangrentada, ofrecemos un sacrificio solemne, por ti, arrancada del centro de un sepulcro, una antorcha ha alzado sus fuegos nocturnos; por ti, moviendo la cabeza y torciendo el cuello, he dado voces; por ti, colgando al modo funerario, ciñe una cinta mis cabellos sueltos, por ti es agitada una rama fúnebre de las aguas de la Estigia; por ti,

con el pecho desnuda, como una ménade, heriré mis brazos con el cuchillo sagrado: que brote nuestra sangre hasta el altar, acostúmbrate, mano, a empuñar el hierro y a poder soportar que se derrame la sangre querida. Herida, he ofrecido el sagrado líquido. Y si lamentas que demasiado a menudo te invoque con mis plegarias, perdona, te lo ruego. Hija de Perses, la causa de invocar tu arco demasiado a menudo es una y siempre la misma: Jasón. Tiñe tú ahora los vestidos de Creúsa: que tan pronto como los vista, la consuma una llama deslizándose hasta lo profundo de la médula. Encerrado en el rubio oro hay un fuego oscuro que me dio el que paga su robo al cielo con víscera fecunda y me enseñó a esconder sus fuerzas hábilmente Prometeo. Múlciber también me ha dado fuegos cubiertos de azufre sutil y estos destellos de llama viva me vienen de mi pariente Faetón. Tengo los dones del centro de la Quimera, tengo las llamas robadas de la garganta ardiente del toro a las que he mandado que mantengan oculto su maleficio, mezcladas con la hiel de la Medusa. Hécate, añade estímulos a mis venenos y mantén ocultas en mis regalos las semillas de la llama; que engañen a la vista, que soporten el tacto, que su ardor penetre en el pecho y en las venas, que se derritan sus miembros y humeen sus huesos y que supere la recién casada con su cabello en llama las antorchas de boda. Mis plegarias son escuchadas: tres veces ha ladrado la audaz Hécate y ha hecho brotar de la tenebrosa antorcha las llamas sagradas.

Todo mi poder está preparado; llama aquí a los niños, por ellos haré llegar a la novia estos preciosos dones, id, id, hijos, descendencia de una madre maldita, ablandad con este regalo y muchas súplicas a vuestra dueña y madrastra. Idos y volved pronto a casa para que disfrute de un último abrazo.

CORO.— ¿A dónde se lanza la ménade sangrienta, arrastrada por un amor salvaje? ¿Qué crimen prepara con furor desenfrenado? Su cara, excitada por la ira, está rígida y, orgullosa, agita la cabeza con salvajes movimientos: ella es la que amenaza al rey. ¿Quién la creería desterrada? Sus mejillas enrojecidas arden, la palidez espanta al rubor, su rostro cambiante no conserva mucho tiempo ningún color. Camina de aquí para allá, como la tigresa que, privada de sus

crías, recorre los bosques del Ganges en enloquecidas carreras. Medea no sabe frenar sus iras ni sus amores: ahora la ira y el amor han unido sus causas, ¿qué les seguirá? ¿Cuándo alejará sus pasos de los campos pelasgos la maldita mujer de la Cólquide y librará del miedo al reino y a los reyes a la vez? Ahora, Febo, lanza tu carro sin ningún freno, que una noche reparadora oculte tu luz, que sumerja este terrible día Héspero, el guía de la noche.

IV. COMENTARIO

Casi cinco siglos después de Eurípides, Lucio Anneo Séneca, filósofo y preceptor del emperador Nerón, compone su particular versión de *Medea*, imbuida de su peculiar y recargado estilo, así como de sus ideas estoicas. Hay que entender que el ámbito político, social y literario que rodean la tragedia de Séneca, tienen muy poco que ver con el contexto en el que Eurípides compuso la suya. El teatro en Atenas en el s. V a. C., tenía un papel fundamental en la vida comunitaria de la polis; los ciclos y concursos trágicos eran no solo de carácter público (el estado costeaba las representaciones e incluso subvencionaba la entrada a quien no pudiera pagarla), sino también político: las obras presentadas estaban íntimamente ligadas a su contexto más inmediato y podían ser interpretadas como reflexiones, a través del material mitológico, sobre la situación política del momento.

En un contexto como el del Imperio Romano, esto ya no tiene lugar. La literatura tiene, entre otras funciones, la de servir como propaganda del poder imperial. Por otra parte, el público romano que asiste al teatro no estaba particularmente interesado en la tragedia como espectáculo, pese al éxito que tuvo una *Medea* compuesta nada menos que por Ovidio, hoy perdida.

Séneca es un caso muy particular en la literatura latina: es el único autor del que nos han llegado tragedias completas escritas en latín (ocho suyas, *Hercules*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus*, *Agamemnon*, *Thyestes* y dos atribuidas a él, pero de autor desconocido: *Hercules Oetatus* y *Octavia*). Teniendo en cuenta que pertenece a una época en la que ya la tragedia no atraía al gran público, la conservación de estas obras es todavía más sorprendente. Existe todavía un debate no del todo resuelto sobre la verdadera naturaleza teatral de estas tragedias⁷⁵. No tenemos ningún testimonio que nos asegure que fueran escritas para su representación en un escenario. Ni siquiera podemos fecharlas con exactitud, y las interpretaciones que circulan sobre ellas van desde considerarlas como ejemplificaciones literarias de las ideas estoicas del autor, hasta entenderlas como soterradas críticas al poder despótico de Nerón en la última etapa de su reinado.

En cualquier caso, lo que sí podemos atestiguar es la inmensa influencia que estas obras tuvieron en la literatura europea a partir del Renacimiento. Las primeras versiones teatrales de los mitos de Hércules, Medea, Edipo o Agamenón que leyeron los grandes dramaturgos del XVI y XVII no fueron las de los autores griegos, sino las de Séneca. En muchos casos, como es el de Marlowe o Shakespeare en su etapa más temprana, incluso la propia concepción de la tragedia como género

⁷⁵ Véase al respecto la introducción de Leonor Pérez Gómez a su edición de las tragedias de Séneca (Madrid, Cátedra, 2012) y el clásico artículo de Andrés Pociña «Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca», *Emerita* 41, 1973, 297-308.

teatral la tomaron a partir del autor latino.

Séneca rompe con varias de las ideas que encontramos en las poéticas de Aristóteles u Horacio sobre lo que debía ser una tragedia. La más llamativa consiste en mostrar las muertes de varios personajes en escena, algo que, según las convenciones del teatro griego, se evitaba a toda costa por considerarlo obsceno. La influencia que tuvo este autor en el teatro posterior explica que en obras como *El juicio de Malta*, *La masacre de París* o *Tito Andrónico* abundan las mutilaciones, decapitaciones, asesinatos y desmembramientos varios a vista del público. Como veremos, la *Medea* de Séneca no es una excepción. Sin embargo, las aportaciones del filósofo al personaje creado por Eurípides (en cuya tragedia se inspira, pero también en los tratamientos poéticos de Apolonio y Ovidio en *Argonáuticas*, y *Metamorfosis* VII y *Heroidas* XII respectivamente) van más allá de un envoltorio sangriento.

A grandes rasgos, Séneca toma de Eurípides el desarrollo argumental y la secuencia de episodios que componen la tragedia, adaptándola a la estructura en cinco actos de la preceptiva horaciana; reduce el número de personajes (el rey Egeo y el pedagogo desaparecen), aumenta considerablemente el papel de la nodriza como confidente y elimina uno de los encuentros entre Medea y Jasón (aquel en el que Medea se disculpa y le entrega a sus hijos con los regalos para la nueva esposa). En su lugar, Séneca compondrá una escalofriante escena de magia negra que analizaremos más adelante. También transforma el coro femenino de la tragedia original, compuesto por mujeres de Corinto que comprenden y defienden a Medea, en un coro masculino de hombres que celebran las nuevas bodas de Jasón, abiertamente hostiles hacia la protagonista.

El prólogo ya no pertenece a la nodriza, sino que es Medea quien abre la pieza abruptamente, con una aterradora invocación a los dioses guardianes del matrimonio. Este principio contrasta enormemente con la sugestiva presentación de la protagonista que encontramos en Eurípides, donde escuchamos los lamentos de Medea desde el interior de su palacio. Un rápido vistazo a algunos fragmentos de este principio nos basta para entender la abismal distancia entre el tono de la versión de Eurípides, más humana, incluso más realista en el desarrollo psicológico de los personajes y el de la de Séneca, de tintes oscuros y macabros, casi expresionistas:

«Ahora, venid ahora, diosas vengadoras del crimen, con los pelos sueltos erizados de serpientes, sujetando lúgubre antorcha en vuestras manos ensangrentadas. Acudid siniestras como aquella vez que estuvisteis apostadas junto a mi lecho nupcial. [...] Parida, ya está parida la venganza. Yo la he parido».

La plegaria de Medea va dirigida tanto a las deidades superiores como a las subterráneas (entre las que se cuenta Hécate, deidad tradicionalmente asociada a la brujería). Los crímenes que se propone cometer para equilibrar el desorden que la afrenta de Jasón ha provocado, deben ir, pues, más allá de los límites del cielo y del inframundo: «se agitan dentro de mi mente calamidades terribles, inusitadas, horripilantes, que harán temblar por igual al cielo y a la tierra». Así mismo, la Medea de Séneca ultima su parlamento con estas funestas palabras: «Un hogar que con un crimen se formó, hay que abandonarlo con un crimen». Esto es una referencia al asesinato de su hermano Apsirto, muerto y despedazado por la propia Medea cuando huía de la Cólquide con Jasón y el vellocino; sus perseguidores se vieron obligados a ir recogiendo los miembros del príncipe, y gracias a esta brutal argucia, Medea y Jasón pudieron escapar. No contamos con menciones al asesinato de Apsirto como canon de la historia mitológica de Medea hasta Eurípides. Séneca, de nuevo, toma la herencia literaria recibida y la transforma: el fantasma de Apsirto está mucho más presente en su versión que en la del autor griego.

Tras esta brutal presentación del personaje protagonista, el coro de hombres de Corinto hace su entrada con un himno nupcial, festivo y de ecos catulianos que no podría contrastar más con el estado anímico y las palabras de Medea. El contrapunto se acentúa, además, con el retrato que hace el coro de la joven virgen que está a punto de ser desposada, oponiéndolo al de Medea: «Arrebatado al tálamo de la hija del horroroso Fasis, tras la rutina de tomar en tus brazos, tembloroso y desganado, el pecho de una esposa enloquecida, coge, feliz esposo, a la virgen eolia ahora por vez primera, con el consentimiento de tus suegros». Frente a la Medea ya avejentada, enloquecida, abandonada y casada con Jasón sin el consentimiento de los padres de ella, Creúsa (ese es el nombre de la hija de Creonte en la versión de Séneca) se revela como una *virgo* joven y pura, inocente, dócil a los deseos de su padre y de su marido.

Al escuchar los cánticos nupciales, Medea entra en cólera. La hostilidad abierta entre los hombres del coro y ella no puede ser mayor. A diferencia de su homónima griega, la Medea de Séneca no cuenta con el apoyo de las mujeres de Corinto: su soledad es completa. Tan solo le queda el consuelo y las sabias palabras de su nodriza, con la que comienza el segundo acto.

El personaje de la *Nutrix* es un elemento muy presente en las tragedias de Séneca; aunque basadas en personajes de tragedias griegas ya existentes (como es el caso de la nodriza de *Fedra*, tomada de la del *Hipólito* de Eurípides), Séneca desarrolla su papel de confidente y figura maternal para con la protagonista. La nodriza de Medea es la voz de la razón, de la medida, del comedimiento y de la aceptación estoica del destino: «Detén ese impulso propio de una furia, hija

mía. El silencio y la calma apenas pueden defenderte. [...] Retén tus palabras, déjate ya de amenazas, insensata. Frena tus impulsos: hay que adaptarse a las circunstancias». Naturalmente, Medea desoye estos consejos a lo largo de toda la pieza.

El enfrentamiento con Creonte ocupa exactamente el mismo lugar que en la *Medea* de Eurípides; sin embargo, donde el griego presentaba a un rey inflexible pero justo, que vela por los intereses de su familia y en el que podemos intuir cierta compasión hacia Medea, el autor latino pinta a un soberbio tirano que insulta y amenaza de manera atroz: «¡Vete a toda prisa y aléjate de mi vista, monstruo cruel y horrible! Maquinadora de las peores argucas, que tienes malicia de mujer y fuerza de hombre para atreverte con todo». Pese a la viva oposición de este Creonte, Medea consigue ese día que le servirá para cumplir su venganza, según el desarrollo argumental euripideo.

Esta escena, además, contiene una nueva aportación de Séneca al carácter de la protagonista. Y es que, mientras que en Eurípides Medea no duda nunca de la genuina maldad y egoísmo de Jasón tras haberla abandonado, la Medea de Séneca, aún enamorada, exculpa al marido y lo cree coaccionado por el poder real: «¿Qué pudo hacer Jasón, sometido al arbitrio y las leyes de otros? La culpa es de Creonte toda. Solo a él hay que atacarlo. Que pague el castigo que me debe».

El tercer acto contiene el incendiario enfrentamiento entre los esposos, de un tono todavía más violento que en Eurípides. La nodriza anuncia con angustia que su señora «semejante a una ménade, corre una y otra vez de aquí para allá con agitación desatada, con muestras en su cara de un furor demencial». En ese estado la encuentra Jasón. El retrato que hace Séneca del argonauta difiere en mucho del de Eurípides, pero no le confiere, sin embargo, la dimensión heroica que aquél le arrebató. Todo lo contrario: frente al Jasón chulesco e interesado que nos presentaba el griego, Séneca ofrece un Jasón pusilánime, de lágrima fácil, aterrorizado por su esposa y por el poder que ostentan Creonte y Acasto, hijo de Pelias: «Los altivos cetros me dan miedo»; Medea recibe con corrosivo sarcasmo esta afirmación: «No vayas a ambicionarlos, ten cuidado».

Al consabido intercambio de reproches («Cuantos caminos fui abriendo para ti, los fui cerrando para mí»; «¿Por qué te empeñas, desdichada, en arrastrarnos a los dos, a ti y a mí, a la ruina? Vete, te lo ruego») le sigue un giro sorprendente que no habría tenido cabida en Eurípides: Medea se derrumba y ruega a Jasón que vuelva con ella y huyan juntos: «Ten compasión. Puesto que tú eres feliz, dale oportunidad de serlo a esta que te implora. Devuelve a la que huye lo que es suyo. [...] Sin hacer daño a nadie, huye conmigo». Esta nueva cara del personaje, suplicando una segunda oportunidad de rodillas, es una de las aportaciones de Séneca a Medea que más éxito ha tenido en la posteridad (piénsese en la ópera *Médée*, de Cherubini, por citar un ejemplo, en la que el

compositor pone música a estas mismas palabras, conformando uno de los momentos más desgarradores de la ópera).

Las súplicas no sirven de nada, y Medea entonces se reafirma en sus ansias de venganza («Lo arrasaré y trastocaré todo. [...] Mi único sosiego será ver el mundo entero sepultado entre mis escombros: que todo desaparezca conmigo. Cuando mueres, te agrada arrastrar a otro»). Ante la declaración de amor de Jasón hacia sus hijos («Ellos son mi razón de vivir, ellos el alivio de mi corazón»), Medea dice en un aparte: «Ya está atrapado. Se ha visto su punto vulnerable». A partir de este momento, adopta la misma fingida pose de aceptación y concordia que vemos en el segundo encuentro entre los esposos en la versión de Eurípides. Tras despedirse, Medea confía a su fiel nodriza sus planes para acabar con Creúsa. El velo y la corona de la versión griega se convierten aquí en tres regalos para la novia: un manto, un collar y una diadema de oro; «pero después de haberlos untado e impregnado de terribles hechizos. Hay que invocar a Hécate. Prepara un macabro sacrificio. Que se levante el altar y que su llama crepite ya en la casa». Como veremos, el haber convertido los dos regalos en tres, no es casual; como tampoco el hecho de que los objetos entregados a la novia no están simplemente envenenados, sino hechizados: son objetos que Medea transformará en portadores de un maleficio mediante un ritual de magia negra.

El cuarto acto, el que nos ocupa y que desarrollaremos más adelante, está dedicado por entero a mostrar de forma explícita las aterradoras artes mágicas de Medea y tendrá una importancia capital para la posteridad no solo en lo que atañe a la imagen del personaje como hechicera, sino que también ayudará a configurar toda una iconografía de los ritos propios de las brujas, basada en una serie de elementos simbólicos cuya pervivencia en el imaginario colectivo llega hasta nuestros días⁷⁶.

El quinto y último acto se abre con el mensajero anunciando las muertes del rey y de la princesa: «Todo se ha perdido. Se ha derrumbado la estructura del reino». Lo que en Eurípides era un extensísimo monólogo que detallaba cómo habían muerto padre e hija mediante los encantamientos de Medea, aquí se resuelve en apenas diez versos en los que el mensajero da la noticia apresuradamente antes de huir del incendio que se aproxima: «Un fuego voraz se extiende con rabia por todos los lugares del palacio, como si obedeciera una orden. El edificio entero se ha derrumbado. Se teme por la ciudad».

Llega entonces el momento cumbre de la tragedia: Medea toma por fin la resolución de asesinar a sus hijos (propósito que, aunque sugerido a lo largo de la pieza, no había manifestado de

⁷⁶ Carmen González Vázquez, “La mirada de Medea en la pantalla”, en María Jesús Zamora Calvo (ed.), *Brujas de cine*, Madrid, Abada, 2016, pp. 31-58.

forma explícita hasta este momento; mientras que con Eurípides, Medea lo comunica en la primera mitad del drama): «Algo atroz ha decidido mi alma en su interior y aún no se atreve a confesárselo a sí misma». Como en su homóloga griega, la Medea latina cambia hasta cuatro veces de opinión, en un diálogo consigo misma como madre angustiada y como mujer abandonada: «Se ha marchado la ira y vuelve la madre en su plenitud, expulsando a la esposa». Sin embargo, el amago de arrepentimiento y el leve rasgo de humanidad del personaje da paso, de nuevo, a esas expresiones oscuras, violentas y temibles, casi grotescas, propias del tono que le imprime Séneca a su versión de la tragedia: «¡Ira, por donde tú me llevas, yo te sigo! ¡Ojalá hubiese parido yo dos veces siete hijos! Estéril ha sido para mí la venganza».

Otra gran aportación de Séneca a la historia escénica del personaje de Medea tiene lugar en este momento de la acción: Medea sufre una alucinación y cree ver a las Furias y al fantasma de su hermano («¿De quién es esa sombra que avanza vacilante con los miembros dispersos?»); en su delirio, mata en escena, frente al coro y frente al público, a uno de sus hijos, rompiendo con una de las normas más estrictas de Horacio, quien la toma a su vez de la tradición aristotélica: «No has de sacar a la escena las cosas que pide el decoro que ocurran entre bastidores, y hurtarás a los ojos no pocas que luego habrá de contar la elocuencia de uno que haya estado presente: que no degüelle Medea a sus hijos delante del pueblo»⁷⁷. Pues bien, la Medea senecana no solo realiza con descaro y resolución lo que Horacio prohíbe, sino que se vanagloria de ello de una forma escalofriante con no pocas connotaciones eróticas: «A mi pesar, un intenso placer me penetra y mirad cómo va creciendo». Jasón llega, y con él presente, Medea se dispone a matar a su otro hijo («Esto era lo único que me faltaba: el espectador ese. Cualquier crimen que yo haya hecho sin que ese lo vea, de nada ha servido»). Jasón suplica perdón para el segundo hijo, («Malvada, a mí, mátame a mí») pero acaba viendo, impotente, cómo su mujer atraviesa al pequeño con la espada y le arroja desde el tejado los cadáveres de los dos niños («Toma ya a tus hijos, padre») para huir acto seguido en el consabido carro de fuego tirado por serpientes aladas. Al tiempo que ella desaparece en el aire, Jasón pronuncia las últimas palabras de la tragedia: «Vete a través de los espacios del elevado éter, y da fe de que los dioses no existen por donde tú vas»; en una nueva oposición frontal al plan dramático de Eurípides, para el cual, las acciones de Medea, forman, de alguna manera, parte del plan divino («lo esperado no se realiza, y de lo inesperado, un dios encuentra solución»). Las acciones de Medea han ido más allá de lo imaginable y aceptable en cualquiera de los órdenes, humano, divino, terrenal o celestial («Voy a atacar hasta a los dioses y voy a hacer temblar al

⁷⁷ Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*, introducción, traducción y notas de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008, p. 394.

mundo entero»), hasta el punto de anular y hacer desaparecer a los propios dioses.

Y es que, efectivamente, la dimensión monstruosa de la *Medea* de Séneca no pasa desapercibida ni siquiera para ella misma, y es este uno de los rasgos más sobresalientes del texto, como ha señalado Leonor Pérez Gómez entre otros⁷⁸: las reiteradas autodenominaciones que hace la protagonista, casi consciente de su condición de personaje ficticio del cual los lectores (y el público) esperan inimaginables catástrofes. Hay que tener en cuenta que el recorrido literario de Medea en los quinientos años que separan a Séneca de Eurípides, la habían convertido en una de las heroínas más presentes en la literatura antigua en general y en la tragedia latina en particular (cuando Séneca compone la suya, amén de la citada y perdida *Medea* de Ovidio, ya existían las “Medeas” de Acio, Ennio, Lucano y el *Medus* de Pacuvio). Medea, la hechicera extranjera, ya era una figura muy popular cuando Séneca compone su versión, y hace que su personaje sea consciente de esa popularidad y de las consecuencias que acarrea el llamarse Medea:

«NODRIZA.—No te queda nada de tus grandes recursos.

MEDEA.—Me queda Medea; en ella estás viendo el mar y la tierra y el hierro y el fuego y los dioses y los rayos.[...]

NODRIZA.— Medea...

MEDEA.—Lo voy a ser».

En este momento de la acción, apenas comenzado el segundo acto, Medea da a entender que no es todavía “Medea”, porque para Séneca y su tiempo ya no es (no solo, al menos) la nieta del sol, la esposa de Jasón o la matadora de Pelias; Medea es, ante todo, la asesina de sus propios hijos. Por ello, en la última escena, cuando ya todo se ha consumado, el personaje exclama triunfante: «Ahora soy Medea». El juego metateatral se acentúa con Jasón como espectador de su apoteosis y ajuste de cuentas («Esto era lo único que me faltaba: el espectador ese»). Sin embargo, no es el final de la tragedia el único momento de la acción en el que un espectador asiste, atónito, a los desmanes de Medea. La escena que nos ocupa, el acto IV íntegro de la tragedia, ofrece de manera teatralmente explícita la dimensión monstruosa y diabólica del personaje frente a la atónita mirada de su nodriza.

El acto se inicia con un monólogo de la nodriza (vv. 670-739) escrito en trímetros yámbicos, el verso que Séneca emplea como equivalente al habla cotidiana. Le sigue la amplia intervención de Medea, el encantamiento propiamente dicho, métricamente mucho más variado: teatrametros trocaicos (vv. 740-751), trímetros yámbicos (vv. 752-770), trímetros y dímetros yámbicos alternos (vv. 771-786) y anapestos (vv. 787-842), tras lo cuales hay una breve vuelta a la cotidianidad del

⁷⁸ Séneca, *Tragedias Completas*, edición de Leonor Pérez Gómez, Madrid, Cátedra, 2012, p. 469.

trímetro yámbico (v. 843-848). Finalmente, el coro entona su canto, horrorizado ante la locura de Medea, en dímetros yámbicos catalépticos.

En su monólogo de entrada, la anciana nodriza cuenta a los espectadores cómo su ama prepara el rito que había anunciado al final del acto anterior («Hay que invocar a Hécate. Prepara un siniestro sacrificio. Que se alce el altar y que crepite ya su llama en la casa»). El estado en el que la hija de Eetes ha penetrado en la casa, ya en el colmo de su furor, queda explicitado tanto por la nodriza, al comienzo del acto, como por el coro en su intervención al cerrarlo: «¿A dónde se lanza la ménade sangrienta, arrastrada por un amor salvaje?», subrayando en todo momento el carácter monstruoso de la *ira* desenfrenada que controla a Medea.

Por la fiel nodriza nos enteramos de que Medea «sacó todos sus recursos, incluso todo aquello que ella misma había temido durante mucho tiempo y despliega toda su turba de maleficios», maleficios capaces de invocar cuantas plagas existen desde Libia hasta el Tauro. Boyle señala la contraposición antitética entre el frío de las «nieves eternas que el Tauro aprisiona» y el calor de «la arena de la ardiente Libia» como un rasgo que muestra, además del inmenso alcance del poder de Medea, su ambivalencia como madre y asesina⁷⁹.

Al iniciar Medea «los hechizos mágicos» ocurre un suceso siniestro: una «escamosa turba» de reptiles y serpientes salen como por encanto desde sus escondrijos y rodean a la bruja, en una suerte de reflejo oscuro del episodio del canto de Orfeo (*Metamorphoses* X, 140-145), cuando al héroe lo rodea una *turba ferarum*, que ha acudido atraída por sus *carmina*. La nodriza pasa, entonces, a detallar las palabras de Medea en estilo directo: «débil [es] el arma que la tierra crea en lo profundo». Los venenos de las serpientes terrestres son insuficientes para los planes destructores de la hechicera, por lo tanto reclama la ayuda de dos serpientes celestes (las que conforman las constelaciones Draco y Ofiuco) y dos legendarias: Pitón y la Hidra. También hace un llamamiento a la serpiente de la Cólquide, guardiana del famoso vellocino.

Al elemento animal, le sigue el ingrediente vegetal: «reúne en un solo montón los maleficios de funestas hierbas [...] cuantas plantas de flor mortífera verdean o los terribles jugos de retorcidas raíces que producen la muerte». Estos ingredientes requieren, a su vez, de unas condiciones específicas a la hora de ser recogidos y recolectados (de un modo similar a como lo hace Celestina en el tercer acto, cuando le pide a Elicia que le baje «el bote del azeyte serpentino que hallarás colgado del pedaço de la sogá que traxe del campo la otra noche, quando llovía y hazía oscuro, [...] debajo de aquél ala de drago a que sacamos ayer las uñas»⁸⁰): «Esta planta fue herida por el cuchillo

79 Boyle, *Medea*, ed. cit., p. 299.

80 Fernando de Rojas, *La Celestina*, edición de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1987, p.146.

mientras Febo preparaba el día, el tallo de esa se cortó en la noche profunda, y el fruto de esa se cortó con una uña embrujada». Es interesante también remarcar el detalle con el que se nos relata el origen geográfico de prácticamente todas las plantas que Medea usa en su encantamiento. Los excursos de tipo geográfico son frecuentes en los textos trágicos de Séneca⁸¹. En este caso, el amplio catálogo de lugares de procedencia de varias hierbas dibuja un mapa de los confines más remotos del mundo conocido entonces, bordeado por los cuatro ríos que marcaban el límite del dominio romano: Tigris, Danubio, Guadalquivir y Jhelum.

El último ingrediente que Medea manipula, antes de comenzar la invocación propiamente dicha, son «aves siniestas, el corazón de un lúgubre búho y las entrañas de una lechuza ronca, arrancadas cuando aún estaba viva»; aves todas ellas cuya pertenencia al mundo de la hechicería sobrevive incluso en manifestaciones literarias y cinematográficas contemporáneas, como el musical *Into the woods*, o la conocida saga de *Harry Potter*, en la que a los aprendices de magos y brujas acompañan animales como lechuzas, serpientes y sapos.

Todos estos elementos (las serpientes y reptiles, las hierbas venenosas y las vísceras de aves, seres del aire, mar y tierra, apadrinados por las serpientes celestes Draco y la sostenida por Asclepio en la constelación de Ofiuco) son, a la vez que ingredientes del veneno con el que Medea untará los tres regalos de Creúsa, parte de las ofrendas sacrificiales que la maga ofrece a Hécate para conseguir su ayuda. Terminando la enumeración de ingredientes aparece, de nuevo, la contraposición entre el calor y el frío como manifestación del poder de Medea sobre los elementos y de su carácter ambivalente como madre amante y asesina de sus hijos: «esto posee la fuerza terrible del fuego, eso otro la helada rigidez del frío que entorpece».

La nodriza, sin embargo, deja para el final el último elemento, el más importante para la correcta realización de la invocación: los *verba*, las palabras, el *carmen* propiamente dicho con el que Medea invoca la ayuda sobrenatural: «A los venenos añade palabras no menos aterradoras que estos». En este punto, la acción pasa de la nodriza a su señora.

Resulta ciertamente problemático plantear este momento en términos escénicos: en el acto anterior hemos visto a Medea entrar en su casa, enloquecida, para iniciar la invocación. Seguidamente la nodriza sale de la mansión y nos informa de que su ama se encuentra en su *penetrabile funestum*, es decir, en su escondrijo, su guarida, su santuario doméstico consagrado a Hécate. Sin embargo oímos y, presumiblemente, vemos lo que hace. Boyle en su traducción⁸² sugiere en una extensa acotación que el cambio de escena desde el exterior al interior se realizaría

81 Leonor Pérez Gómez, Séneca, *Tragedias*, ed. cit. p. 54.

82 Boyle, *op. cit.* p. 57.

mediante una plataforma giratoria (*exostra* o *eccyclema*) que nos mostraría el refugio de Medea en el que realiza sus hechizos, haciendo así coexistir dos planos paralelos en el escenario. Como veremos más adelante, varios montajes contemporáneos se han decantado por soluciones parecidas.

Con la irrupción de la voz de Medea se pasa del trímetro yámbico, propio del habla, al teatrómetro trocaico (vv. 740-751), usado también por Séneca en *Phaedra* (vv. 1201-1212, cuando Teseo invoca a Neptuno para que destruya a Hipólito) y en *Oedipus* (vv. 223-232, cuando Creonte relata, aterrado, el oráculo de la Pitia). En ambos ejemplos, se trata de momentos de gran agitación emocional en los que se entabla algún tipo de contacto con lo divino. En este caso, la llamada de Medea va dirigida no solo a Hécate, sino también a todo el «pueblo del silencio y a vosotros, dioses funerarios, y al ciego caos y a la oscura casa del tenebroso Dite». Medea exige (para lo cual se hace uso del subjuntivo yusivo: *resistat, tangat, auriat, sedeat...*) que las almas condenadas dejen por un momento sus suplicios para asistir al encantamiento, con la significativa excepción de Sísifo que, al ser al antiguo rey de Corinto, ciudad hostil a Medea, prosigue su tormento.

La siguiente sección (vv. 752-770) supone un retorno al trímetro yámbico y, por tanto, al metro que podríamos considerar equivalente en la ficción teatral al habla cotidiana. Boyle llama la atención al respecto sobre la curiosa mezcla entre habla, recitación y canto del gran monólogo de invocación mágica de Medea⁸³: la llamada a las sombras, en solemnes teatrómetros trocaicos, y el catálogo de ofrendas, que comentaremos a continuación (vv. 771-786), en trímetros y dímetros yámbicos alternos contrastarían con la larga tirada de anapestos (vv. 787-842) que, según Boyle, están más cerca de la melodía cantada, como los epitalamios nupciales, que de la poesía recitada. De hecho, tanto él como otros autores⁸⁴, sostienen que el encantamiento de Medea es un reflejo paródico y maligno del canto nupcial que el coro de hombres de Corinto entonó en el primer acto (vv. 56-115).

En esta segunda sección, el trímetro yámbico nos sirve para viajar al pasado: Medea le recuerda a Hécate cuánta es su devoción por ella y cuántas cosas ha hecho en su nombre («Por ti, según es costumbre entre mi gente, libré mi cabello de ataduras y recorrí los lejanos bosques con mis pies desnudos»), llegando incluso a invertir el orden natural de las estaciones y los fenómenos atmosféricos, algo que ya en Eurípides aparece en una de las intervenciones del coro de mujeres de su *Medea*: «Las aguas de los sagrados ríos vuelven hacia arriba»⁸⁵.

Tras este pequeño viaje al pasado, volvemos al más riguroso presente de la primera sección

83 *Ibid.* p. 314.

84 Katerina Philippides, “The incantation in Seneca’s *Medea* and its dramatic time”, *Logeion* 8 (2018), pp. 155-170.

85 Eurípides, *Tragedias*, ed. cit., p. 183.

de la invocación mágica (*comprecor*; reza la primera palabra de la intervención de Medea en esta escena). Esta tercera secuencia (vv. 771-786) está compuesta en trímetros y dímetros yámbicos alternos, combinación usada por Séneca únicamente en esta ocasión y que cuenta con un precedente en poesía relacionada con el mundo de las brujas: el epodo V de Horacio, sobre los hechizos de la bruja Canidia. La hechicera le ofrece a su señora los dones que reservaba, esas cosas «arcanas, secretas, ocultas» que a ella misma le producen pavor: «estos miembros que llevó el rebelde Tifeo»; «sangre de la montura pérfida, me la dio, al morir, Neso»; «cenizas de la pira del Eta»; «el tizón de la vengativa Altea»; las plumas de una Harpía y las de un ave del Estínfalo. Todos estos elementos no son sino reliquias muy poderosas que pertenecieron o guardan relación con grandes personajes mitológicos emparentados con los dioses (Hércules, Altea), o con criaturas mágicas como el centauro Neso, la Harpía o el ave estinfálida; pero, además, todos los objetos guardan relación con alguno de los integrantes de la expedición de los argonautas: el caso de Hércules está claro (la ceniza del Eta, la sangre de Neso, el ave del Estínfalo), pero también se menciona significativamente el tizón de la madre del también argonauta Meleagro («hermana piadosa, madre impía») y a Zetes, perseguidor de la Harpía, uno de los Bóreas y componente, también, de la expedición comandada por Jasón. Podemos pensar que el uso de estos objetos mágicos relacionados con episodios violentos de las vidas de antiguos compañeros de Jasón ayudarán a labrar la desgracia de este. Al acabar la lista de ofrendas, se da la primera manifestación de la presencia de Hécate: «habéis resonado, altares, reconozco mis trípodes, agitados por la diosa propicia». Llama la atención el acusativo griego en *tripodas*; precisamente, en los primeros versos de la tragedia, hay una mención a Apolo como «el que mueve el trípode» (*qui tripodas mouet*), en una clara alusión al movimiento de los trípodes cuando la Pitia del oráculo de Delfos sentía la presencia divina. Presencia que hace cambiar el estado de Medea y el metro en el que se expresa a partir de este momento.

La siguiente secuencia es la más extensa (vv. 787-842) y está compuesta en anapestos, un metro que por sus golpes y ritmo regulares, en palabras de Boyle⁸⁶, lo hace especialmente adecuado para el clímax del encantamiento: el momento en el que Medea, antes comparada con una ménade, entra en trance, ve a su señora aproximarse, montada en su carro, y realiza frente a esta el resto del ritual, que culmina en una autolesión para ofrecer su propia sangre como ofrenda. A estas alturas del encantamiento ya podemos hablar de cierta «teatralización» ritual, o de otra manera, la invocación de Medea tiene, como cualquier obra de teatro, su puesta en escena con elementos

86 Boyle, *op. cit.* p. 327.

escenográficos, de atrezzo, de vestuario, musicales, textuales y, por supuesto, actorales. Julio Caro Baroja apuntaba que «el mago, y más aún el hechicero o la hechicera, guiado por sus emociones y deseos, actúa como el cómico en escena, poniéndose en el papel, aunque sea de modo sincero. La dramatización es esencial»⁸⁷. Tal dramatización mágica cuenta, en el caso de la *Medea* de Séneca, con elementos teatrales y de puesta en escena concretos: la escenografía la conforman «el funesto altar» y la «antorcha de llamas sacrosantas» que en un momento dado también temblará, revelando la presencia de la diosa. El atrezzo, todas las hierbas, vísceras de aves y reptiles con los que Medea teje «estas guirnalda que atan nueve serpientes», así como las reliquias antes enumeradas y los tres regalos destinados a la hija del rey. No está, sin embargo, el caldero asociado a las pócimas brujeriles que sí vemos citado en recreaciones del mito como la de Ovidio («Mientras tanto, en un caldero de bronce, una poderosa pócima hierve, burbujea y rezuma espuma blanca»⁸⁸), ya que la hechicera parece realizar el conjuro sobre la hierba: «Por ti, sobre la hierba ensangrentada, ofrecemos un sacrificio solemne». Además, Medea lleva para el ritual un elemento de vestuario específico: «por ti, colgando al modo funerario, ciñe una cinta mis cabellos sueltos»; y toda la invocación tiene un marcado carácter musical, especialmente la tirada de versos anapésticos. Medea, pues, *canta* la invocación a Hécate, y lo hace además con unos movimientos rituales específicos: toca el altar con su mano izquierda y «moviendo la cabeza y torciendo el cuello» da gritos espeluznantes. Por último, como suprema ofrenda y último ingrediente, Medea se hiere los brazos con un cuchillo, en un claro anuncio del próximo filicidio: «que brote nuestra sangre hasta el altar: acostúmbrate, mano, a empuñar el hierro y a poder soportar que se derrame la sangre querida».

Hécate, invocada como Trivia en esta secuencia del ritual (la deidad de las encrucijadas, la de los tres caminos), es llamada, en palabras de Medea, para que añada «estímulos a mis venenos» y, sobre todo, mantenga «ocultas en mis regalos las semillas de la llama», es decir: la ayuda que Medea solicita no tiene tanto que ver con la letalidad del veneno (veneno que la propia Medea ya posee: «Tengo los dones del centro de la Quimera, tengo las llamas robadas de la garganta ardiente del toro») sino con hacer que este pase desapercibido a los sentidos de su destinataria, Creúsa; en otras palabras: hacer invisibles los venenos no solo a la vista, sino también al resto de los sentidos, para «que engañen a la vista» y «soporten el tacto».

Merece la pena volver a subrayar el paralelismo entre esta escena de brujería y el conjuro de *philocaptio* que encontramos en el tercer acto de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*: Celestina

⁸⁷ Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 2015, p.64.

⁸⁸ Ovidio, *Metamorfosis*, trad. de Ely Leonetti Jungl, Madrid, Espasa Calpe, 2006, p.236.

unta el hilado con el que va a hechizar a Melibea en aceite serpentino (invocando al demonio «por la áspera ponzoña de las bívoras de que este azeyte fue hecho, con el qual unto este hilado⁸⁹»), de igual manera que Medea unta con su ponzoña los tres regalos para Creúsa: el manto, la diadema y el collar. Ahora bien, la invocación de la mujer de Jasón pide de forma explícita que el veneno se invisibilice para que la hija del rey no se dé cuenta y, aunque Celestina no pida el mismo favor, al final del encantamiento la alcahueta se lleva el hilado «donde creo te llevo ya enbuelto» completamente seco y limpio, gracias a la intercesión diabólica: en ambos casos el poder infernal invocado logra mantener oculto el veneno dentro del objeto para no despertar sospechas en las víctimas. La secuencia en anapestos culmina con una mordaz y terrible premonición de la muerte de Creúsa («que supere la recién casada con su cabello en llamas las antorchas de boda», en un macabro guiño a los himnos nupciales del primer acto en el que también se menciona el fuego ritual de las antorchas del himeneo) y con la aceptación, por parte de Hécate, de ayudar a su discípula, aceptación manifestada mediante el sonido de tres ladridos («Mis plegarias son escuchadas: tres veces ha ladrado la audaz Hécate»); ya en Teócrito (Idilio 2, vv. 35-6), la bruja Simeta reconoce la presencia de Hécate por los aullidos de los perros: «por la ciudad aúllan las perras, en la encrucijada anda la diosa»⁹⁰.

Los últimos versos de Medea antes de desaparecer de escena (vv. 843-848) suponen una vuelta al mundo real representado por el trímetro yámbico: la hechicera manda a sus hijos con los regalos para la *noverca*, no sin antes volver a hacer una vedada mención al inminente infanticidio, que tendrá lugar después de que Medea «disfrute de un último abrazo» de sus hijos.

La salida de escena de los hijos marca el inicio de la última intervención coral (vv. 849-878), la más breve de toda la tragedia (el resto de odas corales sobrepasan con mucho los cincuenta versos), escrita en dímetros yámbicos catalécticos. Morgan⁹¹ destaca el hecho de que los latinos veían en este verso rapidez, energía y urgencia dramática, propiedades muy adecuadas a este momento de la acción, inmediatamente anterior al sangriento desenlace de la tragedia. Boyle⁹², por su parte, subraya que Séneca tan solo recurrió a este metro en otra de sus tragedias, *Agamemnon*, en el fragmento de la profecía de Casandra en la que esta tiene una visión de las Furias y el mundo subterráneo (vv. 759-74), lo cual lo vincula, de nuevo, con la catástrofe y lo infernal.

Este fragmento coral ofrece indudable interés dramático por dos razones: la primera, por presentar un fiel retrato de la *ira*, la pasión funesta y desenfrenada que en este momento domina a

89 *La Celestina*, ed. cit., p. 148.

90 *Bucólicos griegos*, Máximo Brioso Sánchez (ed.), Madrid, Akal, 1986, p. 67.

91 L. Morgan, *Musa pedestris: metre and meaning in Roman Verse*, Oxford, 2010, pp. 141-148.

92 Boyle, *op. cit.* p. 339.

Medea, convirtiéndola en una «ménade sangrienta» (recordemos que poco antes de entrar el coro, la propia Medea se ha hecho una profunda herida en el brazo para ofrecer su sangre) y la segunda, por despertar la expectación, interés y curiosidad del lector/público mediante el uso de la pregunta retórica (hasta cinco en poco menos de treinta versos).

Séneca había dedicado un tratado entero a la ira, dando una descripción precisa y minuciosa de los devastadores efectos que tal pasión ejercía en las personas cuando se descontrolaba. En este caso, el coro incide en tal descripción: se subraya el «furor desenfrenado» de la protagonista, su «cara rígida» y los «salvajes movimientos» con los que agita la cabeza; también se nos dice que «camina de aquí para allá, como la tigresa». El color de su rostro muta y cambia sin cesar: «sus mejillas enrojecidas arden, la palidez espanta al rubor, su rostro cambiante no conserva mucho tiempo ningún color». La ira la posee, no tiene el control sobre sus propios movimientos ni sobre su expresión facial, expresión en la que alternan con violencia el blanco de la palidez mortal y el rojo de la furia inflamada.

Como comentadores de la acción dramática, acción que ya es de sobra conocida por lectores y espectadores, el coro se pregunta por el desenlace de los acontecimientos: «Medea no sabe frenar sus iras ni sus amores: ahora la ira y el amor han unido sus causas, ¿qué les seguirá?», nótese la aliteración de sonidos nasales en el verso *Medea, non amores*. Irónicamente, Séneca hace que el coro termine su intervención con una plegaria a Febo para que suelte las riendas de su carro y «una noche reparadora oculte tu luz». Teniendo en cuenta que pocos versos más tarde se nos va a hablar del inmenso incendio que, desde el cadáver de Creúsa, se extiende por el palacio real y por toda la ciudad de Corinto, las menciones a la oscuridad reparadora y al carro de Febo (al final de la acción Medea huirá montada en un carro tirado por serpientes aladas y, en Eurípides, se habla de manera explícita del carro del Sol) resultas irónicamente amargas.

Como ya hemos señalado, el aspecto monstruoso del personaje tiene su realización escénica concreta en la muerte en escena de los dos niños y, sobre todo, en el ritual de magia negra (aunque también hay una dimensión sobrehumana en su doloroso recuerdo del hermano asesinado, en la despedida de sus hijos y en las súplicas a Jasón para que no la abandone). Las pasiones desenfrenadas que la dominan son igual de terroríficas cuando son positivas que cuando son negativas: «Medea no sabe frenar sus iras ni sus amores: ahora la ira y el amor han unido sus causas, ¿qué les seguirá?» se pregunta el Coro cerrando el cuarto acto; versos antes, ella misma le espetta a la nodriza: «Si buscas, desgraciada, qué medida establecer para mi odio, toma como medida mi amor». Séneca, pues, ofrece una Medea en la que la faceta de esposa abandonada y de

bruja servidora de Hécate tiene infinitamente más peso que el de madre angustiada que vemos en Eurípides; además, sobredimensiona los aspectos más terroríficos, apuntados ya en la versión griega, y la transforma de maga y sabia en una macabra bruja. Con la muerte de los hijos y la realización en escena del ritual de magia negra, Medea se revela no solo como un personaje que rompe con todas las convenciones éticas y sociales, sino también teatrales, ya que degüella a sus hijos frente a los espectadores, que reciben con Jasón esa imagen tan terrible y convoca frente al atónito espectador a toda la turba de sombras infernales para que asistan y velen por sus oscuros propósitos. Ha llegado tan lejos en sus crímenes y ha sobrepasado hasta tal punto los límites de las leyes divinas y humanas, que su sola presencia anula la influencia benéfica de cualquier divinidad.

V. MEDEA A ESCENA: DOS PROPUESTAS CONTEMPORÁNEAS DE UN MITO CLÁSICO

A comienzos del 2015, Jesús Cimarro, director del Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida y cabeza de la productora Pentación, encarga a Vicente Molina Foix una versión libre de la tragedia *Medea* para ser estrenada en la 61.^a edición del festival, con dirección de José Carlos Plaza y la participación de Ana Belén como protagonista. Apenas tres años antes, la productora había reunido al mismo equipo para estrenar en Mérida una versión de la *Electra* eurípidea, con notable éxito. Desde 2012 aproximadamente, Pentación se ha ido haciendo cargo de la dirección y gestión del festival, trayendo al escenario de Mérida producciones de obras clásicas que, la mayoría de las veces, se distinguen por contar en su elenco con cabezas de cartel de gran calado popular, gracias a sus apariciones en el mundo del cine y la televisión (Ana Belén, Concha Velasco, Pepón Nieto, Lolita, Anabel Alonso...). Estos montajes se basan en versiones muy libres de los textos clásicos que, en ocasiones, poco o nada tienen que ver con el original (pese a presentar las obras en la programación bajo el nombre de autores grecolatinos); en estas adaptaciones libres se mezclan versiones de distintos autores, aportando aquí y allá material nuevo y citando rara vez al autor en cuya traducción se han basado para crear el nuevo texto.

El estreno de esta *Medea* en Mérida supuso la primera vez que se presentaban dos producciones distintas de un mismo texto clásico en la historia del festival: Andrés Lima participaba también en la programación con su particular *Medea* basada en Séneca. No sorprende que ambas producciones traten del personaje que más veces ha sido encarnado en el festival de teatro de Mérida: desde su inauguración (con la histórica *Medea* de Séneca traducida por Unamuno, dirigida por Rivas Cherif y protagonizada por Margarita Xirgú), se habían representado hasta dieciséis adaptaciones diferentes de *Medea* antes de 2015, incluyendo versiones operísticas y ballets.

Para su espectáculo, Andrés Lima optó por la versión de Séneca en detrimento de la de Eurípides, entre otras razones, «porque me parece muy moderna»⁹³. La versión tomó su base de la traducción de Jesús Moreno Luque, a la que fueron añadidos algunos fragmentos de Eurípides, Hesíodo y Heiner Müller, según el propio Lima apuntó en la versión definitiva del texto, publicada por Ediciones Antígona⁹⁴. Supuso la primera incursión del director en el teatro grecolatino, ya que hasta el momento había dirigido textos contemporáneos de autores españoles y extranjeros (Juan

93 *Teatro de la ciudad. Dossier de prensa*, Madrid, 2015, p.17

94 Miguel del Arco, Andrés Lima, Alfredo Sanzol, *Teatro de la ciudad: Antígona, Medea, Edipo rey*, Madrid, Ediciones Antígona, 2015, p. 74.

Cavestany, Peter Weiss, Ernesto Caballero y Juan Mayorga entre otros) y versiones de obras clásicas de los siglos XVI a XVIII (*Mirandolina*, sobre *La posadera* de Goldoni; *Las alegres comadres de Windsor*, sobre Shakespeare). El papel principal corrió a cargo de Aitana Sánchez-Gijón, cuya interpretación de la hechicera de la Cólquide le supuso ganar el premio Max a mejor actriz protagonista en 2016. Por su parte, Laura Galán encarnó a la nodriza y Joana Gomila fue la encargada de algunas líneas del coro y, sobre todo, de aportar con su música en directo la atmósfera sonora al espectáculo, con música original de Jaume Manresa. Sorprende ver en el reparto al propio Andrés Lima encarnando a los tres personajes masculinos de la función: el corifeo, Creonte y Jasón.

El trabajo de Sánchez-Gijón en la *Medea* de Lima tiene poco que ver con la concepción del personaje de Ana Belén o de otras actrices de nuestra escena que lo han encarnado, como Nuria Espert, que ha sido Medea en más de siete producciones, o Blanca Portillo, que también llevó el personaje a Mérida, dirigida por Tomaz Pandur. De los testimonios videográficos de Espert, entre los que sobresale la *Medea* de Eurípides dirigida por Cacoyannis, se trasluce una concepción de la hechicera mucho más calmada y racional; regia y hierática; herida en su amor propio por la traición de Jasón pero también muy volcada en su papel de madre. Por el contrario, la propuesta de Lima y Sánchez-Gijón carga las tintas en el aspecto animal, primitivo, bruñeril y monstruoso del personaje. Las lejanas evocaciones eurípideas que describían a Medea como una mujer que lanzaba miradas de «leona recién parida», tienen una realización escénica concreta al presentar a Medea como un animal acorralado que incluso, en un momento de la función, se tumba en su miserable jergón mientras la nodriza le lame las heridas. La dirección de actores apuesta por una interpretación descarnada, extrema y estridente; el montaje y el trabajo de la actriz titular recibieron calurosos elogios de la crítica: «Aitana Sánchez Gijón se entrega incondicionalmente y lleva a los límites del trance ese desgarró interior que la quema. No creo que nunca haya dado tanto en escena»⁹⁵.

En el lado opuesto, Ana Belén se enfrenta a Medea cuando ya ha pasado por las experiencias de encarnar a Fedra y a Electra. Su trabajo en la producción dirigida por Plaza, siempre supeditado a la concepción que tiene el director del personaje como una hechicera poderosa que desbarata las convenciones de una sociedad que no la acepta, resulta quizá algo tibio; con un lenguaje corporal y una interpretación naturalista más cercanos al melodrama que a la tragedia. Esto hace que sus escenas de enfrentamiento con Jasón, se perciban más como simples rencillas que como el combate entre dos monstruos: «la gestualidad de algunos intérpretes, coloquial, cotidiana, naturalista [...]

95 Víctor Iriarte Ruiz, “Medea Extrema”, Pamplona, *Aquí muere hasta el apuntador*, 29 de julio de 2015, disponible en: <https://aquimuerehastaelpuntador.es/2015/07/critica-de-teatro-de-victor-iriarte-en-diario-de-noticias-de-medea-dirigida-por-andres-lima-en-el-festival-de-teatro-clasico-de-olite/> [última consulta 01-11-2021].

transmuta el mito en asunto doméstico»⁹⁶.

En cuanto a la adaptación escogida como base para el espectáculo dirigido por Plaza, su propio autor, Vicente Molina Foix, reconoce haberse inspirado en Eurípides y Séneca, pero también «en la gran novela en verso de Apolonio de Rodas, *Las Argonáuticas* y los maravillosos relatos poemáticos de Ovidio»⁹⁷. En este punto, debemos remitir a lo dicho más arriba sobre el ciclo épico al que pertenece Medea, anterior a que Eurípides la convirtiera en protagonista de su tragedia: el viaje de los argonautas en pos del vellocino, el enamoramiento entre Medea y Jasón y cómo ella traiciona a su familia en favor de su amante, con el que huye, sirvieron de base para la epopeya *Las Argonáuticas* de Apolonio (autor alejandrino del siglo III a. C, y por lo tanto más de un siglo posterior a Eurípides) que trataba de emular con esta obra la crudeza y espontaneidad arcaica de los poemas homéricos, sin conseguirlo. Ovidio, por su parte, también recreará esta etapa de la historia de Medea en el libro VII de sus *Metamorfosis* y en la epístola XII de sus *Heroidas*.

Molina Foix cita expresamente a estos dos autores porque, en su versión, el pasado aventurero y sacrílego de Medea y Jasón tiene un peso y presencia escénicos infinitamente más desarrollados que en las versiones de Séneca y Eurípides. Si en estos dos autores los antecedentes de la heroína sirven para justificar y demostrar todo lo que el argonauta le debe, Molina Foix lo presenta en su versión como ensoñaciones nostálgicas de la protagonista, que se refugia en los recuerdos de un pasado más dichoso para huir del presente.

Al mismo tiempo, Molina Foix tiene mucho más presente en su adaptación la *Medea* de Séneca que la de Eurípides (de la que, de forma un tanto inexplicable, rescata al personaje del pedagogo), calcando la escena de magia negra de la obra del filósofo: el preceptor, agitado, sale en busca de la nodriza y le cuenta a esta cómo vio «de lejos a la señora Medea en una disposición alarmante [...] vestida con una ropa flotante, los pies sin calzar, y cayéndole por los hombros los cabellos»⁹⁸, en una clara alusión a la vestimenta ritual que Medea lleva en la versión senecana. Mientras el preceptor continúa con la relación del hechizo que ya conocemos (invocación a las serpientes celestes, aparición de la turba escamosa que acude a la llamada de Medea. Etc.), Medea aparece físicamente, según reza una acotación, *en el atuendo y actuación que describe el preceptor*, mostrando así paralelamente al espectador la acción de Medea y al personaje que ha sido testigo de ella narrándolo al mismo tiempo, en un desdoble espacial parecido al sugerido por Boyle en su edición de la tragedia de Séneca, en la que detalla cómo las puertas del palacio de Medea se abrían

96 Javier Vallejo, “Medea, solo a ratos”, *El País*, 2 de enero de 2016, disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/12/31/actualidad/1451555047_142676.html [última consulta 04-11-2021].

97 Vicente Molina Foix, *Dos tragedias griegas: Electra, Medea*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2018, p. 10.

98 *Ibid.* p. 98.

tras la intervención de la nodriza en el acto IV para mostrar al espectador a la hechicera en plena utilización de sus poderes sobrenaturales en la intimidad de su *penetrable funestum*. José Carlos Plaza hizo de la propuesta de Molina Foix para la escena del encantamiento algo todavía más atractivo visualmente, al usar la vestimenta ritual de Medea (de un blanco roto, diseñada por Pedro Moreno) como pantalla sobre la que se proyectaban imágenes en movimiento que evocaban el desplazamiento de los reptiles y las olas del mar.

En conjunto, la propuesta de Plaza, historicista y conservadora, apostaba por respetar la escena del encantamiento, manteniendo los dos planos paralelos que encontramos en Séneca (Nodriza, exterior vs. Medea, interior), y potenciando la atmósfera onírica y mágica que envuelve a Medea con el uso de proyecciones.

Andrés Lima, sin embargo, ofrecía algo radicalmente distinto con su *Medea*. Proponía un espectáculo sobrio, ambientado en una vaga actualidad, con escenografía y vestuario en tonos negros y grises; un espectáculo en el que lo realmente importante era el trabajo de los actores (tan solo cuatro intérpretes para todos los personajes, incluyendo el coro). La escena en la que más brillaba la unidad y compenetración escénica entre los participantes era, precisamente, la escena del conjuro. De nuevo, Lima reduce el texto original y convierte las palabras en acciones teatrales: sobre la música compuesta por Jaume Manresa (cuya letra es un fragmento del texto original en latín, *Adde uenenis stimulos, Hecate*) y cantada por el Coro de Jóvenes de Madrid, Medea es untada por los otros tres actores en sangre, barro y plumas; un ritual que, si bien no guarda mucha relación con el detallado despliegue hechiceril del texto de Séneca (con la salvedad, quizá, de las plumas blancas como guiño a las aves sacrificadas en la tragedia original), es visualmente muy efectivo, impactante y eficaz; más cerca del aquelarre que de la invocación individual. Así, «emplumada», como las mujeres acusadas de alcahuetas y hechiceras en los siglos XV y XVI, es como Medea salía de escena al final de la pieza, sin carro de fuego, caminando entre el público, dejando el escenario de nuevo en penumbra.

En conjunto, el espectáculo resultante es atractivo y resuelve con éxito la aparente oposición que puede existir entre un texto antiguo y una sensibilidad estética contemporánea. Resulta especialmente inteligente el presentar la obra como un ritual en el que el público está presente también para los actores (la convención de la llamada cuarta pared no suele sentarle muy bien a la tragedia griega), que interpelan al espectador directamente en algunas ocasiones («Rían. Quiero verles reír, mi espectáculo es una comedia»⁹⁹). El sabor antiguo de los versos de Séneca y el aspecto

⁹⁹ Miguel del Arco, Andrés Lima, Alfredo Sanzol, *Op. cit.*, p. 104.

ritual conviven con un lenguaje visual y teatral frenético, propio de nuestra época, acostumbrada a los estímulos inmediatos y rápidos, lo que se traduce en una brutal condensación del texto original y una duración total que no excede los sesenta minutos. El ritmo trepidante, la ambientación contemporánea y estilizada y una dirección de actores que apuesta por evitar la contención y abrazar sin complejos las pasiones desbocadas y monstruosas que habitan el texto, consiguen hacer de esa *Medea* una experiencia teatral a la altura del género trágico que Teatro de la ciudad se propuso investigar y revitalizar¹⁰⁰. También se agradece una dirección de actores cuidada al detalle y una caracterización del personaje principal basada fundamentalmente en la manera de moverse de Medea, con claras referencias animalescas, en contraposición a los personajes masculinos.

VI. CONCLUSIONES

«Propongo un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrados por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores. [...] Intentaremos así que el drama se concentre en personajes famosos, crímenes atroces, devociones sobrehumanas»¹⁰¹. Así resume Artaud algunos aspectos de su teatro de la crueldad en *El teatro y su doble*; aspectos que podemos ver perfectamente reflejados en la *Medea* de Séneca (violentas imágenes, crímenes atroces, devociones sobrehumanas); lo que ha llevado a algunos críticos a ver en el autor latino un claro inspirador de las ideas estéticas de Artaud en torno al teatro¹⁰².

En 1936, dos años antes de la publicación de su famoso ensayo, Artaud escribió para el diario mexicano *El Nacional* una amarga crítica de una representación de la *Medea* senecana, precisamente, a cargo de la compañía de Margarita Xirgú (el mismo mítico montaje con el que se inauguró la primera edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida en 1933 y que es ya historia del teatro de nuestro país). De esta crítica extraemos un párrafo clave:

«En esta tragedia era necesario hacer saltar monstruos, hacer ver que se estaba entre monstruos; monstruos de la imaginación primitiva vistos a través del espíritu primitivo. No se acerca uno a los monstruos tan fácilmente. Jasón y Medea son inabordables el uno para el otro: cada uno tiene su círculo, cada uno está en medio de un círculo. Jasón llega abriéndose paso

100 Andrés Pociña, “Un notable experimento sobre reescritura moderna de tragedias clásicas: Teatro de la Ciudad (Madrid, 2015): *Antígona* de Miguel del Arco, *Medea* de Andrés Lima, *Edipo Rey* de Alfredo Sanzol”, en María Teresa Amado Rodríguez, Begoña Ortega Villaro, María de Fátima Sousa (coords.), *Clásicos en escena ayer y hoy*, Universidad de Coimbra, 2019, pp. 431-442.

101 Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 110.

102 Véase Annick Charles-Saget, “Sénèque et le théâtre de la cruauté”, *Pallas* 49 (1998), pp. 149-155 y también Camille Dumolié, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, México, Siglo veintiuno, 1996.

entre los dioses; Medea también. Un dios frente a otro dios. En todo momento la atmósfera del drama es la más alta»¹⁰³.

La dimensión monstruosa de la Medea de Séneca propugnada por Artaud (dimensión extensible, en realidad, a todos los personajes trágicos senecanos) supone la gran aportación del filósofo al personaje. Esta dimensión monstruosa y transgresora estaba ya presente, de alguna manera, en el modelo euripideo, pero Séneca la potencia y magnifica en su versión al mostrar en escena el asesinato de los hijos de Medea y, sobre todo, al idear la célebre escena de magia negra que hoy en día está indisolublemente vinculada a la idea que todos nosotros tenemos del personaje.

Esta escena de magia negra, cuya influencia literaria se ha rastreado hasta llegar a Rojas, Shakespeare y más allá, es de una notable audacia tanto por la propia elección del tema, al mostrar un ritual prohibido en escena con el añadido del sangriento detalle de la herida que Medea se inflige a sí misma; como por su complejidad métrica (contamos hasta cuatro metros distintos solo en la intervención de Medea, combinando trímetros yámbicos con teatrámetros trocaicos, trímetros y dímetros yámbicos alternos y anapestos) y escénica, presentando de forma simultánea dos planos paralelos: el exterior, con la nodriza relatando al público lo que ha visto, y el interior, con Medea realizando el hechizo en la intimidad de su santuario privado.

La belleza y fascinación de esta escena es tal que incluso en producciones teatrales contemporáneas de *Medea*, basadas en la versión euripidea, se decide incluirla por su indudable atractivo escénico (así ocurre, por ejemplo, en la versión de Juan Germán Schroeder, llevada a escena por Nuria Espert en más de seis producciones, o en la más reciente de Vicente Molina Foix), y atrae por igual a directores cuyas propuestas estéticas encuadramos dentro del naturalismo historicista (como José Carlos Plaza) como a otros más rompedores que tratan de huir del realismo para reencontrar las dimensiones rituales y religiosas del teatro antiguo (como Andrés Lima o Miguel del Arco). Estos últimos, ofrecen espectáculos que confían en la fuerza intrínseca de los textos grecolatinos e inciden en su carácter ritual y atávico, armonizándolo con opciones estéticas contemporáneas, pero no impuestas desde fuera; buscando en el trabajo con los actores lenguajes que trasciendan la cotidianidad y lo corriente para acercarse a lo monstruoso, como defendía Artaud; para ponerse a la altura de las palabras, situaciones y sentimientos que habitan en los héroes y heroínas trágicos; lenguajes que, en palabras de Peter Brook, provoquen en el público «tan poderosas e inmediatas explosiones de humanidad, que a nadie le quedaran deseos de volver de nuevo a un teatro de anécdota y charla»¹⁰⁴.

103 “Una Medea sin Fuego”, *El Nacional*, México, 7 de junio de 1936, citado en José-Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 492.

104 Peter Brook, *El espacio vacío*, Madrid, Península, 2015, p. 77.

VII. BIBLIOGRAFÍA

EDICIONES Y TRADUCCIONES

VV. AA., *Antología de la poesía lírica griega*, selección, prólogo y traducción de Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 1989.

Almodóvar, A. R., *Cuentos al amor de la lumbre*, 2 vols., Madrid, Alianza, 1999.

Aristóteles, *Poética*, traducción, introducción y notas de Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza.

Del Arco, Miguel; Lima, Andrés y Sanzol, Alfredo, *Teatro de la ciudad: Antígona, Medea, Edipo rey*, Madrid, Ediciones Antígona, 2015.

Eurípides, *Tragedias I: El Cíclope, Alceste, Medea, Heráclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba*, edición y traducción de Juan Antonio López Férez, Madrid, Cátedra, 1985.

Hesíodo, *Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Certamen*, edición y traducción de A. Martín Sánchez y M. A. Martín Sánchez, Madrid, Alianza, 2013.

Homero, *Iliada*, edición y traducción de Oscar Martínez García, Madrid, Alianza, 2010.

Homero, *Odisea*, edición y traducción de Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 2004.

Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*, introducción, traducción y notas de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.

Molina Foix, Vicente, *Dos tragedias griegas: Electra, Medea*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2018.

Ovidio, *Metamorfosis*, edición y traducción de Ely Leonetti Jungl, Madrid, Espasa Calpe, 2006.

Rojas, Fernando de, *La Celestina*, edición de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1987.

Séneca, *Medea*, edición y traducción de Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1979.

Séneca, *Tragedias*, edición y traducción de Leonor Pérez Gómez, Madrid, Cátedra, 2012.

Séneca, *Medea*, edited with Introduction, Translation, and Commentary by A. J. Boyle, Oxford University Press, 2014.

ESTUDIOS Y ENSAYOS

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, trad. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Barcelona, Edhasa, 1978.

Bartsch, Shady y Schiessaro, Alessandro (eds.), *The Cambridge companion to Seneca*, Nueva York, Cambridge University Press, 2015.

Brook, Peter, *El espacio vacío*, trad. Ramón Gil Novales, Madrid, Península, 2015.

Cándido, Maria Regina, *Medea, mito e magia*, Río de Janeiro, Núcleo de estudos da Antiguidade, 2007.

Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 2015.

Charles-Saget, Annick, “Sénèque et le théâtre de la cruauté”, *Pallas* 49 (1998), pp. 149-155.

Clauss, James J., y Iles Johnston, Sarah, (eds.), *Medea, essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

Dumolié, Camille, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, México, Siglo veintiuno, 1996.

Dupont, Florence, *Les monstres de Sénèque*, París, Belin, 1997.

—*Medée de Sénèque. Un théâtre de la violence*, París, Belin, 2000.

- Epfron, H. D., “The Jason tablet of Enkomi”, *Harvard Stud. in Class. Philology* 65 (1961), 39-107.
- Esteban Santos, Alicia, “Mujeres terribles (heroínas de la mitología griega I)”, *CFC: Estudios griegos e indoeuropeos* 63 (2005), 63-93.
- García Barrientos, José-Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001.
- García Gual, Carlos, “El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, *Habis* 2 (1971), pp.85-109.
- González Vázquez, Carmen, “La mirada de Medea en la pantalla”, en María Jesús Zamora Calvo (ed.), *Brujas de cine*, Madrid, Abada, 2016, pp. 31-58.
- “Un recorrido con los clásicos griegos y romanos por la escena española (1900-1950)”, *ADE Teatro* 159 (2016), pp. 105-117.
- “Adrià Gual y los comienzos de las escenificaciones modernas de los clásicos en España”, en María Teresa Amado Rodríguez, Begoña Ortega Villaro, María de Fátima Sousa (coords.), *Clásicos en escena ayer y hoy*, Universidad de Coimbra, 2019, pp. 249-272.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, 2 vols., Luis Echávarri (trad.), Madrid, Alianza, 1985.
- Iriarte, A., “Las razones de Medea”, en J. Monleón (ed.), *Tragedia griega y democracia*, Comunidad Autónoma de Extremadura, 1989, pp. 97-106.
- Lecoq, Jaques, *El cuerpo poético*, Barcelona, Alba, 2003.
- Lesky, Albin, *La tragedia griega*, Juan Godó (trad.), Barcelona, Acantilado, 2001.
- López, Aurora y Pociña, Andrés (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols., Granada, Universidad de Granada, 2002.

- Magallón García, Ana Isabel, “La tragedia en Roma”, en Ana C. Vicente Sánchez y José Antonio Beltrán Cebollada (coords.), *Grecia y Roma a escena: el teatro grecolatino: actualización y perspectivas*, Zaragoza, 2011, pp. 215-262.
- Martínez, Jara, *Manual de espacio escénico. Terminología, fundamentos y proceso creativo*, Granada, Ediciones Tragacanto, 2017.
- Morgan, L., *Musa pedestris: metre and meaning in Roman Verse*, Oxford, 2010.
- Philippides, Katerina, “The incantation in Seneca's *Medea* and its dramatic time”, *Logeion* 8 (2018), pp. 155-170.
- Pociña, Andrés, “Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca”, *Emerita* 41, 1973, pp. 297-308.
- “Un notable experimento sobre reescritura moderna de tragedias clásicas: Teatro de la Ciudad (Madrid, 2015): Antígona de Miguel del Arco, Medea de Andrés Lima, Edipo Rey de Alfredo Sanzol”, en María Teresa Amado Rodríguez, Begoña Ortega Villaro, María de Fátima Sousa (coords.), *Clásicos en escena ayer y hoy*, Universidad de Coimbra, 2019, pp. 431-442.
- Pomeroy, S. B., *Diosas, ramera, esposas y esclavas*, Madrid, Akal, 1991.
- Prada Samper, José Manuel de, “El mito de Jasón y Medea y el folklore”, en Aurora López y Andrés Pociña (eds.), *Medeas versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols., Granada, Universidad de Granada, 2002, vol. 1, pp.15-27.
- Rivers Norton, Jana. *The tragic life story of Medea as mother, monster and muse*, Cambridge, 2020.
- Thompson, Stith, *Tales of North American Indians*, Indiana, 1977.
- Torre, Chiara, “Senecan drama and the age of Nero”, en Shady Bartsch, Kirk Freudenburg y Cedric

Littlewood (eds.), *The Cambridge companion to the Age of Nero*, Nueva York, Cambridge University Press, 2017, pp. 137-150.

Vandermissen, Marc, *Discours des personnages féminins chez Sénèque: approches logométriques et contrastives d'un corpus théâtral*, Bruselas, Peeters Publishers, 2019.

Visser, M., "Medea: daughter, sister, wife and mother", en O. J. Conacher, *Greeck Tragedy and its Legacy*, Calgary Press, 1986, pp. 149-165.