



Universidad
Zaragoza

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**RAZÓN Y PASIÓN AMOROSA EN MEDEA:
EL TESTIMONIO DE OVIDIO, *HER.* 12**

Alumna: Eva BOIRA VICÉN

Director: Prof. Dr. Ángel ESCOBAR CHICO

Grado en Estudios Clásicos

Curso 2025-2026



Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Zaragoza

Nº de páginas / palabras / caracteres con espacios (23.1.26): 54 / 14.533 / 87.088.

Índice

Presentación	5-6
1. Introducción: objetivos y metodología	7-8
2. La figura de Medea en la literatura ovidiana	9-17
3. La ‘locura de amor’ como tópico literario	18-22
4. Razón y pasión amorosa en Medea: el léxico psicológico de Ovidio	22-27
5. Ovidio, <i>Her.</i> 12: texto latino y traducción	27-39
6. Comentario de los pasajes seleccionados	39-48
7. Conclusiones	48-49
8. Bibliografía	51-54

Presentación

Durante nuestros estudios de Grado en Estudios Clásicos hemos tenido la oportunidad de estudiar textos de Ovidio en varias ocasiones, tanto en las asignaturas más relacionadas con Literatura como en las que se centran en traducción y comentario de textos.

Dado nuestro interés por este autor fundamental de la literatura de época augustea y, en general, por la poesía elegíaca latina, decidimos dedicar nuestro Trabajo de Fin de Grado al estudio de alguna de sus obras. Ya que la figura de Medea también nos parecía de especial atractivo e interés, optamos por elegir como texto de base para nuestra labor el de la epístola duodécima de *Heroides*, carta en dísticos elegíacos dirigida por Medea a Jasón. Como la carta es de amplia extensión, hemos realizado una selección para nuestro análisis, restringiéndolo a los pasajes que hemos considerado de mayor interés para el estudio del tópico de la ‘locura de amor’ en Medea y del léxico psicológico ovidiano relacionado con este tema (vv. 31-38, 55-66, 89-92, 109-126, 131-212).

Tras un capítulo introductorio referente a objetivos y metodología (capítulo 1), en nuestro trabajo enmarcamos brevemente el personaje de Medea en el conjunto de la obra ovidiana, incluyendo breve referencia —por contraste— a *Her.* 6 (Hipsípila a Jasón) y 7 (Dido a Eneas), así como al testimonio de *Metamorfosis* (capítulo 2) y analizamos el tópico de la ‘locura de amor’ (capítulo 3), confrontando sobre todo esta “enfermedad” de Medea con el saber y raciocinio que también atribuyen tradicionalmente los textos literarios y mitográficos a este personaje central de la literatura femenina antigua. Tras un análisis muy somero del léxico psicológico identificado en los textos analizados (capítulo 4), hemos procedido a ofrecer una traducción del conjunto de los textos (capítulo 5) y a comentarlos, también en la medida de lo posible (capítulo 6). De acuerdo con la estructura habitual en trabajos académicos, presentamos finalmente un apartado de conclusiones y una bibliografía de obras consultadas (actualizada en lo posible hasta la fecha de depósito).

1. Introducción: objetivos y metodología

Nuestro principal objetivo es el de explorar el tópico literario de la ‘locura de amor’ (νόσος ἔρωτος, *insania amoris*) en la figura de Medea según se refleja, fundamentalmente, en la *Her.* 12 de Ovidio, atendiendo sobre todo a cómo éste se compagina con la caracterización de Medea —también habitual en la Literatura latina antigua— como paradigma de *mulier docta* o experta (al menos en la medida en que su propio antropónimo —‘Medea’; cf. gr. Μήδεια, μήδομαι, lat. *medeor, medicus*— así lo sugiere), consciente en todo momento de sus decisiones o actos, así como de sus consecuencias. Se trata de una aparente contradicción que determina la figura de Medea como personaje desde las fuentes más antiguas (es emblemático al respecto, sin duda, el tratamiento eurípideo del personaje en la tragedia *Medea*, fuente principal sin duda de buena parte de los textos latinos aquí considerados; sobre éstos en general cf., por ejemplo, Boyle 2012, Manuwald 2013).

Tras abordar cuestiones introductorias básicas como la de la propia cronología de la composición elegida (acaso irresoluble¹, si bien suele considerarse posterior a *Amores*² y anterior al destierro de 8 d. C., en la medida en que éste sea creíble³), hemos dedicado la mayor parte de nuestro segundo apartado a rastrear brevemente el tratamiento de la figura de Medea en el conjunto de la literatura ovidiana, atendiendo en lo posible a las distintas modulaciones del personaje que Ovidio ensaya en cada caso.

Nuestro tercer apartado se centra en los aspectos tópicos de la figura de Medea, particularmente en su ‘locura de amor’, en términos básicamente estructurales, si bien para los aspectos descriptivos básicos nos limitamos a recurrir al útil *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina* de Moreno Soldevila.

¹ Pérez Vega 1994: 11.

² Codoñer 1997: 215.

³ Ovidio señaló que el principal motivo de este exilio fue su *carmen et error*, es decir, “un poema y un error” (si no un poema ‘fallido’, en posible alusión al *Ars amatoria*; en general cf., siguiendo hipótesis básicas de X. Ballester, Bérchez 2015: 4-5).

Nuestro cuarto apartado se dedica al estudio sumario de los términos de mayor implicación psicológica que hemos detectado en los textos analizados, en sucesión que parece sugerir una cierta evolución emocional de la joven protagonista (caracterizada hacia el final del poema como mujer sujeta irremediabilmente a sus emociones y que acabará cediendo pronto a sus fatales hados), si bien prevalece la concepción del poema como una “escena” concreta de la tragedia de Medea, en la que ella alude a su historia con Jasón pero que no deja de describirse en términos sincrónicos, episódicos, como un simple instante de transición entre dos etapas esenciales de su vida.

Para nuestro estudio nos apoyamos sobre todo en los pasajes de *Her.* 12 seleccionados (vv. 31-38, 55-66, 89-92, 109-126, 131-212). Hemos asumido el texto autorizado por Bessone (1997⁴) y hemos atendido muy sumariamente a las variantes principales localizadas en los pasajes en cuestión (cf. Bessone 1997: 45, donde esta autora lista sólo una docena de diferencias textuales respecto a la edición de Dörrie, intrascendentes por lo general). Ofrecemos asimismo una traducción propia, que hemos contrastado sobre todo con las de Moya, Cristóbal y Pérez Vega⁵.

Desde el punto de vista metodológico, en general, hemos procurado atenernos a un procedimiento filológico de corte tradicional, sin tiempo para adentrarnos en la profusa bibliografía que se ocupa de la figura de Medea desde el punto de vista más histórico, sociológico, etc.

⁴ Bessone 1997: 47-53.

⁵ Moya 1986: 85-93, Cristóbal 1994: 168-177 y Pérez Vega 1994: 106-114, respectivamente.

2. La figura de Medea en la literatura ovidiana

La figura de Medea ha sido tratada por muchos y muy diversos autores latinos. Nosotros vamos a centrarnos en este trabajo en el testimonio de sólo algunos de ellos, como los siguientes: Enio, Cicerón, el propio Ovidio y, ya con posterioridad a éste, Séneca.

El arcaico Enio escribe acerca de nuestro personaje, en su tragedia titulada *Medea exul* (directamente inspirada en la de Eurípides), un pasaje relevante, puesto en boca de una criada que se lamenta del horrible destino de su ama (frgs. 208-216; ed. Jocelyn 1967, 113):

*utinam ne in nemore Pelio securibus
caesa accidisset abiegnata ad terram trabes,
neue inde nauis inchoandi exordium* 210
*cepisset, quae nunc nominatur nomine
Argo, quia Argiui in ea delecti uiri
uecti petebant pellem inauratam arietis
Colchis, imperio regis Peliae, per dolum.*
nam numquam era errans mea domo efferret pedem 215
Medea animo aegro amore saeue saucia.

Los vv. 208-209 (“Ojalá que no hubieran caído las vigas de abeto cortadas por hachas en el bosque Pelio [...]”) se hicieron de uso corriente en la especulación acerca del destino habitual en las discusiones estoicas de la época (cf. Cic., *Fat.* 35, en pasaje con algún problema de carácter textual), entendido como concatenación de causas. La diferencia entre causas “necesarias” (como las aquí aludidas por la nodriza, según su criterio) y causas “eficientes” estaba en la base de la polémica: si no se hubiera cortado el árbol —pino o abeto— con el que se construyó la nave Argo para el viaje de Jasón y los argonautas a la Cólquide, Medea no habría podido verse inserta en tal aluvión de desgracias enlazadas y terminar —ya en última instancia, como último eslabón de una cadena de factores enlazados— con la vida de sus

propios hijos. El árbol del Pelio aflora ya en el v. 8 de nuestra epístola, en términos similares y que responden al tópico señalado en torno al destino (planteado de igual forma en v. 11, por analogía, al preguntarse por qué los cabellos de Jasón tuvieron que gustar a Medea “más de lo justo”, *plus aequo*, rompiéndose así un equilibrio saludable y sensato).

El verso 216 del pasaje citado resulta también emblemático para la caracterización de Medea que aquí nos interesa: *Medea animo aegro amore saeuo saucia* (‘Medea, con el corazón enfermo, herida por un amor salvaje’). Enio muestra el sufrimiento que padece el personaje enlazando tres adjetivos: *aegro*, *saeuo* y *saucia* (para éste último, en pasajes afines, cf. Cat. 64, 250, Virg., Aen. IV 1, etc.; en general cf. Molero 2008; sobre la lectura ovidiana de Catulo, Bessone 1995). *Aegro* (‘enfermo’) hace referencia al estado en el que se encuentra el *animus* de Medea, afectada por la enfermedad del amor (tras verse aquejada, p. ej., por el insomnio, como síntoma característico, además del llanto, el desorden emocional, etc.: vv. 57-58; le sobreviene asimismo como consecuencia ya sólo del dolor y la ira: vv. 169-170). La causa de todo ello se encuentra en *amore saeuo*: por un amor “salvaje”. Medea estaba herida a causa de un amor cruel o salvaje, una pasión desmedida, sin límites y no correspondida, hacia el pérfido Jasón. Este mismo pasaje es citado por Cicerón en *Pro Caelio* 18⁶, en cita oratoria que da buena cuenta del carácter tradicional —y a veces incluso humorístico— de su recurso: *Quo loco possum dicere id, quod vir clarissimus, M. Crassus, cum de adventu regis Ptolemaei quereretur, paulo ante dixit: Utinam ne in nemore Pelio [...]*

El mismo Cicerón, en *De natura deorum* III 66, cita algunos versos de Enio (*Med.* 225-227) inspirados en su principal modelo, Eurípides (*Med.* 364-369). En él se muestra a Medea expresando su deseo de venganza y afirmando que desatará su ira, tras ser traicionada. Ella sufrirá la tristeza y el exilio, pero Jasón sufrirá algo incluso peor: el luto y la destrucción: *Ille traversa mente mihi hodie tradidit repagula, / quibus ego iram omnem recludam atque illi perniciem dabo; / mihi maerores, illi luctum, exitium illi, exilium mihi*⁷.

A continuación, cita Cicerón un pasaje quizá perteneciente a Acio (Cic., *Nat.* III 67), en el que se exponía detalladamente el momento en el que Medea acababa con la vida de su propio hijo tras huir de su padre y su patria. Es un pasaje que denota una enorme crueldad, pues muestra cómo Medea va despedazando el cuerpo del niño y cómo, tras esto, lo va esparciendo

⁶ Jocelyn 1967: 114; cf. 215-216.

⁷ Rackham 1933: 350.

para poder huir de su padre, exhibiendo sus enormes dotes de maquinación para el mal (cf. ed. Plasberg - Ax), tradicionalmente enfatizadas en la Literatura latina antigua: *postquam pater / adpropinquat iamque paene ut comprehendatur parat, / puerum interea opruncat membraque articulatim dividit / perque agros passim dispergit corpus: id ea gratia / ut, dum nati dissipatos artus captaret parens, / ipsa interea effugeret, illum ut maeror tardaret sequi, / sibi salutem ut familiari pareret parricidio*⁸.

La razón, la “capacidad de urdir” (el bien o, como en este caso, el mal), es en efecto, paradójicamente, un elemento fundamental en la personalidad de la desequilibrada Medea (cuyo antropónimo, un nombre parlante como ya hemos señalado, se vincula etimológicamente con el verbo griego que significa precisamente “maquinar”, “tramar”, como algo propio de una hechicera maligna; cf. por ejemplo, en alusión a tal carga semántica, Séneca, *Med.* 362: *maiusque mari Medea malum*⁹). Conforme el relato ovidiano avanza, su razón declina, su locura va aumentando y los crímenes que anticipa son mayores. Cicerón muestra cómo podemos actuar tanto adecuada como, por el contrario, cruelmente a causa de la razón (*ratione peccetur*) en el siguiente pasaje (*Nat.* III 69): *Sentit domus uniuscuiusque, sentit forum, sentit curia, campus, socii, provinciae, ut, quemadmodum ratione recte fiat, sic ratione peccetur, alterumque et a paucis et raro, alterum et semper et a plurimis*¹⁰. En su tratado *De fato* hará referencia, de nuevo, a Enio y su *Medea*, volviendo a citar los frags. 208-211 antes citados, evidentemente “clásicos” ya en la literatura latina tardorrepublicana¹¹. Cicerón retoma en buena parte la caracterización eurípidea del personaje, en la que el contraste entre *thymós* y *mêtis*, entre impulso ciego y reflexión, es eje determinante (Lentini 2020).

Contamos con tres tratamientos principales de la figura de Medea en las obras literarias de Ovidio. Su tragedia, del mismo nombre que la protagonista, no ha llegado hasta nuestros días, por desgracia, ya que se perdió probablemente en época antigua (en general cf. p. ej. Nikolaidis 1985). Quintiliano, en *Institutio oratoria* VIII 5, 6, cita el fragmento *servare potui; perdere an possim rogas?* Mediante la contraposición verbal entre *servare* y *perdere*, Medea expresa cómo puede llevar a Jasón a la perdición de una manera sencilla, del mismo modo

⁸ Rackham 1933: 350.

⁹ Escobar 2024: 269.

¹⁰ Rackham 1933: 352.

¹¹ Jocelyn 1967: 113, Escobar 1999: 321, n. 128.

que pudo protegerlo en su momento. Se trata de una amenaza cuajada de ironía. Séneca el Viejo cita en *Suas.* 3, 7 otro pasaje de la tragedia perdida, también de gran interés: *Feror huc illuc uae, plena deo*; Medea no se domina a sí misma (*feror*) sino que es dolorosamente arrastrada de un sitio a otro, llevada por su pasión o, en rigor, de la divinidad que la invade y obliga, poniéndose de nuevo en cuestión el problema esencial de la responsabilidad real de una victimizada Medea¹².

Según la síntesis mitográfica de Hunter (2012, 918), Medea es hija del rey Eetes, además de ser la nieta de Helios. Comparte con su tía Circe la habilidad de crear pociones y drogas. Esta habilidad está estrechamente relacionada con la magia, arte que emplea para ayudar a Jasón y los argonautas durante la persecución de los colcos, así como para hacer accesible el vellocino de oro. Medea tuvo que realizar duras acciones para ayudar a su amado, entre ellas terminar con la vida de su propio hermano y asesinar a Pelias, tío de Jasón. Su naturaleza más salvaje se encuentra en el momento en que rejuveneció a Esón, el padre de Jasón. Las hijas de Pelias, tras saber que Medea rejuveneció al padre de Jasón, quisieron que hiciera lo mismo con su padre, pero Medea, consciente de que Jasón fue expulsado a causa de Pelias, decide vengarse de éste. Les promete que así lo hará pero, tras dejarlo adormecido, decide drogar a sus hijas para que sean ellas mismas quienes lo despedacen y le arrebaten así la vida¹³. En la iconografía conservada (según se desprende al menos de la consulta del repertorio *Lexicon iconographicum*) es frecuente hallar la figura de Medea acompañada de un caldero. Este objeto es el empleado para el rejuvenecimiento de Pelias. Suele llevar ropa oriental y pociones, así como ir acompañada de un carro de serpientes. En la iconografía romana, Medea es representada en sarcófagos donde se la muestra contemplando el asesinato de sus hijos¹⁴, en evocación casi del celebre pasaje que Horacio le dedica en su *Ars poetica*, al recomendar que no se despedace a nadie en escena (v. 185: *Ne pueros coram populo Medea trucidet*; como *ferox inuictaque* había sido ya descrita en el v. 123 de la misma obra).

Aquí nos centramos en el análisis de *Her.* 12, relato que se sitúa dentro del plano temporal entre el matrimonio de Jasón con Creúsa y el asesinato de los hijos de éste y Medea. En el

¹² Sobre el posible recurso a la expresión *plena deo* por Virgilio, en referencia a la Sibila (cf. VI 50-51: *nec mortale sonans, adflata est numine quando / iam propiore dei*. [...]), puede consultarse Horsfall 2003, ad *Aen* VI, II, App. I, 627-629.

¹³ Rosner-Siegel 1982: 241.

¹⁴ Cf. *ap.* Hornblower - Spawforth 2012: 918.

momento en el que toma conciencia de su abandono por aquel a quien ama con locura, su ira se desata, como mujer celosa e indignada a causa de un amante pérfido¹⁵. La composición concluye aludiendo a la terrible venganza que Medea está urdiendo.

La obra plantea en cierto modo la cuestión de la inocencia, por contraste entre el proceder de ambos personajes principales. Medea se describe como joven y sencilla, sin doblez (*simplex*, además de *credula*: v. 120; cf. Hipsípila en *Her.* 6, 21: *credula res amor est*), y se aplica el término *puella* (vv. 89, 92), tras afirmar su candidez, en 37-38, y la imposibilidad de ocultar el amor, pues se manifiesta físicamente en el cuerpo de la persona enamorada: [...] *Quis enim bene celat amorem? / Eminent indicio prodita flamma suo*. Sin embargo, Jasón, el extranjero, tiene experiencia y sabe aprovecharse de los demás para su propio beneficio. Gracias a su encanto, encandila a Medea y hace que le ayude a conseguir el vellocino de oro. Para ello, la joven no sólo tiene que protegerlo con su magia sino que se enfrenta a su propio hermano, al cual tuvo que arrebatarse la vida, por lo que se llenaría de remordimiento y de tristeza¹⁶. Medea va perdiendo la razón al tiempo que la locura de amor —quizá convertida ya en locura a secas— va apoderándose de ella, hasta que su ira —otro viejo argumento de la filosofía estoica— se ve descontrolada. Termina convirtiéndose en un símbolo de desesperación y venganza, víctima tanto de la manipulación por parte de Jasón como de sus propias emociones.

El contraste con el testimonio de *Her.* 6 y *Her.* 7 resulta, como ya hemos sugerido, de cierto interés para nuestro tema. *Her.* 6 es carta dirigida por Hipsípila a Jasón, único destinatario en el corpus ovidiano que recibe dos epístolas. Paradójicamente, en la carta escrita por Hipsípila se trata con profusión la figura de Medea¹⁷; ambas cartas, por lo demás, muestran elementos comunes¹⁸, como, entre otros (así, por ejemplo, la alusión al vellocino, en términos muy similares: *Her.* 6, 49 / 12, 201), el presente en *Her.* 6, 51-52:

certa fui primo (sed me mala fata trahebant)

hospita feminea pellere castra manu.

¹⁵ Michalopoulos 2021: 64.

¹⁶ Michalopoulos 2021: 68-69.

¹⁷ Hinds 1993: 27.

¹⁸ Hinds 1993: 28.

Mediante esta terminología, Hipsípila presenta a Jasón como un invasor, y al amor como una suerte de amenaza guerrera, recurriendo así a un tópico muy recurrente en la literatura antigua. Debe compararse *Her.* 12, 35-36, donde Medea describe de la siguiente manera su amor *de visu* hacia Jasón, coadyuvado (et... et...) por la tracción de lo hados:

*Et formosus eras et me mea fata trahebant,
abstulerant oculi lumina nostra tui.*

La fórmula se repetirá en *Met.* 7, 816¹⁹, en relación con la muerte de Procris: *forsitan addiderim (sic me mea fata trahebant) / blanditias plures [...]*²⁰.

Un momento clave para analizar ambos personajes es el apuntado en *Her.* 6, 151, donde Hipsípila se muestra dispuesta a comportarse como una Medea con la propia Medea, que experimentaría así en propias carnes su propia “medicina”: *Medeae Medea forem! [...]*²¹, si bien en *Her.* 6, 148 se define como *mitis*, es decir, como una figura compasiva.

Dido relata en *Her.* 7 su sufrimiento por el abandono de su amado, Eneas. Como Medea, ofreció su ayuda a un héroe a cambio de amor y fidelidad (*foedus amoris*²²). Tanto Dido como Medea recurren a la imagen de un mar vengador (*Her.* 7, 57-58: *Nec violasse fidem temptantibus aequora prodest; / perfidiae poenas exigit ille locus / Her.* 12, 119-120: [...]*meritas subeamus in alto, / tu fraudis poenas, credulitatis ego!* Dido advierte a Eneas sobre los peligros de hacerse a la mar, mientras que Medea, a causa de su ira vengativa, desea ver muerto a Jasón (cf. asimismo 12, 19²³). Dido representa su furor mediante la imagen del fuego, el cual terminará abrasándola en su final trágico (*Her.* 7, 23-24, como en *Aen.* IV): *Uror ut inducto ceratae sulphure taedae, / ut pia fumosis addita tura focis.* Según sugiere Knox 1995, 207, el empleo de la terminología *ceterae... taedae* resulta algo ambiguo, pues en las uniones matrimoniales se empleaba la *taeda* o antorcha de pino, pero el adjetivo *cereus* remite a un entorno funerario. El *frigus* que invade a una Medea paralizada, en el v. 142 de nuestra composición, contrasta fuertemente con este pasaje. A una imaginaria maternidad de Dido —

¹⁹ Knox 1995: 182.

²⁰ Ovidio 1983: 146.

²¹ Hinds 1993: 30.

²² Ugartemendía 2016: 13.

²³ Ugartemendía 2016: 15.

que acrecentaría la culpa de un Eneas responsable de la muerte de un hijo aún no nacido— se alude en *Her.* 7, 133-138 (en recreación de una mera sugerencia virgiliana):

Forsitan et gravidam Dido, scelerate, relinquas

parsque tui lateat corpore clausa meo.

Accedet fatis matris miserabilis infans,

et nondum nato funeris auctor eris,

cumque parente sua frater morietur Iuli,

poenaque conexos auferet una duos.

Dado que Dido deseaba tener un hijo con Eneas, el término *infans* haría referencia a su identificación emocional con el niño aún no nacido²⁴. A diferencia de Dido, que sí alude directamente a tan terrible acto, Medea lo omite, en pura elisión, en *Her.* 12, 115: *Quod facere ausa mea est, non audet scribere dextra.*

Las tres mujeres así retratadas por Ovidio presentan distintas facetas de una misma realidad: la mujer traicionada y conducida, por ello, a desgracias aún mayores, propias y ajenas.

El tratamiento por parte de Ovidio en *Metamorfosis* del aspecto que aquí se estudia es breve, ya que el autor se interesa más en esa obra por el contexto mitográfico que envuelve la relación entre Medea y Jasón. Al inicio del libro séptimo, Medea se dirige a sí misma —en recurso que evoca claramente el empleado por Catulo en su célebre poema 8 (*Miser Catulle*)— para, en actitud relativamente opuesta a la catuliana, aludir a cómo su *ratio* no ha podido imponerse a su *furor*, un *furor* de impronta divina (vv. 10-13, ed. Tarrant):

[...] *postquam ratione furorem*

uincere non poterat, frustra, Medea, repugnas;

nescioquis deus obstat' ait 'mirumque nisi hoc est,

aut ali quid certe simile huic, quod amare uocatur.

²⁴ Knox 1995, 225. Sobre los contrastes ocasionales entre las figuras de Medea y Dido hay abundantes referencias en el muy reciente comentario de Gaskin a *Aen.* IV (2025).

funus per artus †† levia memoravi nimis:

haec virgo feci; gravior exurgat dolor:

maiora iam me scelera post partum decent.

50

Accingere ira teque in exitum para

furore toto. Paria narrentur tua

repudia thalamis: quo virum linques modo?

Hoc quo secuta es. Rumpe iam segnes moras:

quae scelere parta est, scelere linquenda est domus.

55

En la *Medea* de Séneca es la nodriza quien se fija en los signos de la locura, según destaca Bán 2019. Medea ríe y grita, otras veces llora para después volver a reír; representa la antítesis de la tranquilidad estoica. Aunque sufre conflictos internos, es ella quien tolera en última instancia que sus pasiones la dominen, eligiendo la destrucción. Es una mujer inmersa en la ira, en la venganza y en sus propias imaginaciones. No actúa por mero impulso: es consciente de la culpa que conlleva su crimen y aun así decide cometerlo, dejándose llevar por la ira²⁹. La *insania* de Medea incluye signos corporales, como la fiebre³⁰. Por lo demás, Séneca describe las emociones de Medea mediante largos monólogos de la protagonista. Quiere hacer ver que no se puede escapar de las pasiones sin la verdadera razón (*ratio*) y la filosofía estoica. En su tragedia no ofrece curación, sino diagnóstico. Por lo demás, como ha recalado Battistella recientemente (2024: 237-238), "Being in control of her own soul for most of the time, Seneca's Medea is also in control of her actions, speeches, and style, although her self-possession is totally applied in the service of evil".

²⁹ Bán 2019: 10.

³⁰ Bán 2019: 11. Sobre la locura como enfermedad psíquica, cf. p. ej., tras estudios aún muy vigentes como el clásico de Dodds, Bosman 2009.

3. La 'locura de amor' como tópico literario

El término 'tópico' tiene como origen el término griego τόπος ('lugar'), no documentado antes de Esquilo. Está relacionado probablemente con la raíz *tep-, cuyo significado es “estar caliente” (cf. lat. *tepidus*), lo que permite deducir que τόπος significaba en origen ‘lugar caliente’³¹, por ejemplo a causa de una afección o enfermedad. Desde el punto de vista retórico-literario, un ‘tópico’ puede entenderse como una secuencia delimitada y reconocible en el discurso, que “opaca” el texto y llama la atención sobre sí misma, a la que puede denominarse —en su secuencia concreta— ‘unidad tónica’³². El lector percibe el tópico como una figura que genera extrañeza, pues rompe la fluidez de la lectura, y tiene la sensación de que lee algo conocido y a lo que se le remite de algún modo, dentro del ámbito del paradigma y no del de la contigüidad (en términos jakobsonianos). Su comportamiento, en general, es muy similar al de la metáfora —en distintos niveles— y, en tal sentido, puede considerarse también como un tropo o figura perteneciente al eje de la selección. Ambos tropos —metáfora y tópico— actúan simbólicamente, de modo que el amante puede ser descrito como un soldado y la amada como una fortaleza, el amado como un esclavo y la amada como su ama, el amado como un cazador y la amada como su presa, etc.

La mencionada impresión, el haber leído ya algo, puede denominarse ‘déjà lu’ (frente a su contrario lógico, una especie de ‘jamais lu’³³). El tópico se configuraba en la retórica antigua como la base de la *inuentio*, por lo que los elementos que formaban parte de la argumentación eran denominados τόποι³⁴, lat. *loci (sedes argumentorum)*, objeto de los *Topica* o del *De inventione* ciceronianos). Por otro lado, τόπος y *locus* se empleaban frecuentemente ya en la literatura arcaica, con el significado menos técnico de “pasaje”³⁵.

³¹ Escobar 2000: 123-124.

³² Escobar 2023: 260.

³³ Escobar 2024: 260.

³⁴ Escobar 2000: 127-128.

³⁵ Escobar 2000: 126.

El tópico literario cuenta desde su origen con una serie de características. Es anónimo, ya que no pertenece en sí mismo a ningún autor concreto y puede ser empleado por cualquiera que lo desee; universal, por la profundidad de su significado y por estar ligado a la cultura en la que aparece y a muchas otras, más o menos afines o próximas. Cuanto más simple y abstracto sea un tópico, más universal puede llegar a ser. También se caracteriza por ser “tradicional”, en cuanto figura recurrente empleada por distintos autores, los cuales pueden añadir su toque personal para diferenciarlo más o menos. En la Antigüedad, a diferencia de lo que hoy ocurre, se valoraba más el empleo de temas comunes que la “originalidad” literaria propiamente dicha. El receptor, ya sea lector u oyente, puede comprender el tópico sin conocer siquiera un referente, debido a que el tema ha sido ratificado por el paso del tiempo y por la propia naturaleza como una “verdad común” (y que denota realidades, generalmente, amargas: el tópico suele encubrir formulaciones de fondo “pesimista”³⁶).

La función principal de los tópicos literarios es retórica, argumental, debido a que articulan la acción desde muy diversas circunstancias³⁷. Otro rasgo esencial del tópico literario (“vacío” de significado en principio) es el de su posible inversión, en lo que llamamos a menudo ‘antitópico’, ‘contratópico’, etc., menos habitual, pero de mayor ‘originalidad’. Así ocurriría, en el caso de la *insania amoris*, con una casi inusitada ‘cordura de amor’, con ese amor feliz y perdurable levemente perfilado en algunos poemas por Tibulo u Horacio. Un mismo argumento puede observarse desde ángulos opuestos entre sí³⁸: al tópico del *locus amoenus*, que se aprendía en las escuelas al igual que todos los demás tópicos, se le oponía naturalmente el del *locus terribilis* u *horribilis*³⁹. Era frecuente encontrar antitópicos especialmente en la lírica amorosa, por motivos obvios⁴⁰. En el ámbito de la controversia, el niño romano aprendía a argumentar *in utramque partem*, de modo que era capaz de “demostrar” la existencia de los dioses (*deos esse*) y lo contrario (*deos non esse*), con idéntica verosimilitud o convicción...

Respecto a los tópicos que aparecen en *Her. 12*, cabe comenzar diciendo que se refieren con frecuencia a la enfermedad de la amada, a su *insania*⁴¹. El amor se presenta como una

³⁶ Escobar 2024: 260.

³⁷ Escobar 2000: 137-141.

³⁸ Escobar 2006: 16.

³⁹ Escobar 2000: 149.

⁴⁰ Escobar 2000: 149.

⁴¹ Moreno 2011: 29.

fuerza arrolladora que enloquece a la persona enamorada, en nuestro caso a Medea, haciendo que pierda el control sobre sí misma y sus emociones. Al ser poseída por la locura de amor, no puede hacer nada para evitarlo pues es Eros —el dios más temible, e invencible según el *Banquete* platónico— quien le nubla la razón. El *amans* es *insanus*, *amens* (así en el proverbial *amans amens*), *demens*, en cuanto caracterizado por *furor*, *dementia*, etc. (a veces en contextos muy distintos del nuestro, como el del Orfeo virgiliano). El cuerdo no está, en principio, enamorado⁴². El amor se describe como una enfermedad tanto física como mental⁴³.

La locura de amor resulta difícil de curar o paliar, si bien autores como Propertio (I 1) aludieron a remedios como el recurso a la magia, los amigos, etc⁴⁴. La esposa despechada puede acusar al esposo de provocar la locura de amor —o más bien una especie de ésta: los celos— por el hecho de tener una concubina⁴⁵. Las causas de la locura pueden ser diversas: la falta de correspondencia, la traición y los celos consiguientes, la ausencia del enamorado, la magia e incluso el vino⁴⁶. La mujer que ha dado todo por su amado pero recibe a cambio el abandono, como Medea tras prestar su ayuda a Jasón, se lamenta por su destino⁴⁷. Medea en *Her.* 12, 37 se dirige a Jasón como desleal⁴⁸ o pérfido, que se vale del hecho de saberse amado: *Perfide, sensisti! Quis enim bene celat amorem?* (“¡Pérfido, lo notaste! Pues, ¿quién puede ocultar bien su amor?”).

Medea expresa sus celos en *Her.* 12, 180-182, celos que la llevan a vengarse⁴⁹:

flebit et ardores vincet adusta meos! 180

*Dum ferrum flammaeque aderunt sucusque veneni,
hostis Medeae nullus inultus erit.*

“¡llorará y, quemada, superará mis ardores!” 180

⁴² Moreno 2011: 245.

⁴³ Moreno 2011: 245-246.

⁴⁴ Moreno 2011: 246.

⁴⁵ Moreno 2011: 246.

⁴⁶ Moreno 2011: 246.

⁴⁷ Moreno 2011: 247.

⁴⁸ Moreno 2011: 39.

⁴⁹ Moreno 2011: 91.

Mientras el hierro, las llamas y el líquido veneno nos asistan,
ningún enemigo de Medea quedará sin venganza.”

A continuación se observa la intervención de la magia, elemento emblemático de otra figura tan célebre como Circe. Si este arte quebranta las leyes humanas y divinas es considerado como un crimen⁵⁰. En el ámbito amoroso se suele hechizar a personas mediante el uso de objetos⁵¹. En un momento dado, Medea siente cómo su poder pierde fuerza tras ser abandonada por Jasón, 165-168⁵².

quaeque feros pepuli doctis medicatibus ignes, 165
non valeo flammam effugere ipsa meas.

Ipsi me cantus herbaeque artesque relinquunt;
nil dea, nil Hecates sacra potentis agunt.

“yo que rechacé los fuegos fieros con hábiles remedios mágicos, 165
no logro escaparme personalmente de mis llamas.

A mí misma me abandonan cantos, hierbas y artes;
nada hacen ni la diosa ni los ritos de la poderosa Hécate.”

En este pasaje es mencionada Hécate, diosa relacionada tanto con la luna como con los muertos, las criaturas de la noche (astros, perros, etc.) y las prácticas mágicas en general. Su nombre evoca el oscuro epíteto de Apolo *Hékatos*. En la *Teogonía* de Hesíodo es la nieta de los titanes Febe y Coeo⁵³. Es una divinidad tanto terrible como benigna y desempeña un papel fundamental en algunos mitos, como por ejemplo en el relacionado con la búsqueda de Perséfone⁵⁴. Hechiceras de todos los lugares, como lo es Medea, la invocan para hacer más poderosos sus hechizos, ya que esta divinidad era fundamental en la magia antigua⁵⁵. Las representaciones iconográficas la muestran tanto con una única faz como con tres. También

⁵⁰ Moreno 2011: 251.

⁵¹ Moreno 2011: 252.

⁵² Moreno 2011: 253.

⁵³ Hornblower - Spawforth 1999: 671.

⁵⁴ Hornblower - Spawforth 1999: 672.

⁵⁵ Hornblower - Spawforth 1999: 672.

se asocia a las encrucijadas o caminos que se cruzan⁵⁶. Séneca en su tragedia también muestra cómo Medea invoca a esta divinidad⁵⁷ (577: *uocetur Hecate. sacra letifica appara*, 833: *Adde uenenis stimulos, Hecate*). El recurso a la magia se entrelaza con la maldición, pues se amenaza con magia a aquella persona que se interpuso entre los enamorados y corrompió la fe del ser amado⁵⁸. Un elemento importante es el deseo de que los dioses intercedan y sean los vengadores. En *Her.* 12, 119-120 podemos observar cómo Medea suplica a las divinidades que castiguen a su amado con una ruina absoluta⁵⁹:

Numen ubi est? Ubi di? Meritas subeamus in alto,

tu fraudis poenas, credulitatis ego! 120

“¿Dónde está la divinidad? ¿Dónde los dioses? Suframos en el mar los castigos merecidos, tú los propios de tu engaño, yo los de mi credulidad!” 120

Medea es figura que encarna sólo parcialmente la *insania* —más que *aegritudo*, pese al testimonio al respecto de Enio— *amoris*, pero, en cualquier caso, es buen ejemplo de cómo funciona la locura de amor en el ámbito tópico, en cuanto que es realización —parcial— de la "enajenación" característica del amante en poesía frente al *amor mutuus* que actúa como antitópico (cf., últimamente, Escobar 2026).

4. Razón y pasión amorosa en Medea: el léxico psicológico de Ovidio

En nuestro texto aparecen términos de bastante connotación psicológica (ya que tienen un muy amplio espectro de significados básicos), del tipo *amor*, *culpo*, *fatum*, *formosus*, *fraus*, *ignis*, *mens*, *nescio*, *perfidus*, *timor*, etc. Su definición precisa dentro del vocabulario ovidiano desbordaría con mucho los límites de este trabajo, al igual que cualquier intento de

⁵⁶ Hornblower - Spawforth 2012: 672.

⁵⁷ Moreno 2011: 255.

⁵⁸ Moreno 2011: 262.

⁵⁹ Moreno 2011: 263.

clasificación pormenorizada, por lo que nos limitamos a apuntar alguna reflexión respecto a ellos.

-*amor*: su primera aparición ocurre en *Her.* 12, 37: *Perfide, sensisti! Quis enim bene celat amorem?* El amor es un sentimiento cuya fuerza atormenta a los enamorados de diferentes formas⁶⁰; en el pasaje citado se alude a la conveniencia de que una muchacha lo oculte, preventivamente. Conoce varias personificaciones, como las de Cupido y Venus⁶¹ (con no menos de dos advocaciones diferentes, la de «Afrodita Urania», la protectora del amor puro, y la de «Afrodita Pandemos», diosa de la voluptuosidad según Platón, *Banquete*, 180d-182a)⁶². Medea define en *Her.* 12, 61 lo que para ella es el amor, identificado con el miedo o alimentado por él: *Hinc amor, hinc timor est: ipsum timor auget amorem*. Ambos sentimientos están estrechamente relacionados con la esperanza⁶³, *spes*, entendida como proyección hacia el futuro (cf. *spero*), siempre de naturaleza incierta⁶⁴ pero con tendencia a lo imposible por parte del enamorado⁶⁵. Medea teme perder a Jasón o ser traicionada por él, y ello aumenta el amor que siente, en actitud psicológica que evoca en bastante medida la que ofrece Catulo en sus *Carmina*. Tal desgarró la arrastra hacia un destino trágico.

-*culpo*: cf. 12, 131-132: *Ut culpent alii, tibi me laudare necesse est, / pro quo sum totiens esse coacta nocens*. *Culpa* es término jurídico⁶⁶, a menudo recreado por Virgilio (por ejemplo en relación con Dido). El sentimiento de culpa se asocia con el dolor por la ruptura⁶⁷.

-*fatum*: el término aparece en *Her.* 12, 35 y designa los ‘hados’ de Medea, un destino que la arrastra ineluctablemente (cf. *feror*, ya comentado): *Et formosus eras et me mea fata trahebant*. Medea, como mujer traicionada, se lamenta por su destino y, de algún modo, se exime de responsabilidad al afirmar que ella no tiene control sobre sí misma, una vez desbordada por los designios casi “naturales” del amor. Todo esto viene enfatizado por el verbo *trahebant*. El destino suele asociarse en el pensamiento antiguo con la figura de las

⁶⁰ Moreno 2011: 50.

⁶¹ Moreno 2011: 119-120.

⁶² Moreno 2011: 435.

⁶³ Moreno 2011: 170.

⁶⁴ Moreno 2011: 170.

⁶⁵ Moreno 2011: 314-315.

⁶⁶ Moreno 2011: 222, Konstan 2006: 20.

⁶⁷ Konstan 2006: 15.

Moiras o de las Parcas⁶⁸ (Cloto, Láquesis y Átropo⁶⁹: la primera de ellas se encarga de hilar, la segunda extiende el hilo, identificado con el tiempo o transcurso de vida, y la tercera es quien lo corta). Fuera del mito hay conceptos de función similar, como *fatum*. Los *tria fata* se identificaron posteriormente con la iconografía de las Moiras, con atributos como una balanza, un rótulo o un globo terrestre junto al reloj de sol⁷⁰. Los humanistas fueron, sobre todo, quienes otorgaron a la Parca la guadaña y el aspecto esquelético, si bien es una caracterización ya antigua⁷¹, próxima a la de la tradicional *pallida mors*.

-*formosus*: en *Her.* 12, 35, Medea hace referencia a la apariencia física de Jasón, quien es descrito como *formosus*: *Et formosus eras et me mea fata trahebant*. Amamos —en principio— a causa de la belleza, por lo que el amado debe ser bello o, al menos, debe parecerlo así a la amante⁷². La belleza es una característica inherente del ser amado (así, p. ej., es atributo tópico de Paris) y una causa principal del enamoramiento⁷³. Jasón, como amado, es una figura hermosa, varonil y noble⁷⁴. No podemos detenernos en la caracterización ovidiana de Jasón. Según Bessone⁷⁵, *formosus* es un adjetivo común en el *sermo amatorius*. Indicaba la belleza física, con ciertas connotaciones eróticas o románticas. Ovidio lo emplea frecuentemente (cf., p. ej., *Met.* 7, 84-85, ed. Tarrant: *et casu solito formosior Aesone natus / illa luce fuit: posses ignoscere amanti*). Jasón también es *ingratus* (cf. *Her.* 12, 124, donde Medea desea que Escila hiera a los hombres ingratos, incluyendo Jasón entre ellos), de *praecordia ferrea* (*Her.* 12, 183), según imagen también tradicional en la literatura clásica grecolatina, *improbus* (*Her.* 12, 204⁷⁶), *infidus* (*Her.* 12, 210), etc.

-*fraus*: en *Her.* 12, 91, Medea se dirige directamente a Jasón y alude a sus falsas lágrimas, vistas por ella con sus propios ojos: *Vidi etiam lacrimas — an pars est fraudis in illis?*. En

⁶⁸ Elvira 2008: 318.

⁶⁹ Elvira 2008: 317.

⁷⁰ Elvira 2008: 318.

⁷¹ Elvira 2008: 318.

⁷² Moreno 2011: 39.

⁷³ Moreno 2011: 73.

⁷⁴ Moreno 2011: 38-39.

⁷⁵ Bessone 1997: 107.

⁷⁶ Bessone 1997: 272.

ocasiones es la persona amada quien suspira o llora para atraer a una persona y engañarla⁷⁷. Medea plantea una duda muy dolorosa para ella: ¿las lágrimas de Jasón eran sólo fingidas?, ¿formaban parte de un simple plan? Jasón engañó a Medea con artimañas para conseguir el vellocino de oro, y mintió no solo con palabras, sino también con sus gestos.

-*ignis*: cf. *Her.* 12, 33-34: *Et vidi et perii! Nec notis ignibus arsi, / ardet ut ad magnos pinea taeda deos*. El fuego está relacionado con el amor apasionado y el deseo desde época ancestral. Tanto el fuego como la locura o el amor son elementos casi incontrolables⁷⁸. En la literatura antigua, la llama de amor arde de una forma más intensa en mujeres —por ejemplo en sus ojos, como Cicerón denuncia a propósito de Clodia— y a menudo es indicio de su lujuria⁷⁹. La metáfora del fuego está enfatizada por *et vidi et perii* (“¡Nada más verte me perdí!”), expresión atendida por Timpanaro con detalle, de gran tradición literaria y en la que no podemos entrar aquí. La llama del deseo se enciende con la mirada⁸⁰. Medea se muestra como alguien que no tiene control sobre sí misma debido a la contemplación del amado (elemento también observable en parte en la Dido virgiliana). Al ser representado el fuego como unas “llamas desconocidas” se sugiere una pasión irracional o un sentimiento, el amor, que ella aún no conocía (en contraste con el célebre pasaje referente a Dido de *Aen.* IV 23: *agnosco veteris vestigia flammae*). En el siguiente verso se muestra cómo Medea está siendo consumida por el amor: “arde como la antorcha de pino dedicada a los grandes dioses”. En *Her.* 12, 37-38 vuelve a hacer una referencia al fuego mediante el uso del término *flamma*: *Perfide, sensisti! Quis enim bene celat amorem? / Eminent indicio prodita flamma suo*. Medea se dirige directamente a Jasón denominándolo ‘pérfido’. Muestra cómo el amor que ella siente hacia él ha sido advertido por Jasón rápidamente y se pregunta, retóricamente, quién es capaz de ocultar eficazmente su amor, para, a continuación, señalar que es un sentimiento imposible de esconder: “la llama producida resplandece por sí misma”⁸¹. En *Her.* 12, 163-166, Medea explica cómo pudo sobreponerse a innumerables fieras pero no a Jasón. Logra ayudarlo con su magia en numerosas ocasiones, para que éste pueda conseguir sus objetivos, pero, en el momento en el que intenta utilizar esa magia en beneficio de sí misma para dejar de sufrir

⁷⁷ Moreno 2011: 89.

⁷⁸ Moreno 2011: 232.

⁷⁹ Moreno 2011: 235.

⁸⁰ Moreno 2011: 234.

⁸¹ Moreno 2011: 235.

aquellos fuegos—el amor intenso que siente—, se ve incapaz de hacerlo: *Serpentes igitur potui taurosque furentes, / unum non potui perdomuisse virum; / quaeque feros pepuli doctis medicatibus ignes, / non valeo flammam effugere ipsa meas*. El motivo pasará a la literatura popular de diversas maneras (en coplas del tipo “Yo tengo remedio / pa’ tos los dolores, / para lo que no lo tengo / es pa’ el mal de amores”, en una especie de *sic vos non vobis* como el que caracteriza los vv. 164-174).

-*insana*: cf. *Her.* 12, 193: *redde torum, pro quo tot tot res insana reliqui*. La *insania* de Medea se concreta así en el “abandono” de sus lazos familiares más íntimos y, con ellos, de su equilibrio mental básico. Bessone 1997: 263 alude con fundamento al modelo euripideo (vv. 483-485), con el significativo *próthymos* que Medea se aplica a sí misma (“más que ‘sabia’” o σοφωτέρα, incidiendo precisamente en la clave principal de su contradictoria personalidad), como estadio previo al *furor* y, por consiguiente, a la venganza.

-*mens*: cf. *Her.* 12, 148: *sed, tamquam scirem, mens mea tristis erat*, 212: *Nescioquid certe mens mea maius agit* (sobre este relevante pasaje cf. recientemente Boyd 2019). El término encarna de algún modo la inteligencia de Medea, casi como órgano autónomo o independiente de ella misma. Es muy significativo el uso de la expresión *mentis... ruina*, por parte de la protagonista, en el v. 32. El sustantivo *mens*, como el adjetivo *demens*, son muy significativos de la psicología de Medea y de su conflicto con la razón, en cierto modo polar. Ambos términos advierten sobre la doble conciencia interna de Medea. En el verso 148, *mens* refleja sobre todo una perspectiva intuitiva por parte de Medea, que siente cómo su mente se entristece sin siquiera conocer todavía la desgarradora noticia de la boda de Jasón con Creúsa. Ese carácter anticipatorio se muestra asimismo en el verso 212, donde alude a cómo su mente maquina un plan aún mayor de lo que puede llegar a imaginar. La frontera entre *mens* y *dementia* son en su caso muy lábiles, estados fronterizos que apenas modulan su conciencia racional y, por el otro extremo, su deseo de venganza, guiado sólo por la rabia y por la ira.

-*nocens*: cf. *Her.* 12, 118: *femina iamque nocens*. Medea se considera “dañina” o, de algún modo, “culpable”.

-*perfidus*: añadiremos a lo ya dicho respecto al retrato de Jasón (en general cf. Cristaldo 2023) que Medea en *Her.* 12, 37 lo denomina así: *Perfide, sensisti! Quis enim bene celat*

amorem?. Este adjetivo tiene el significado de “desleal” y está relacionado con la traición⁸². Suele ser el amado quien traiciona a la enamorada, sobre todo cuando ella se muestra como inexperta en el amor⁸³. Recordemos que Medea se denomina a sí misma como *puella*, “niña” o “joven”, como alguien inexperto e inocente. Ovidio en *Her.* 6, 109 compara a Jasón con la figura del viento para demostrar su inconsistencia: *mobilis Aesonide vernaque incertior aura*. Medea, por otra parte, en 113-116 también traiciona a alguien, a su hermano⁸⁴: *At non te fugiens sine me, germane, reliqui! / Deficit hoc uno littera nostra loco. / Quod facere ausa mea est, non audent scribere dextra; / sic ego, sed tecum, dilaceranda fui*. El verso *Quod facere ausa mea est, non audent scribere dextra* puede considerarse inversión del viejo tópico que contraponía *res* y *dicta* (al margen ya de las connotaciones que *dextra* ofrece en el texto a partir del v. 90, en cuanto símbolo de la promesa incumplida por parte de Jasón: *et dextrae dextera iuncta meae*). Según observa Bessone⁸⁵, el término *perfidus* alude a la ruptura de la lealtad y la confianza (cf. p. ej. *Aen.* 4, 421, en boca de Dido), es decir, de la *fides*.

-*timor*: cf. *Her.* 12, 61: *Hinc amor, hinc timor est: ipsum timor auget amorem*. El miedo es una de las emociones más atávicas del ser humano⁸⁶. Es un tipo de dolor que deriva de la imprevisión del futuro incierto y puede resultar destructivo⁸⁷. *Timor* suele estar asociado a *spes*⁸⁸ y, sobre todo, a la emblemática *credula spes*.

5. Ovidio, *Her.* 12: texto latino, traducción y notas

Nos basamos en el texto de los vv. 31-38, 55-66, 89-92, 109-126, 131-212 fijado por Bessone en su edición crítica (1997, 47-53):

⁸² Moreno 2011: 39.

⁸³ Moreno 2011: 422.

⁸⁴ Moreno 2011: 423.

⁸⁵ Bessone 1997: 108.

⁸⁶ Konstan 2006: 129.

⁸⁷ Konstan 2006: 130.

⁸⁸ Moreno 2011: 273, 170.

31-38

Tunc ego te vidi, tunc coepi scire quid⁸⁹ esses;

illa fuit mentis prima ruina meae.

Et vidi et⁹⁰ perii! Nec notis ignibus arsi,

ardet ut ad magnos pinea taeda deos.

Et formosus eras et me mea fata trahebant;

35

abstulerant oculi lumina nostra tui.

Perfide, sensisti! Quis enim bene celat amorem?

Eminet indicio prodita flamma suo.

55-66

Tristis abis; oculis abeuntem prosequor udis,

55

et dixit tenui murmure lingua 'Vale!'.

Ut positum tetigi thalamo male saucia lectum,

acta est per lacrimas nox mihi, quanta fuit.

Ante oculos taurique meos segetesque nefandae,

ante meos oculos pervigil anguis erat.

60

Hinc amor, hinc timor est: ipsum timor auget amorem.

Mane erat, et thalamo cara recepta soror

disiectamque comas adversaque in ora iacentem

invenit, et lacrimis omnia plena meis.

⁸⁹ La editora se decanta por *quid*, fente al *quis* de algunos manuscritos.

⁹⁰ En otros manuscritos se lee *ut... et* o *ut... ut*. Es cuestión ampliamente debatida, sobre todo, por Timpanaro en un trabajo clásico al respecto.

Orat opem Minyis; alter petit, alter habebit: 65
Aesonio iuveni, quod rogat illa, damus.

89-92

Haec animum—et quota pars haec sunt!—movere puellae
simplicis, et dextrae dextera iuncta meae. 90
Vidi etiam lacrimas—an pars est fraudis in illis?
Sic cito sum verbis capta puella tuis.

109-126

Proditus est genitor, regnum patriamque reliqui,
munus in exilio quodlibet esse tuli; 110
virginitas facta est peregrini praeda latronis;
optima cum cara matre relictasoror.
At non te fugiens sine me, germane, reliqui!
Deficit hoc uno littera nostra loco.
Quod facere ausa mea est, non audet scribere dextra; 115
sic ego, sed tecum, dilaceranda fui.
Nec tamen extimui — quid enim post illa timerem? —
credere me pelago, femina iamque nocens.
Numen ubi est? Ubi di? Meritas subeamus in alto,
tu fraudis poenas, credulitatis ego! 120
Compressos utinam Symplegades elisissent,
nostraque adhaerent ossibus ossa tuis!

Aut nos Scylla rapax canibus misisset edendos
— *debit ingratis Scylla nocere viris;*
quaeque vomit totidem fluctus totidemque resorbet, 125
nos quoque Trinacriae subposuisset aquae!

131-212

Ut culpent alii, tibi me laudare necesse est,
pro quo sum totiens esse coacta nocens.
Ausus es — o! iusto desunt sua verba dolori —
ausus es 'Aesonia' dicere 'cede domo!'
Iussa domo cessi natis comitata duobus 135
et, qui me sequitur semper, amore tui.

Ut subito nostras Hymen cantatus ad aures
venit, et accenso lampades igne micant,
tibiaque effundit socialia carmina vobis,
at mihi funerea flebiliora tuba, 140
pertimui, nec adhuc tantum scelus esse putabam;
sed tamen in toto pectore frigus erat.

Turba ruunt et 'Hymen' clamant 'Hymenaeae!' frequenter;
quo propior vox haec, hoc mihi peius erat.
Diversi flebant servi lacrimasque tegebant: 145
quis vellet tanti nuntius esse mali?

Me quoque, quidquid erat, potius nescire iuvabat,
sed, tamquam scirem, mens mea tristis erat,
cum minor e pueris, iussus studioque videndi,

constitit ad geminae limina prima foris: 150
hinc mihi 'Mater adi! Pompam pater' inquit 'Iason
ducit et adiunctos aureus urget equos!'
Protinus abscissa planxi mea pectora veste,
tuta nec a digitis ora fuere meis.
Ire animus mediae suadebat in agmina turbae 155
sertaque compositis demere rapta comis;
vix me continui, quin sic laniata capillos
clamarem 'Meus est!' iniceremque manus.
Laese pater, gaude! Colchi gaudete relict!
Inferias umbrae fratris habete mei! 160
Deseror, amissis regno patriaque domoque,
coniuge, qui nobis omnia solus erat.
Serpentes igitur potui taurosque furentes,
unum non potui perdomuisse virum;
quaeque feros pepuli doctis medicatibus ignes, 165
non valeo flammam effugere ipsa meas.
Ipsi me cantus herbaeque artesque relinquunt;
nil dea, nil Hecates sacra potentis agunt.
Non mihi grata dies, noctes vigilantur amarae,
nec tener, a! miserae pectora somnus habet. 170
Quae me non possum, potui sopire draconem:
utilior cuivis quam mihi cura mea est.
Quos ego servavi, paelex amplectitur artus,
et nostri fructus illa laboris habet.

Forsitan et, stultae dum te iactare maritae 175
quaeris et iniustis auribus apta loqui,
in faciem moresque meos nova crimina fingas,
rideat et vitiis laeta sit illa meis.

Rideat et Tyrio iaceat sublimis in ostro:
flebit et ardores vincet adusta meos! 180

Dum ferrum flammaeque aderunt sucusque veneni,
hostis Medaeae nullus inultus erit.

Quod si forte preces praecordia ferrea tangunt,
nunc animis audi verba minora meis.

Tam tibi sum supplex, quam tu mihi saepe fuisti, 185
nec moror ante tuos procubuisse pedes.

Si tibi sum vilis, communes respice natos:
saeviet in partus dira noverca meos.

Et nimium similes tibi sunt, et imagine tangor,
et, quotiens video, lumina nostra madent. 190

Per superos oro, per avitae lumina flammae,
per meritum et natos, pignora nostra, duos:
redde torum, pro quo tot res insana reliqui;
adde fidem dictis auxiliumque refer.

Non ego te imploro contra taurosque virosque, 195
utque tua serpens victa quiescat ope;
te peto, quem merui, quem nobis ipse dedisti,
cum quo sum pariter facta parente parens.
Dos ubi sit, quaeris? Campo numeravimus illo,

qui tibi laturo vellus arandus erat. 200
Aureus ille aries villo spectabilis alto
dos mea, quam, dicam si tibi 'Redde', neges.
Dos mea tu sospes, dos est mea Graia iuventus;
i nunc, Sisyphias, improbe, confer opes!
Quod vivis, quod habes nuptam socerumque potentes, 205
hoc ipsum, ingratus quod potes esse, meum est.
Quos equidem actutum—sed quid praedicere poenam
attinet? Ingentis parturit ira minas.
Quo feret ira, sequar! Facti fortasse pigebit;
et piget infido consuluisse viro. 210
Viderit ista deus, qui nunc mea pectora versat.
Nescioquid certe mens mea maius agit.

Traducción:

He realizado una traducción propia, luego contrastada sobre todo con las traducciones realizadas por Moya y Cristóbal⁹¹.

31-38

Entonces yo te vi, entonces comencé a saber quién eres;
aquel fue el inicio de la ruina de mi mente.
¡Nada más verte me perdí! Y ardí entre llamas desconocidas,

⁹¹ Moya 1986: 85-93.

como arde la antorcha de pino a la vera de los grandes dioses.

En la medida en que eras hermoso me arrastraba mi destino; 35

tus ojos habían arrebatado mis luceros.

¡Pérfido, lo notaste! Porque ¿quién oculta bien el amor?

La llama resplandece, por sí misma delatada.

55-66

Te alejas triste; con ojos mojados sigo al que se aleja, 55

y dijo mi lengua con un tenue murmullo... ‘¡adiós!’.

Cuando rocé, malherida, el lecho colocado en mi aposento,

pasé entre lágrimas, cuan larga fue, la noche.

Ante mis ojos, los toros y las siembras impías,

ante mis ojos estaba la serpiente en vela. 60

De ahí el amor, de ahí el miedo: el temor aumenta el amor mismo.

Era de mañana y mi querida hermana, recibida en mi aposento,

me encuentra con el cabello revuelto y tendida boca abajo,

y todas las cosas empapadas de mis lágrimas.

Ruega ayuda para los de Minias; uno la pide, otro la recibirá: 65

damos al joven hijo de Esón lo que ella pide.

89-92

Estas cosas —¡y qué pequeña parte son!— conmueven el alma de una simple niña

y su diestra unida a la mía. 90

Vi también tus lágrimas (¿o acaso hay parte del engaño en ellas?).

Así, rápidamente, se hizo cautiva una niña mediante tus palabras.

109-126

Mi padre fue traicionado, dejé mi reino y mi patria;
soporté, como tolerada ofrenda, estar en el exilio; 110
mi virginidad se convirtió en un botín de ladrón extranjero;
abandonada fue mi hermana excelente con mi querida madre.

¡Pero, hermano, no te dejé libre de mí al huir!

En este solo lugar desfallece mi carta.

Lo que se ha atrevido a hacer mi diestra... no se ha atrevido a escribirlo; 115
así yo, pero contigo, debí ser descuartizada.

Sin embargo no tuve miedo—¿qué podía temer tras aquello?—

de confiarme al mar, ya como mujer culpable.

¿Dónde está la divinidad? ¿Dónde los dioses? Suframos en el mar el castigo merecido⁹²,
tú el de tu engaño, yo el de mi credulidad. 120

¡Ojalá las Simplégadas nos hubieran aplastado al abrazarnos

y mis huesos se hubieran juntado con los tuyos!

¡O Escila, rapaz, nos hubiera arrojado a los perros para ser devorados

(Escila debió herir a los hombres ingratos)!;

¡y ojalá que la que vomita tantas olas cuantas traga 125
también nos hubiera sumergido en el agua de Trinacria!

131-212

Que los otros me culpen; necesario es que me alabes tú,

⁹² Moya 1986: 89.

por quien tantas veces fui obligada a ser culpable.

Te atreviste (¡oh!, me faltan las palabras adecuadas a un justo dolor),
te atreviste a decir ‘¡vete de casa de Esón!’.

Por una orden abandoné mi casa acompañada de mis dos hijos 135
y de mi amor por tí, que siempre me sigue.

Cuando, de repente, el canto de Himeneo llega a nuestros oídos,
con el fuego prendido resplandecen las antorchas
y la flauta vierte para vosotros cantos festivos

(aunque para mí más quejosa que una fúnebre trompeta); 140
tuve un gran temor y aún no podía creer que se produjese un crimen tan grande,
pero, sin embargo, el frío ocupaba todo mi pecho.

La muchedumbre se precipita y grita sin cesar ‘¡himen, himeneo!’;
cuanto más cerca se hallaba este grito, peor me resultaba.

Los siervos lloraban cada uno por su lado y ocultaban sus lágrimas 145
(¿quién querría ser el mensajero de tan gran desgracia?).

A mí asimismo me agradaba más bien no saber lo que pasaba,
pero, como si lo supiera, mi mente estaba triste,
cuando el menor de los niños, mandado a mirar y deseoso de hacerlo,
se detuvo al principio del umbral de la doble puerta: 150

‘¡Ven⁹³, madre, aquí!’ me dijo; ‘mi padre Jasón
dirige el cortejo y, áureo, atosiga a los uncidos caballos⁹⁴!’.

Inmediatamente, desgarrada la túnica, me golpeé los pechos,
y ni mi cara estuvo a salvo de mis dedos.

⁹³ Moya 1986: 90.

⁹⁴ Moya 1986: 90.

Mi alma me invitaba a ir a la marcha en medio de la multitud 155
y a arrebatar las guirnaldas, quitándolas del cabello bien dispuesto;
con dificultad me contuve de, mesando mis cabellos,
gritar ‘es mío’ y de echarle las manos encima.
Ofendido padre, ¡alégrate!, ¡alegraos, abandonados colcos!
¡Sombras de mi hermano, recibid los infernales sacrificios! 160
Una vez perdidos el reino, la patria y mi casa,
soy abandonada por mi esposo, que era, él sólo, todas las cosas para mí.
Así, pues, pude domar a las serpientes y toros furiosos,
pero no pude tan sólo a mi marido;
yo, que rechacé los fuegos fieros con hábiles remedios mágicos, 165
no logro escaparme yo misma de mis llamas.
Me abandonan mis propios ensalmos, las hierbas y las artes;
nada hacen ni la diosa ni los ritos de la poderosa Hécate.
No me es grato el día, pasan en vela las noches amargas
y el tierno sueño no acoge, pobre de mí, mi pecho. 170
Yo que a mí no puedo, pude dormir al dragón;
mi cuidado es más útil a cualquiera que a mí.
Los miembros que yo salvé, ahora mi rival los abraza⁹⁵,
y ella tiene los frutos de mi esfuerzo.
Y quizá, mientras ante tu insensata esposa buscas jactarte 175
y a sus injustos oídos buscas decir lo apto,
contra mi persona y mis hábitos inventas nuevos delitos.

⁹⁵ Moya 1986: 91.

Que ría ella y se alegre por mis defectos;
 que ría y se recline por encima de la tiria púrpura.
 ¡Llorará y, una vez quemada, dejará cortos mis ardores! 180
 Mientras el hierro, las llamas y el líquido veneno me asistan,
 ningún enemigo de Medea quedará sin venganza.
 Pues, si acaso las súplicas tocan unas entrañas de hierro,
 escucha ahora palabras menos altivas que mis ánimos.
 Soy tan suplicante para ti como tú lo fuiste a menudo para mí 185
 y no dudo en postrarme ante tus pies.
 Si deleznable te resulto, vuélvete a mirar a los hijos que compartimos:
 una terrible madrastra se enfurecerá con los hijos que yo parí.
 Y son demasiado parecidos a ti, y me conmueve su imagen,
 y, cada vez que los veo, se empapan mis luceros. 190
 Ruego por los de arriba, por los luceros de una llama ancestral,
 por lo merecido y por los dos hijos, nuestras prendas:
 devuélveme el lecho, por el que, loca, abandoné tantas cosas;
 dota de fidelidad a tus palabras y dame ayuda.
 Yo no te imploro contra toros y hombres, 195
 ni para que la serpiente, vencida por tu ardid, descanse;
 te pido a ti, a quien merecí, a quien tú mismo me entregaste,
 gracias a quien, como padre, he engendrado igualmente.
 ¿Dónde está la dote, preguntas? Te la reconté en aquella llanura
 que tú debías arar para llevarte el vellocino; 200
 aquel carnero dorado, notable por su espesa capa de lana,
 es mi dote: si te dijera ‘devuélvelo’, te negarías.

Mi dote eres tú a salvo, mi dote es mi juventud griega;
 ¡Vete ahora, desvergonzado, ¡compara las riquezas del hijo de Sísifo!
 El que vivas, el que tengas esposa y suegro poderosos, 205
 el hecho mismo de que puedas ser ingrato... es cosa mía.
 A ellos, en verdad, de inmediato... pero, ¿con qué fin
 anunciar el castigo? La ira engendra grandes amenazas.
 ¡Llegaré hasta donde me lleve la ira! Quizá me arrepienta de mi acción,
 como me arrepiento de haber protegido a un hombre infiel. 210
 ¡El dios que ahora alienta mi pecho podrá ver tales cosas!
 Mi mente urde, ciertamente, algo aún mayor...

6. Comentario de los pasajes seleccionados

Al principio de la carta aquí analizada, Medea se dirige a Jasón para mostrarle cómo fue el momento en el que se vieron por primera vez y cómo éste representó, desde entonces, su ruina, la causa de su falta de cordura. Este encuentro entre ambos personajes se origina mediante un intercambio de miradas, elemento habitual en el enamoramiento que describen muchos textos antiguos. También el fuego, debido a su intensidad y poder aniquilador, es imagen predilecta (*arsi, ardet, etc.*⁹⁶). El amor de Medea resulta, por tanto, de una especie de “flechazo”, que, rápido y veloz, parece propio de personas jóvenes e inexpertas, de quienes se dejan llevar por las primeras impresiones⁹⁷. Medea experimenta un sentimiento tan intenso que se ve privada de la razón y se convierte en una figura trágica, como se desprende de *Her.* 12, 31-34, aunque su ceguera inicial también da paso al conocimiento, al descubrimiento de las verdaderas intenciones de Jasón:

⁹⁶ Moreno 2011: 233.

⁹⁷ Moreno 2011: 157-158.

Tunc ego te vidi, tunc coepi scire, quid esses;

illa fuit mentis prima ruina meae.

Et vidi et perii! Nec notis ignibus arsi,

ardet ut ad magnos pinea taeda deos.

El tópico de la mirada cautivadora lo utilizó también Apolonio Rodio en *Las Argonáuticas* III 284-294, mostrando —como rasgos de la pasión experimentada por Medea— síntomas como la mudez, el brillo en la mirada, la pérdida de la razón, un dolor agri dulce⁹⁸. El enamoramiento es una pasión, algo que se sufre y que desencadena inicialmente la belleza del ser amado⁹⁹. Es la belleza de los seres la que, en principio, nos invita a amarlos¹⁰⁰, por mucho que lo contrario también sea un motivo tópico en la literatura antigua (también ovidiana). Medea hace referencia a la belleza de Jasón mediante el empleo del adjetivo *formosus* (a partir del lat. *forma*, ‘buen tipo’, ‘belleza’). Ya que se considera a sí misma presa de su destino, Medea indica que no puede controlar sus propias acciones (adelantando, quizá, la falta de responsabilidad estricta en sus futuros crímenes), como se deduce de *Her.* 12, 35: *Et formosus eras et me mea fata trahebant.*

No tarda en hacer referencia a Jasón mediante el vocativo *perfide*, en cuanto que ha quebrantado la *fides* debida¹⁰¹. Existen en la literatura antigua distintos motivos para la traición: la búsqueda del placer, la liviandad del amor, una voluntad superior que obliga a romper la lealtad, la posesión de un corazón impío...¹⁰² Medea sugiere cómo Jasón llegó a intuir sus sentimientos, debido a su madurez y conocimientos acerca del amor, en *Her.* 12, 37-38:

Perfide, sensisti! Quis enim bene celat amorem?

Eminet indicio prodita flamma suo.

⁹⁸ Moreno 2011: 399.

⁹⁹ Moreno 2011: 158.

¹⁰⁰ Moreno 2011: 73.

¹⁰¹ Moreno 2011: 420.

¹⁰² Moreno 2011: 420.

Este abuso está quizá en el origen mismo de la separación entre ambos personajes¹⁰³. En Jasón prevalece la ambición por conseguir el vellocino de oro. Una vez obtenido éste, gracias a la ayuda de Medea, Jasón la abandona. El lamento de Medea gira en torno a ese abandono¹⁰⁴, con paralelos —o fuentes— en Eurípides y Apolonio Rodio; las expresiones de dolor y queja son similares en Dido y Ariadna¹⁰⁵. La despedida se refleja en nuestro texto en un “adiós” que casi no se atreve a pronunciar Medea, siempre envuelta en lágrimas, y que evoca el de otras separaciones tan famosas como —por motivos opuestos— la de Eurídice y Orfeo, tanto en su versión virgiliana de *Georg.* IV como en la ovidiana de *Met.* X (casi coincidentes tan sólo en el empleo de ese *uale!*). El llanto es uno de los signos más frecuentes del amor no correspondido¹⁰⁶. Lo anteriormente glosado puede apreciarse en *Her.* 12, 55-66.

El dolor de Medea a causa del extranjero (designado como *peregrinus* o *advena* en muchos textos antiguos) es tan inmenso que continúa reflejándolo en *Her.* 12, 89-90, con referencia a la unión de las diestras de los amantes como muestra del pacto en la ceremonia matrimonial¹⁰⁷ y de la promesa de fidelidad, fundamental en el matrimonio¹⁰⁸ y ausente en Jasón (*peregrinus latro* de la virginidad de Medea según se indica en v. 111).

Haec animum—et quota pars haec sunt!—movere puellae

simplicis, et dextrae dextera iuncta meae.

90

En *Her.* 12, 91-92 Medea se pregunta si aquellas lágrimas que vio en Jasón suplicante de socorro eran verdaderas o fingidas. En autores como Apolonio Rodio o, con posterioridad a Ovidio, Valerio Flaco no parece haber presencia de las lágrimas de Jasón, sino sólo de las de Medea¹⁰⁹.

El empleo del término *puella* es relevante a la hora de analizar la figura de Medea en la composición. Es ella misma quien se percibe como una joven o muchacha:

¹⁰³ Moreno 2011: 382.

¹⁰⁴ Moreno 2011: 217.

¹⁰⁵ Moreno 2011: 217.

¹⁰⁶ Moreno 2011: 240.

¹⁰⁷ Moreno 2011: 188.

¹⁰⁸ Moreno 2011: 187.

¹⁰⁹ Bessone 1997: 155.

Vidi etiam lacrimas—an pars est fraudis in illis?

Sic cito sum verbis capta puella tuis.

Debido a su amor intenso por Jasón, cometió una serie de crímenes y traiciones para poder escapar junto a su amado. En *Her.* 12, 109-115, Medea relata cómo abandonó a su familia — padre, madre, hermano y hermana— y su reino, y concluye indicando que en la carta no ha podido escribir todo lo que se ha atrevido a hacer (frente a la versión habitual del tópico *res o facta / verba o dicta*, que alude por norma a la incapacidad de realizar lo que se dice o anuncia).

Tras huir y abandonar su hogar, Medea se muestra a sí misma —aun considerándose presa de su propio destino— como una mujer “culpable” o “responsable” de sus crímenes. No puede olvidarse el hecho de que despedazó a su hermano para poder huir victoriosa con Jasón. En *Her.* 12, 118 Medea emplea el término *nocens* para referirse a sí misma, como alguien que adquiere esa condición (*iamque*). El uso de este adjetivo también es una forma de presagio de los crímenes venideros. *Nocens* remite a la esfera semántica de *crimen*¹¹⁰ y de *culpa* (término que designa en Derecho Romano una conducta negligente que causa daño y entraña responsabilidad¹¹¹). Con frecuencia, *culpa* se asocia al adulterio femenino¹¹², como bien muestra el ejemplo de la virgiliana Dido:

sic ego, sed tecum, dilaceranda fui.

Nec tamen extimui —quid enim post illa timerem?—

credere me pelago, femina iamque nocens.

Las personas abandonadas solían pedir ayuda a las divinidades para que castigaran al perjuro¹¹³. En *Her.* 12, 119-126, Medea se pregunta dónde están las divinidades para, seguidamente, desear que Jasón recibiera los castigos por sus crímenes, al igual que ella misma. Jasón debía ser castigado por los engaños y las mentiras para con Medea. A su vez, desea que él y los suyos fuesen aplastados por las Simplégadas —nombre parlante que designa los escollos del Ponto Euxino célebres por “chocar” entre sí, destruyendo así los navíos que intentaban superarlos— o que la monstruosa Escila los entregase a los perros para ser

¹¹⁰ Moreno 2011: 222.

¹¹¹ Moreno 2011: 222.

¹¹² Moreno 2011: 223.

¹¹³ Moreno 2011: 218.

devorados¹¹⁴. En la *Odisea* de Homero, Escila es presentada como la hija de las divinidades Crateris y Forcis¹¹⁵, si bien en otras fuentes se muestra como hija de Hécate, Tifón o Lamnia¹¹⁶. Se ha explicado el origen de este monstruo de diferentes maneras. Ovidio relató cómo Glauco rechazó a Circe, pues amaba a Escila. Debido a este rechazo, Circe maldijo a Escila mediante el uso de hierbas en el agua donde se bañaba la joven. De esta manera, terminó transformada en un monstruo con la mitad de su cuerpo formada por perros salvajes¹¹⁷. En otras tradiciones era Posidón quien estaba enamorado de Escila, y Anfitrite le pedía ayuda a Circe¹¹⁸. Heracles pudo acabar con la vida del monstruo, pero éste fue devuelto a la vida por Forcis¹¹⁹.

En *Her.* 12, 121-124, Medea se dirige a Jasón con crudas palabras debido a su traición y expresa como su mayor deseo el de que ambos perecieran en el viaje desde la Cólquide hasta Grecia.

Her. 12, 121-124:

Compressos utinam Symplegades elisissent,

nostraque adhaerent ossibus ossa tuis!

Aut nos Scylla rapax canibus misisset edendos

— *debut ingratis Scylla nocere viris;*

Este anhelo también se observa en *Met.* 7, 62-65 (ed. Tarrant¹²⁰):

quid quod nescioqui mediis concurrere in undis

dicuntur montes ratibusque inimica Charybdis

nunc sorbere fretum, nunc reddere cinctaque saevis

Scylla rapax canibus Siculo latrare profundo?

¹¹⁴ Grimal 1981: 172.

¹¹⁵ Grimal 1981: 173.

¹¹⁶ Grimal 1981: 173.

¹¹⁷ Grimal 1981: 173.

¹¹⁸ Grimal 1981: 173.

¹¹⁹ Grimal 1981: 173.

¹²⁰ Hinds 1993: 16.

En *Her.* 12, 131-136 Medea refleja el profundo amor que todavía siente por Jasón, a pesar del sufrimiento que él le ocasiona, y le recuerda que fue considerada culpable, precisamente, por ayudarlo. Medea llevó a cabo terribles actos para ganarse su amor, como el ya comentado abandono a su familia. Es fundamental destacar que Medea actuó bajo la manipulación e influencia de Jasón. Tras escribir esto, Medea, le recrimina haberle expulsado de la casa de Esón. Dicha expulsión no sólo la hiere, sino que también la humilla.

Nada más enfatizar el amor que siente por Jasón, insiste en cómo descubrió la noticia de su boda. En *Her.* 12, 137-144 relata cómo presencia los cantos nupciales de himeneo por parte de la muchedumbre y el fulgor de las antorchas, al tiempo que escucha el sonido de la música nupcial, concretamente de una flauta (*tibia*), que a ella le suena como trompeta fúnebre (140: *funerea... tuba*) que da a los cantos un tono elegiaco más que de celebración lírica. De esta manera expresa cómo para ella ese momento fue más desgarrador que un funeral: lo lírico es percibido por Medea —dicho en términos literarios— como elegiaco. Lo que para los demás es un motivo de alegría, mientras repiten alegres el estribillo tradicional “¡himen, himeneo!” (recreado, por ejemplo, por Catulo en su célebre poema 62), para ella se convierte en una experiencia dolorosa. El impacto emocional se manifiesta mediante ‘frío’ en las entrañas, en contraste con el fuego amoroso al que ya hemos hecho referencia.

En los siguientes versos, *Her.* 12, 145-154, Medea refleja la intensidad con la que sufrió la traición de Jasón. El dolor afecta también a las personas cercanas a ella: los siervos lloran en silencio y temerosos. Medea describe cómo se desgarró la túnica, se golpea sus pechos y se araña su rostro, en gesto elegiaco muy frecuente en la poesía augustea. Este gesto físico expresa una ruptura emocional. La escena presenta una carga aún más trágica al ser su propio hijo quien le comunica, con inocencia, la llegada de Jasón. El pequeño no es consciente de que ello marcaría su final en un futuro no muy lejano, pues es la propia Medea quien terminaría con su descendencia.

El acontecimiento que marcó decisivamente a Medea fue su abandono por parte de Jasón y el casamiento de éste con Creúsa. Las emociones dominantes de Medea son el dolor y la ira.

Sin embargo, aún mostrándose agresiva, no puede dejar de amarle¹²¹. El momento de la procesión nupcial es descrito por su hijo pequeño en *Her.* 12, 151-152¹²²:

hinc mihi 'Mater, adi! Pompam pater' inquit 'Iason

ducit et adiunctos aureus urget equos!'

En *Her.* 12, 155-162, Medea revela su impulso de atravesar la multitud con el fin de arrancar las guirnaldas nupciales y proclamar lo que considera que es suyo, Jasón. Aunque logra contenerse físicamente, el gesto de alborotarse el pelo alude de nuevo a su estado de alteración mental. A partir del verso 159, su lamento se convierte en desesperado. Evoca, a su vez, el sacrificio de su hermano, presentándolo como una sombra que oscurece aún más su presente. Finaliza estos versos dándose cuenta de que ha perdido todo lo valioso. Ya no tiene familia, ni patria, ni a Jasón, el amado por el que ha dado todo.

Medea imagina cómo los demás se burlan de ella, una vez llamada por su hijo más pequeño (*adi*, defendido por Bentley en v. 151, frente al *abi* de la mayoría de los códices, mucho menos irónico y dramático, además de menos verosímil en boca de un niño tan pequeño). Se percata además de cómo su magia no puede ayudarla en esta ocasión. En un momento dado, vv. 163-164, expresa cómo puede sobreponerse a peligros como las serpientes o los toros, pero no puede hacerlo ante lo más peligroso para ella: Jasón. En los versos siguientes, Medea hace referencia al amor mediante términos relacionados con el fuego, como *ignes* o *flammae*, con el fin de representar la pasión y el dolor que la consumen. Mediante esta metáfora expresa su impotencia ante la inexistencia de un hechizo que pueda apagar su incendio emocional interno.

En *Her.* 12, 167-172 profundiza en su sentimiento de impotencia. Se lamenta no sólo de que su magia no puede calmar su estado de ánimo y mental, sino también de que ni siquiera las hierbas, los conjuros o los rituales de Hécate le ofrecen alivio alguno. La inquietud, además, no sólo la persigue de día: por las noches no puede descansar debido a su gran aflicción. La noche para ella se convierte en un momento de amargura y vigilia, incapaz de sosegar a sí misma y de conciliar el sueño, incidiendo así en el viejo tema (Safo) del insomnio producido por el amor.

¹²¹ Michalopoulos 2021: 70.

¹²² Michalopoulos 2021: 71.

En *Her.* 12, 173-179, la aflicción de Medea se acrecienta al recordar que Jasón, por quien tanto se sacrificó, ahora está en los brazos de su rival, es decir, su nueva esposa. Desde la perspectiva de Medea es la cónyuge quien cosecha los frutos de lo que ella sufrió por amor. Además, expresa su pánico ante la idea de que Jasón mancille su nombre con posibles falsos crímenes. Estos provocarían la risa y el desprecio en su nueva esposa, lo cual aumentaría aún más el sentimiento de humillación en Medea. Finalmente, la imagen de la rival, feliz y triunfante en la morada tiria, resalta el contraste con la figura de Medea, devastada y consumida por sus emociones.

De hecho, unos versos más adelante, su ira ya no se concentra únicamente en Jasón, sino también en Creúsa, hacia quien lanza amenazas de venganza (vv. 180-182¹²³):

flebit et ardores vincet adusta meos!

Dum ferrum flammaeque aderunt sucusque veneni,

hostis Medeae nullus inultus erit.

Medea adopta a partir de ahí, sin embargo, un tono final suplicante, sólo roto por la inlexión final (vv. 205-212). Intenta con ello apelar —en un intento final— a la compasión de Jasón. Para conseguirlo empieza declarando que ella es ahora una suplicante, aunque, en ocasiones anteriores, era Jasón quien le suplicaba a ella (una especie de inversión, y de reconocimiento, muy propia del relato trágico que contiene nuestra composición). Tras ser consciente que ya no significaba nada para Jasón, decide rogarle que se vuelva a mirar a sus hijos (*Her.* 12, 187-188). En los siguientes versos Medea relata cómo esos hijos son muy parecidos físicamente a su padre (elemento también presente en el relato virgiliano de *Eneida*, cuando Dido anhela un hijo que le recuerde físicamente a Eneas), lo cual la hiere profundamente. Cada vez que los observa, termina con los ojos empapados de lágrimas, debido a que le recuerdan aquel amor que la traicionó. Medea, rota, intenta tocar la fibra humana de Jasón antes de sucumbir a la desesperación.

En *Her.* 12, 191-198, Medea continúa su súplica mediante la invocación a las divinidades (*per superos oro*), a la llama ancestral (*lumina flammae*) —ésta es el símbolo del hogar y de la fidelidad—, a los méritos que acumuló (*per meritum*) y a los hijos que tienen ambos en común, como “prendas” (*pignora nostra*). Intensifica su súplica mediante el empleo del

¹²³ Michalopoulos 2021: 72.

imperativo. De esta manera exige a Jasón que le devuelva el lecho conyugal, por el que abandonó todo, además de pedirle que sea fiel a su palabra y promesas y le ofrezca la ayuda que necesita. A partir del verso 195, Medea intensifica sus ruegos. No le pide que realice hazañas ni milagros, sino que esté a su lado con lealtad. En los versos finales del pasaje le recuerda que fue él mismo quien la eligió, voluntariamente, quien decidió hacer a Medea madre y a sí mismo padre de unos hijos en común (concepto también muy virgiliano en lo referente a la relación entre Eneas y —paradójicamente— otra Creúsa).

Poco a poco, Medea cifra el dolor que hay en su interior una serie de reproches directos hacia Jasón. Comienza recordándole las pruebas que tuvo que superar para conseguir el vellocino de oro y cómo le salvó la vida en cada una de ellas gracias a su magia. Tras darse cuenta de la perfidia de Jasón, duda en reclamarle nada, ya que presume que se negaría a devolvérselo, y subraya que cuanto Jasón posee —la esposa y el poder— es fruto de sus sacrificios y de su ayuda. El pasaje refleja la intensidad del resentimiento presente en Medea a la par que la injusticia e ingratitud de Jasón.

Al final ya de la carta, en *Her.* 12, 207-212, Medea muestra plena consciencia de que sus actos no obedecen a la razón, sino a su emoción dominante, la ira (reconocimiento intelectual que, sin embargo, no le impide incurrir en esa ira, conforme a su destino trágico). Tras haber reflejado en el transcurso de la epístola el dolor que siente por la traición de Jasón, concluye reafirmando que ese sufrimiento sigue vivo en su interior. Ese sufrimiento es el que alimenta su furia incesante. Los últimos versos están cargados de presagio: su corazón urde un plan que ni siquiera ella misma conoce (*nescioquid*) o es capaz de mencionar. Ovidio cierra la epístola con un tono inquietante y profético. Este final enlaza directamente con la *Medea* de Eurípides, donde ella termina con la vida de sus propios hijos en un acto de venganza¹²⁴.

También enlaza directamente con la *Medea* de *Metamorfosis* 7, como ya hemos señalado (ya que, por desgracia, no sabemos cómo era tratado el episodio en la desaparecida *Medea* tragica del propio Ovidio). Ovidio se centra en sus *Metamorfosis* en las transformaciones de todo tipo que recogía la mitografía de su tiempo, cambios que no sólo afectaban al cuerpo físico, sino también, esporádicamente, a las emociones, como sería el caso de Medea¹²⁵. Su transformación es puramente psicológica. Se transforma en una suerte de maga que se deja

¹²⁴ Michalopoulos 2021: 74.

¹²⁵ Rosner-Siegel 1982: 232.

llevar por sus emociones más irracionales, como la ira, la rabia y el odio, destruyendo tanto los que se burlaron de ella o le hicieron daño como a sí misma, a sus propios hijos y a su familia (quedando incólume, acaso sólo dolorido, de manera paradójica y que revela la inanidad de la acción de Medea, quien realmente causó sus males: Jasón¹²⁶). Dejó de ser aquella joven delicada y dispuesta, capaz de ayudar a quien lo necesitara y le prometiera su amor¹²⁷. Según Hinds (1993), Ovidio debió de escribir primero el pasaje de las *Metamorfosis*¹²⁸.

7. Conclusiones

Ovidio se ocupó de la relevante figura de Medea en varias obras de su extensa producción, pertenecientes a géneros bien distintos (como el trágico, en su *Medea* no conservada, el elegíaco, en *Her.* 12, y el épico-didáctico, en *Met.* 7) y con recurso a fuentes muy diversas y aún no siempre identificadas con claridad (Eurípides, Apolonio Rodio, Enio, Acio...). En todas ellas afloran los temas fundamentales que caracterizan este personaje trágico: el de su entrega amorosa traicionada, el de su destino, el del contraste esencial entre su razón y su pasión (amorosa y ética, exteriorizada mediante la ira y la consiguiente venganza).

El arquetipo de “bruja” o “maga” malvada no da cuenta de las muchas y complejas motivaciones que determinan la actuación de Medea, dominada por el amor y que incurre en una venganza desahorada, casi autodestructiva, que incluye el más vil infanticidio (en general cf. Guastella 2000) y deja indemnes —al menos físicamente— a los verdaderos artífices de su daño (Jasón, Creúsa).

Ovidio indaga en los sentimientos de Medea con la habilidad que lo caracteriza, retratando al personaje con sensibilidad y compasión, y, al mismo tiempo, con cierta crudeza e ironía, con el humor de base que a veces impregna el conjunto de sus artificiosas y retóricas *Heroides*.

¹²⁶ En torno al modernamente llamado 'síndrome de Medea', cf. Pérez Gómez 2018.

¹²⁷ Rosner-Siegel 1982: 242, Michalopoulos 2021: 75.

¹²⁸ Hinds 1993: 16; sobre el tema, en general, cf. Binroth-Bank 1994; para la relación entre ambos tratamientos de la figura e incluso la cuestión de la autenticidad de *Her.* 12, cf. Heinze 1994 (autor asimismo de una edición de los fragmentos de la tragedia, 1997).

En nuestra composición —centrada en un instante de la intensa biografía de Medea— llega a advertirse una cierta evolución del personaje, que relata en pocos versos su paso de *simplex puella* a mujer *nocens* y dispuesta por deseo de venganza, por ira, a las mayores aberraciones que puede concebir la mente humana, sólo insinuadas al final mismo de la epístola analizada. La figura de Medea se debate, también en Ovidio, entre el monstruo y, quizá, el ser humano llevado al límite del dolor y “casi” irresponsable de sus actos, de su locura, por la que también pagarán inocentes.

8. Bibliografía¹²⁹

ÁLVAREZ MORÁN, M^a C. - R. M^a IGLESIAS MONTIEL (2009): “La odiseica *Eneida* de las *Metamorfosis*”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 29 (1), 5-23.

BÁN, Katalin (2019): “Madness in Seneca’s *Medea* and Celsus’s *De medicina*”, *Graeco-Latina Brunensia* 24 (1), 5-16.

BATTISTELLA, Chiara (2015), “Medea reaches maturity: on Ovidian intertextuality in Sen. *Med.* 905-15”, *The Classical Journal* 110, 446-470.

BATTISTELLA, Chiara (2024), “The style of evil in Seneca’s *Medea*”, en Paolo DAINOTTI - Alexandre PINHEIRO HASEGAWA - Stephen HARRISON (eds.), *Style in Latin poetry*, Berlín - Boston, de Gruyter, 221-238.

BÉRCHEZ CASTAÑO, Esteban (2015): *El destierro de Ovidio en Tomis: realidad y ficción*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

BESSONE, Federica (1997), “Medea’s response to Catullus: Ovid, *Heroides* 12.23-4 and Catullus 76.1-6”, *The Classical Quarterly* 45 (2), 575-578.

BESSONE, Federica (1997): *Publii Ovidii Nasonis Heroidum epistula XII: Medea Iasoni*, Florencia, Felice Le Monnier.

BINROTH-BANK, Christine (1994), *Medea in den Metamorphosen Ovids: Untersuchungen zur ovidischen Erzähl- und Darstellungsweise*, Frankfurt, Lang.

BOYD, Barbara W. (2019), “*Nescioquid maius*: gender, genre and the repetitions of Ovid’s *Medea*” *Dictynna* 16, párrs. 1-35 (<https://doi.org/10.4000/dictynna.1962>).

BOYLE, A. J. (2012), “Introduction: *Medea* in Greece and Rome”, *Ramus* 41, 1-32.

¹²⁹ Ediciones y comentarios de uso escolar son citados en el cuerpo del trabajo sólo por nombre de autor, año y, si así era necesario, página.

CILLIERS, Louise - François P. RETIEF (2009), “Mental illness in the Greco-Roman era”, en Philip Bosman (ed.), *Mania: madness in the Greco-Roman world*, Pretoria, Classical Association of South Africa, 130-140.

CODOÑER, Carmen (ed.) (1997): *Historia de la literatura latina*, Madrid, Cátedra.

COURTNEY, E. (1993): *The fragmentary Latin poets*, Oxford - Nueva York, University Press [hay segunda ed.].

CRISTALDO HIDALGO, Fernando Y. (2023), “La representación de Jasón en *Heroidas* 6 y 12 de Ovidio”, *Argos* 50 (cf. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/argos/article/view/13938/19390>).

CRISTÓBAL, Vicente (1994), *Ovidio. Heroidas*, Intr. tr. y notas de..., Madrid, Alianza.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): *Arte y mito: manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex.

ESCOBAR, Ángel (1999): *Cicerón. Sobre la naturaleza de los dioses. Introducción, traducción y notas*, Madrid, Gredos.

ESCOBAR, Ángel (1999): *Cicerón. Sobre la adivinación. Sobre el destino. Tímeo. . Introducción, traducción y notas*. Madrid, Gredos.

ESCOBAR, Ángel (2000): “Hacia una definición lingüística del tópico literario”. *Myrtia* 15, 123-160.

ESCOBAR, Ángel (2006): “El tópico literario como forma de tropo: definición y aplicación”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 26 (1), 5-24.

ESCOBAR, Ángel (2024): “El *locus a nomine* y su funcionamiento en la literatura latina: de nuevo en torno al concepto de tópico”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 43 (2), 259-274.

ESCOBAR, Ángel (2026, en prensa): “El tópico como metáfora y su funcionamiento en la poesía amorosa (y moral) latina”.

GASKIN, Richard (2025), *Dido's tragedy: a literary commentary on Virgil's fourth Aeneid*, Liverpool, University Press.

GRIMAL, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, pref. Charles PICARD, pról. Pedro PERICAY, tr. Francisco PAYAROLS, Buenos Aires, Paidós [ed. revis.; 1965¹; = *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, París, PUF, 1979⁶; 1951¹].

GUASTELLA, G. (2000), “Il destino dei figli di Giasone (Euripide, Ovidio, Seneca)”, en B. Gentili - F. Perusino (eds.), *Medea nella letteratura e nell’arte*, Venecia, Marsilio, 139-175.

HEINZE, Theodor (1993), “The authenticity of Ovid *Heroides* 12 reconsidered”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 38 (1), 94-97.

HINDS, S. (1993): “Medea in Ovid: scenes from the life of an intertextual heroine”, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici* 30, 9-47.

HORNBLOWER, Simon - Anthony SPAWFORTH (eds.) (2012). *The Oxford classical dictionary*, 4^a ed., Nueva York - Oxford, University Press.

JOCELYN, Henry David (1967): *The tragedies of Ennius: The fragments edited with an introduction and commentary*, Cambridge - Nueva York, University Press.

KNOX, Peter E. (1995): *Ovid. Heroides: select epistles*, Cambridge, University Press.

KNOX, Peter E. (1986): “Ovid’s Medea and the authenticity of *Heroides* 12”. *Harvard Studies in Classical Philology* 90, 207-223.

KONSTAN, David (2006): *The emotions of the Ancient Greeks. Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto, University Press.

LENTINI, Giuseppe (2020), “*Thymos e metis* nella *Medea* di Euripide”, *Lexis* n. s. 38 (2), 359-408.

LUQUE MORENO, Jesús (1979): *Séneca: Tragedias I: Hércules loco, Las Troyanas, Las Fenicias, Medea*, Madrid, Gredos.

MANUWALD, G. (2013), “Medea: transformations of a Greek figure in Latin literature”, *Greece & Rome* 60, 114-135.

MICHALOPOULOS, A. N. (2021): “The emotions of Medea the letter-writer” (Ovid, *Heroides* 12), *Greece and Rome* 68 (1), 61-75.

MOLERO ALCARAZ, Leonor E. (2008), “Léxico de la enfermedad y léxico del trauma o de la herida en la poesía amatoria de Catulo”, *Habis* 39, 97-120.

- MORENO SOLDEVILA, R. (ed.) (2011): *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina, (siglos III a.C - II d.C)*, Huelva, Universidad.
- MOYA DEL BAÑO, F. (1986), *Ovidio. Heroidas*, Intr., tr. y notas, Madrid, CSIC.
- NEWLANDS, Carole. E. (1997): “The metamorphosis of Ovid’s *Medea*”, en James J. Clauss - Sarah Iles Johnston (eds.), *Medea: Essays on Medea in myth, literature, philosophy, and art*, Princeton, University Press, 192-222.
- NIKOLAIDIS, A. G. (1985): “Some observations on Ovid’s lost *Medea*”, *Latomus* 44 (2), 383-387.
- PÉREZ GÓMEZ, Leonor (2018): “Del mito de Medea al 'síndrome de Medea'”, *Flor. Il.* 29, 211-238.
- PÉREZ VEGA, Ana (1994): *Ovidio. Cartas de las heroínas*, Intr., trad. y notas, Madrid, Gredos.
- RACKHAM, H. (1933): *Cicero. De natura deorum. Academica*, Harvard, University Press.
- ROSNER-SIEGEL, Judith A. (1982): “Amor, metamorphosis and magic: Ovid’s *Medea* (*Met.* 7.1-424)”, *The Classical Journal* 77 (3), 231-243.
- SCHMITZER, Ulrich (2003), “*Video meliora proboque, deteriora sequor*: Ovid und seine *Medea*”, en Rolf KUSSL (ed.), *Spurensuche*, Múnich, 21-48.
- UGARTEMENDÍA, Marcela Cecilia (2016): “Dido y Medea: aproximaciones a una lectura intratextual de las *Heroidas* VII y XII”, *Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios* 4 (2), 11-22.