

MANIFESTAR LO AUSENTE

La *angelia* como umbral en la *Medea* de Eurípides

Magdalena Okhuysen Casal
Tesis de maestría dirigida por
Mtra. Patricia Villaseñor Cuspintera

MANIFESTAR LO AUSENTE

La *angelia* como umbral en la *Medea* de Eurípides



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Posgrado en Letras
Maestría en Letras (Literatura Clásica)
Facultad de Filosofía y Letras



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

MANIFESTAR LO AUSENTE

LA ANGELÍA COMO UMBRAL EN LA *MEDEA* DE EURÍPIDES

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I. ESPACIO ESCÉNICO Y ÉCFRISIS	15
El mensajero en el escenario teatral: <i>angelía</i> y écfrasis	16
Écfrasis y ausencia: la imaginación fantástica	24
Física y <i>enérgeia</i> : el espacio y la materia metaescénicos	35
CAPÍTULO II. EL TEMPO DRAMÁTICO Y LA ANGELÍA	41
La dinámica efectista del <i>tempo</i> dramático	42
La percepción ficcional: el coro como medida del <i>tempo</i> dramático	53
La “famosa dificultad del coro”	59
CONCLUSIONES	64
APÉNDICES	
APÉNDICE I. OTROS UMBRALES, OTRAS MEDEAS	75
APÉNDICE II. LOS PREFACIOS DE MEDEA	100
EL PREFACIO ANÓNIMO	101
EL PREFACIO DE ARISTÓFANES DE BIZANCIO	103
REFERENCIAS	104

INTRODUCCIÓN

Medea es una de las tragedias más poderosas del teatro clásico debido a la abrupta transformación de su realidad escénica; su poder radica en la sensación de una fuerza que no es posible identificar.

La asociación de la *Medea* de Eurípides con el ámbito de la hechicería ha sido una de las interpretaciones de ese poder y es, al mismo tiempo, uno de los problemas críticos más debatidos del texto. Las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, las *Metamorfosis* de Ovidio y la *Medea* de Séneca presentan un personaje que sin dificultades responde a los rasgos característicos de una hechicera; sin embargo, aunque la asociación con la hechicería esté activa ya en los receptores originales de la tragedia euripídea,¹ resulta muy difícil precisar en qué grado esa *Medea* es poderosa en tanto que hechicera.²

Una de las tendencias de la crítica considera a *Medea* bárbara y hechicera, anclada en este rol por la nota filicida que agudiza tan intensamente sus rasgos; la otra tendencia subraya la dimensión humana del personaje y considera, en general, que sus rasgos sobrenaturales son secundarios y que se mantienen atenuados para dar énfasis a las escenas con que cierra la obra.

1. *Vid.* Page (1938: xxi–xxx), Knox (1977: 211–2, esp. n. 60); Mills (1980: 292, n. 15); McDermott (1989: 44–5 y 129, nn. 4–5); March (1990: 38–9, nn. 30–1).

2. Sobre todo, es imposible reconocer que las fuentes literarias y mitográficas conservadas son suficientes para reconstruir el estatus pre–euripídeo del personaje de *Medea*; sobre este inciso, *vid.* Page (1938: xxi–xxx); Conacher (1967: 184 ss.); Elliott (1969: 102–4); McDermott (1989: 9–24).

En el texto euripídeo, Medea no está caracterizada directamente; construir el personaje es parte de la escenificación de la tragedia. Este proceso alienta la totalidad del drama y está centrado en las formas de relación de Medea, como extranjera, con el mundo heleno, y en las del mundo heleno con ella. Esta relación hace de la percepción del espectador asumido por Eurípides, heleno también en su mayoría, un elemento más que participa en la construcción del texto dramático. Medea es señalada como directa responsable del caótico estado de cosas que la acción arroja como resultado de su curso; sin embargo, Eurípides construye un simulacro de azar para conformar y ajustar, precisamente en lo movedizo de ese medio, la voluntad de sus personajes y, muy enfáticamente, la de Medea, quien se conduce por una *sophía* reconocida ante sí misma como incompleta: “no soy lo bastante sabia”, dice, mientras busca y encuentra cómo obtener un día que le dé plazo para consumir esa venganza insólita y prácticamente inverosímil, y cuyo punto de partida es un magnicidio que resulta casi incidental si se compara con el filicidio con que culmina el drama.

La Medea de Eurípides está escindida, entonces, por una ambigüedad muy pronunciada que oscila entre sus rasgos de mujer sabia y los de la hechicera bárbara; desde el punto de vista dramaturgico, su caracterización genera fuertes tensiones dramáticas, y también escénicas, teatrales: un primer plano del texto trágico se ajusta a las condiciones de verosimilitud y causalidad propias de un tejido ficticio tradicional que conformaría lo que se puede llamar una “realidad objetiva”; en este plano se representa una crítica profunda y lúcida

al sistema jurídico de la Atenas del siglo V a.C. y, muy acentuadamente, al lugar que el individuo ocupa en él. Eurípides decide que el drama sea protagonizado por una figura singular: una mujer sabia, extranjera, presentada como personaje heroico, en contraste y confrontación constantes con el fondo de helenidad en que se contextualiza la acción. El asunto trágico tiene su punto de partida en estas circunstancias y evoluciona junto con ellas. Sin embargo, el primer plano se desplaza y casi desaparece por las estridencias de un segundo plano: el que se despliega a partir de los efectos que produce la construcción ficcional, y que conforma la “realidad fantástica” del texto escénico. De alguna manera, el plano del ambiente fantástico, en el que se envuelve la Medea–hechicera, interfiere en la relevancia y seriedad del problema que implica la Medea–sabia del primer plano. Alrededor de esta ironía y de la compacta madeja de significación que implica, tiene el asunto trágico uno de sus puntos de llegada.

El poder de la tragedia orbita en torno de la situación y la acción de la protagonista para sobreponerse constantemente a la inestabilidad de sus circunstancias y favorecerse con ellas; sin embargo, Medea no es poderosa: a través de *su* tragedia vemos cómo, a pesar de la perspicacia de su inteligencia, la voluntad de poder que se agita a su alrededor se vacía de sentido; este poder, como núcleo de un asunto tratado artísticamente, se aborda de forma abstracta y configura la síntesis del sentido trágico: la ilusión de poder.

En este trabajo se analiza la forma en que la voluntad y la ilusión de poder se desplazan y convergen, distorsionados, en la figura de la hechicera, que representa uno de los aspectos del personaje de Medea. Tal desplazamiento —

el que aglutina el poder de la tragedia en la imagen de la protagonista— está enmarcado por una trama de venganza y aderezado con las voces que la tradición ha reunido alrededor de Medea atribuyéndole un poder sobrenatural.

La percepción de Medea como hechicera surge de su conocimiento especializado en el uso de fármacos. Desde el primer episodio de la obra se alude a este rasgo de la protagonista; las alusiones se acumulan hasta construir la culminación del quinto episodio, el último de la obra, central en este análisis por conjugar dos elementos de la estructura dramática: la entrada en escena de un mensajero y la dinámica de suspenso que provoca su espera. El tratamiento dramático que se da a estos elementos hace de este episodio el punto en el cual el plano fantástico se sobrepone al de la realidad objetiva, que había sido hegemónico hasta entonces.

Se estudia, por una parte, la intervención del mensajero (ἄγγελος, *ángelos*), personaje del teatro clásico cuya función característica es integrar situaciones que tienen lugar fuera de la escena y que influyen decisivamente en el curso de la acción. El discurso del mensajero es muy extenso —noventa y seis versos— e implica también una escisión: el *ángelos* como *dramatis persona* a cargo de un acto de habla que construye un presente escénico, y la escena construida mediante la narración de un evento pasado, ausente.

En la tragedia son comunes discursos como este; conforman un pasaje del texto teatral que la tradición filológica ha explicado como “pausas narrativas” (o “paréntesis épicas”) y designado con el término *angelíai* (mensajes, informes). Desde el punto de vista escénico, la *angelía* del quinto episodio de *Medea*

presenta características formales muy concretas: es esencialmente descriptiva, pues el mensajero, además de cumplir su función dramática de informante, plantea las condiciones para que el espectador construya virtualmente la escena contenida en esa narración; la naturaleza descriptiva de la *angelía* es prioritaria y, por lo mismo, se analiza aquí como una écfrasis (en latín, *descriptio*, “descripción”, en español). En el primer capítulo —“Espacio escénico y écfrasis”— se explican los elementos retóricos propios de la écfrasis y los elementos escénicos que esta construye en la *Medea*, para entender cómo se afecta la percepción de la dimensión espacial del escenario.

Se estudia, por otra parte, cómo se hacen coincidir los momentos previos a la entrada en escena del *ángeles* con una dinámica de suspenso que se conjuga con el curso de la trama de venganza propia de la obra. Conviene recordar aquí que la acción transcurre en un solo escenario: el exterior de la casa de la protagonista. En la primera parte del texto trágico (primero y segundo episodios) se plantean las condiciones dramáticas: al comprometerse en matrimonio con la hija de Creonte, el rey de Corinto, Jasón abandona a Medea y a sus hijos dejándolos expuestos a la orden real de un destierro inmediato, contravenida por el plazo de un día que consigue Medea. En la segunda parte (tercero y cuarto episodios), se atiende el plan de venganza de la protagonista: fingiéndose arrepentida por la forma en que se ha conducido tanto con Jasón como con los soberanos, Medea habla con su esposo para decirle que es importante mantener a sus hijos a salvo del destierro y, para convencerlo y ayudarlo a que sea él mismo quien convenza a la princesa del perdón de los

niños, le da —para que los lleve a su nueva esposa— una diadema de oro y un fino vestido que había recibido de Helios, su abuelo, como regalo de boda; Jasón ignora que estos presentes han sido untados con poderosos venenos que harán arder a quien los ponga en su cuerpo.

Al final del cuarto episodio, Jasón sale de la escena para llevar los regalos al palacio. Puesto que lo que ocurre más allá del escenario está fuera del campo visual tanto de los personajes como de los espectadores, se espera, por convención teatral, la aparición de alguien —el *ángeles*— que dé noticias de los sucesos del palacio. En el quinto episodio se acentúa la incertidumbre respecto de esos sucesos retardando el momento de la *angelía*; con ello se genera una dinámica de suspenso que produce un significativo cambio en el ritmo o *tempo* dramático. En el segundo capítulo de esta investigación —“El *tempo* dramático y la *angelía*”— se analizan los detalles y efectos producidos por este cambio, considerando el flujo escénico a partir de la relación que mantiene la “unidad temporal” —expresada en la obra en los términos concretos de un día de plazo— con el *tempo* de cada una de las acciones; de esta manera, se busca explicar la forma en que la dinámica de suspenso transforma la consideración lineal del tiempo en una variedad de posibles estados de la experiencia temporal asociados con la acción.

Para analizar el *tempo* dramático y la manera en que se transforma la dimensión temporal en función de su dinámica interna, se considera el coro de mujeres corintias como *dramatis persona*, es decir, como personaje cuya acción influye en el curso dramático; desde esta perspectiva, sus acciones y reacciones

reportan una porción subjetiva de la atmósfera escénica, lo que permite afirmar que el coro trasciende la situación de “espectador ideal” con que le ha caracterizado la tradición crítica filológica y, sobre todo, trasciende la condición de “elemento ineludible”, por la cual se le supone presente en la escena trágica tan solo por imposición de la convención dramática.

El quinto episodio está vinculado con los elementos más relevantes de la estructura dramática, y los activa en diferentes momentos desde otra forma de significación; la dramaturgia de *Medea* puede ser considerada como una efectiva poética de umbrales, en la medida en que la obra se abre a la manifestación de otros posibles tiempos y espacios. El planteamiento propuesto en el primer plano —el de la realidad objetiva— se amplía a la luz del de la dimensión fantástica, especialmente por el hecho de que este último se superpone al primero, pues para nada es un azar que las circunstancias dramáticas acentúen —al final de la obra— la figura de una hechicera no solo poderosa, sino “de alto riesgo”, que diluye los otros contornos, característicos también del personaje: una mujer instruida, experimentada en ciencias inusuales, considerada como “sabia” (σοφή, *sophé*).

La ambigüedad del personaje es muy acentuada pero, en estos términos de ambigüedad, es sobre todo relevante el efecto de distorsión que el plano fantástico produce en las dimensiones espacial y temporal del escenario; en esta medida, se explica que los poetas post-euripídeos, especialmente los de la llamada “tradición grecolatina”, decidan agudizar —en función de sus propios intereses estéticos— las notas efectistas del rasgo de hechicera del personaje,

sin el matiz de lo ambiguo, que es lo que parece interesar más a Eurípides.

Aun cuando especialmente Apolonio de Rodas y Ovidio se orienten más al tono de la narrativa popular para construir sus *Medeas*, no dejan de estar presentes en sus recodificaciones las alusiones y claras referencias a muchos otros rasgos de la obra de Eurípides; Séneca también las tiene muy presentes, pero su obra se interesa más por la dimensión política, muy importante también en la tragedia del siglo V.

La imagen propuesta por la metáfora de “umbral” es central en este trabajo; parecería una obviedad aclarar que la *Medea* de Eurípides se transforma cuando es analizada a través de sus recodificaciones; sin embargo, además de que esta aparente obviedad amplifica sutiles texturas del drama euripídeo, la transformación es inevitable, aunque un análisis crítico requiera de la distinción y separación de los efectos y las voces provenientes de otros tiempos y otros lugares. Es por esta razón que, acompañando el análisis centrado en la dinámica efectista del quinto episodio, se presenta al final un apéndice concentrado en las recepciones de *Medea*, todas influidas, de alguna u otra forma, por las dinámicas de ambigüedad del personaje propias del texto de Eurípides. En este apéndice se toman en cuenta no solo los textos de la tradición grecolatina, pues resulta imposible ignorar que la abundante tradición crítica generada alrededor de *Medea* influye también, de manera considerable, en la recepción de la obra y del personaje; esta participación es más o menos

clara en algunas de las recodificaciones modernas.³ En este caso, surte efecto también la metáfora de “umbral”, aunque más en el sentido propuesto por Genette para describir las funciones de lo que denomina técnicamente como “paratexto” y que define en su obra *Umbrales* como la “zona indecisa entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)”. En este primer apéndice — “Otros umbrales”—, se analizará la relación entre la actividad poética propia del ejercicio pleno de la recepción, con el proceso de caracterización de Medea en su perfil de hechicera, tanto en las obras de Apolonio de Rodas, Ovidio y Séneca, como en uno de los prólogos con que, desde algún momento impreciso, se presenta el texto de Eurípides en la mayoría de sus ediciones. Un segundo apéndice presenta los textos de los dos prólogos que acompañan la mayoría de las ediciones modernas de la *Medea* de Eurípides.

Todos estos textos, con Medea en su centro, son posibles solamente a través del fenómeno de la recepción; al ser la síntesis de las diversas interpretaciones de la obra de Eurípides, tanto las de los críticos como las de cada uno de los poetas —y, en este último caso, el resultado de una propuesta artística distinta—, su lectura implica una nueva transformación del personaje y, por lo mismo, un umbral que ofrece otro universo poético.

A pesar de trazar la apariencia de una línea diacrónica, estos textos se

3. Lars von Trier, en su *Medea*, por ejemplo (desde el guión de Carl Th. Dreyer), da a la escena de Egeo un tratamiento apegado a la discusión crítica en torno de la *Medea* de Neofrón; Christa Wolf presenta, noveladas, las variantes mitográficas de Dídimo y Parmenisco sobre el filicidio.

actualizan azarosamente, de manera que la ilusión de una línea de tiempo se diluye y diluye también criterios como el de diacronía o sincronía: todas las Medeas coexisten, simultáneamente, en el territorio “hiperdifuso” yacrónico de la recepción.

A través de la imagen que sugiere la metáfora de “umbral” se puede reconocer que cada uno de los textos —tanto los de la tradición poética como los de la tradición crítica—, al entrar en diálogo con nuestra propia imagen del personaje, con nuestra imagen de Eurípides como poeta trágico, con la que se ha construido alrededor del teatro griego y de sus muchos y complejos elementos, implica un proceso inagotable de transformación.

CAPÍTULO I

ESPACIO ESCÉNICO Y ÉCFRASIS

CAPÍTULO I

ESPACIO ESCÉNICO Y ÉCFRISIS

El mensajero en el escenario teatral: angelía y écfrosis

Medea es una pieza teatral, de modo que sus letras están al servicio de la escena: si en el teatro se propone un modelo a escala del mundo, un teatro, como lugar, está construido para la percepción; es un espacio apropiado a una multitud de sensaciones. Para ese espacio se compone el texto escénico, que está conformado por elementos que corresponden a sistemas sígnicos diversos, uno de los cuales es el verbal; no es válido decir que este sea el más importante, pues cada sistema funciona en virtud del equilibrio de las necesidades escénicas. El flujo de la acción dramática, ubicada en un espacio concreto y representada por actores que encarnan a los personajes, construye cada escena. Y ahí, en medio, conformando una parte del todo, están las palabras.

La *Medea* de Eurípides es una tragedia compuesta por cinco episodios, además del prólogo, la *párodos* y el éxodo.¹ Casi al final del quinto episodio, Medea da aviso de la llegada de un nuevo personaje del drama: “He aquí que ahora estoy viendo acercarse a uno de los sirvientes de Jasón,

1. La tragedia clásica del siglo V a. C. se organiza de acuerdo con una estructura dramática compuesta, *grosso modo*, por los siguientes elementos: por una parte, el prólogo, que es la parte en la que se presentan o resumen los antecedentes de la acción dramática; y la *párodos*, que es el momento en que el Coro entra en escena para ocupar su respectivo lugar en la orquesta; por otra parte, las acciones de la tragedia se dividen en episodios, que pueden estar divididos en escenas; además, entre el final de un episodio y el principio del siguiente, el Coro entona las notas del estásimo, que se divide, a su vez, en estrofa y antistrofa. Al final de la acción dramática, el coro sale de escena, y esa salida —el éxodo— marca el final de la representación.

y su respirar exaltado muestra que anuncia algún nuevo mal” (1118–20).² En efecto, este personaje llega a informar sobre lo que ha ocurrido en el palacio de los reyes de Corinto; es un mensajero, portador de nuevas y desconcertantes noticias.

El relato del mensajero conforma una porción del texto trágico que la tradición clásica ha designado como ἀγγελία (*angelía*, “mensaje, informe”).³ Desde una perspectiva *formal*, una *angelía*, entendida dentro del vasto conjunto escénico como un núcleo estructural singular, es un pasaje narrativo en que se reemplaza la acción dramática por la voz de un narrador que media la acción contenida en su relato: a través de esta mediación, se construye verbalmente la escena.⁴ Desde una perspectiva *funcional*, la *angelía* disuelve o reorienta situaciones críticas: el mensajero viene de otro lugar para dar noticias sobre lo que ha ocurrido allá, y los sucesos que anuncia influyen en el curso dramático.⁵

¿Qué es lo que se relata en la *angelía* de *Medea*? El mensajero anuncia dos muertes que han tenido lugar fuera de escena: “Han muerto apenas la hija del rey y el rey, Creonte, por los efectos de tus fármacos.” (1126–7).⁶ Y no solo hace el anuncio, sino una descripción muy detallada de

2. ΜΗ. καὶ δὴ δέδορκα τόνδε τῶν Ἰάσονος / στείχοντ’ ὀπαδῶν· πνεῦμα δ’ ἠρεθισμένον / δείκνυσιν ὥς τι καινὸν ἀγγελεῖ κακόν.

3. Derivado de ἀγγέλλω (*angélo*, ‘anunciar, informar’), como ἄγγελος (*ángelos*, ‘mensajero’).

4. Page (1938: comm. 1141), *vid. infra*, n. 14.

5. Buttrey (1958: 11) distingue básicamente dos funciones del mensajero como personaje: la primera es dar detalles de algo que sucede dentro de la trama, pero fuera de la escena, y de lo que se esperan noticias; la segunda es anunciar algo inesperado que orienta los acontecimientos de la obra en una nueva dirección.

6. ὄλωλεν ἡ τύραννος ἀρτίως κόρη / Κρέων θ’ ὁ φύσας φαρμάκων τῶν σῶν ὕπο.

esas muertes: noventa y seis versos que recitados pueden ocupar cerca de cinco minutos del espacio escénico.

Ahora bien, las situaciones de las *angelíai* motivan muchas preguntas:⁷ ¿qué estaría pasando en el escenario durante ese momento? ¿Qué pasa mientras el mensajero pronuncia su discurso? ¿Cómo se relacionan, en términos del espacio y de la composición de la escena, los personajes que están ahí? ¿Qué hacen mientras escuchan las palabras del mensajero? Especialmente interesante es considerar, además, cómo experimenta el público este momento de la acción dramática. ¿Será que todos —personajes y espectadores— se suspenden en ese tiempo, como perdidos en las imágenes y los efectos que produce el relato?

El discurso, y muy particularmente su extensión, inserta una pausa en el tiempo y el espacio ficcionales. Sin duda, el mensajero, al vincular, mediante la palabra, el espacio de la escena con el espacio que está fuera del campo sensorial del espectador, resulta un elemento del universo teatral, y su discurso es un acto de habla inserto en la dinámica dramática. Sin embargo, su discurso es una narración, y el mensajero es, esencialmente, su

7. Hay que considerar que del teatro antiguo conservamos solo unos cuantos textos y muy pocos datos que nos den claridad sobre su escenificación. Las obras eran, según se sabe, producidas por los mismos dramaturgos, de manera que los textos no contenían acotaciones con las que ahora fuera posible precisar algunas de las interrogantes que provoca el teatro griego; *vid.* Elliott (1969: vi). Los estudios arqueológicos ofrecen cierto material sobre los recursos escénicos y la escenificación; también la comedia ofrece este tipo de información al ser parte de su código cómico la puesta en evidencia de los elementos escenográficos que conformaban la puesta en escena; *vid.* Arnott (1978: 45).

agente, un narrador (un *aedo*); sus palabras construyen una escena que reemplaza la estructura escénica a la que el espectador de teatro está habituado: se suspende la representación de acciones y se sustituye por la descripción verbal del mensajero; tal situación, en un flujo dramático, subraya un cambio de registro.

Como elemento del texto escénico, el discurso del mensajero tiene la formalidad y funcionalidad de una *écfrasis* —término griego que el latín traduce como *descriptio* y el español como *descripción*—. Una *écfrasis* es, en primer lugar, un procedimiento discursivo y, como tal, es estudiada por la retórica. Ya desde la antigüedad, el término se restringió a la *descripción de obras de arte* (e incluso con la expresión ‘obras de arte’ se presupone también un campo restringido: ‘arte plástico’ y, muy especialmente, pintura).⁸ Sin embargo, la *écfrasis* es un procedimiento mucho más vasto, que implica la relación entre imágenes producidas por las palabras con imágenes producidas de otra forma; una *écfrasis* persigue como propósito transformarse, a través de la imaginación de un oyente o lector, en el ‘objeto’ que describe.⁹ La realidad física, de donde emanan los ‘objetos’ a la conciencia, es sobre todo sensible, conformada por todo tipo de sensaciones, y la descripción puede atender la que más convenga a los intereses de su ficción, a través de la relación de la palabra con un ‘objeto’ cualquiera: un

8. “*Philostratus Lemnius*, en el siglo II d.C., fue quien dio este sentido restringido al término (sc. *ecphrasis*) en sus *Imagines*”; vid. Villaseñor (2008: 6; n. 10).

9. “Andrei Sprague Becker, in un saggio dal titolo *Reading Poetry Through a Distant Lens. Ekphrasis, Ancient Greek Rhetorician, and the Pseudo-Hesiodic ‘Shield of Herakles’*, si concentra proprio sulla critica retorica dell’*ékphrasis*, e osserva come i manuali di retorica trattino la descrizione sia come una semplice ‘finestra’ sul fenomeno visuale, che, ad un livello più sofisticato, come una trasformazione di quei fenomeni attraverso l’esperienza e il linguaggio di colui che li descrive”; vid. Mazzara (2007: 14, n. 39).

cuadro, una escultura, una persona, un lugar, un recorrido, un olor, un sonido, un juguete, los reflejos del brillo de una luz, los movimientos de un baile.¹⁰

De acuerdo con los rétores, para que la *écfrasis* se realice tiene que alcanzar la *ἐνάργεια* (*enárgeia*), que el latín traduce como *evidentia*. La *enárgeia* —del adjetivo *enargés*, que significa *claro, visible, real, sensible, manifiesto, evidente*— es el resultado que se espera de la *écfrasis*, o el propósito con el que se la construye: que el receptor acepte plenamente la ilusión de realidad del fenómeno descrito.¹¹ El mismo significado de *enárgeia* es más amplio que *claro* o *visible*; significa también *real, evidente, sensible, manifiesto*.¹² En conjunto, *écfrasis* y *enárgeia* promueven la conciencia de una dinámica sensorial, lo más integrada posible, en el fenómeno estético.

10. Sobre la variedad de objetos sujetos a descripción, *vid.* Villaseñor (2008: 5): “Como los antiguos rétores tenían, como dice Roland Barthes, la manía de clasificar y ordenar todo, la descripción se dividía en varios tipos: los principales eran la *prosopografía*, o descripción de personas (*προσώπων, prosópon*); la *topografía*, que es la descripción de lugares (*τόπων, tópon*); la *pragmatografía*, es decir, la descripción de cosas (*πραγμάτων, pragmaton*), y la *cronografía*, que describe tiempos, sobre todo, las estaciones del año (*χρόνων, chrónon*). Cada uno de ellos podía, a su vez, dividirse en otros...”

11. *Vid.* Mazzara (2007: 14, n. 39): “... lo scopo dell’*ékphrasis* è appunto quello di trasformare il linguaggio in una sorta di finestra attraverso cui al pubblico è dato accettare l’illusione di ‘visualizzare’ il fenomeno descritto. In questo caso l’abilità dello scrittore si misura sulle virtù della chiarezza e vividezza (*enárgeia*), su uno stile descrittivo che non deve distrarre richiamando l’attenzione su di sé e sulla capacità della parola di ricreare l’immagine. L’attenzione dell’ascoltatore / osservatore non va, in altre parole, spostata sul mezzo del linguaggio e sull’esperienza del mediatore.”

12. El término *evidentia* (con que el latín traduce *enárgeia*), aun empleado como metáfora de la comprensión, de la claridad con que los fenómenos se manifiestan al entendimiento, no deja de ser una muy curiosa interferencia, que habla de cómo privilegiamos la vista en estos procesos; *vid.* p. ej., Aristót., *Metaf.*, 980a: “... preferimos la vista a todos los otros (sentidos). Y la causa es que, de los sentidos, este es el que nos hace conocer más, y nos muestra muchas diferencias” (trad. de García Yebra). En el contexto de la realidad física, sensible, hablar de *claridad* en función de lo *visible* es una forma de dar a lo visual un rango de

La *écfrasis*, como propone Clüver, es “la verbalización de un texto, real o ficticio, compuesto en un sistema de signos no verbal”;¹³ esta definición es de lo más pertinente para designar la *angelía* del quinto episodio de la *Medea*.

Como dije antes, la palabra participa en la construcción del texto teatral como un elemento más de la compleja dinámica de la representación escénica. Sin embargo, en la *angelía*, el escenario inhibe la variedad de su actividad sígnica para que el mensajero cuente su relato, y para que a través de ese relato se construya el simulacro de una escena en la imaginación del espectador.

En el teatro, el espectador participa presencialmente de todo el texto escénico, y el flujo constante de aparición y desaparición de cada eventualidad se deja envolver en la realidad física, sensorial, de la ficción del escenario, y engendra la sensación del espacio teatral como universo. Como acto narrativo, la *écfrasis* del mensajero suspende este flujo; pero lo que este emisario tiene que contarnos no es apropiado para el espacio físico del escenario por diversas razones (entre ellas, no es redituable considerar ni “el *buen gusto* del espectador ateniense” ni “las dificultades técnicas de la representación teatral”).

En la tradición trágica, las acciones o situaciones terribles (τὰ δεινά, *tà deiná*), como las muertes, siempre se representan mediadas por la voz del mensajero, quien, como narrador, construye las condiciones de tiempo y

hegemonía sobre el resto de los registros sensoriales que, sin duda, participan también del entendimiento y de la construcción de significados: una **comprensión** plena, el concurso de todos los sentidos.

13. (1998: 49).

espacio de esa situación que ocurrió en otro lugar. Estos relatos descriptivos se han considerado, desde el punto de vista formal o estilístico estudiado sobre todo por la filología clásica, como una especie de paréntesis épico cuyo transcurso narrativo suspende por un momento la acción dramática.¹⁴

Esta *écfrasis* es el recurso estético más significativo para desplazar *lo terrible* del espacio físico de la representación escénica, pues no hay canal más eficiente que el de la ‘imaginación fantástica’ para promover, “mediante compasión y temor”,¹⁵ lo que ahora se reconoce como el efecto de la ‘experiencia estética’, pero que ya Aristóteles denomina puntualmente como *catarsis*.¹⁶ La situación descrita por el mensajero integra en el escenario teatral un escenario virtual conformado por la imaginación de los espectadores: la naturaleza descriptiva del discurso involucra directamente al espectador en la construcción del espacio escénico y en la dinámica teatral.¹⁷

14. Vid. Page (1938, comm. 1141): “The Ἄγγελίαι (*angeliái*) are the least dramatic parts of the drama: they are full of description, and while they are being spoken the action of the play is at a standstill. Their literary model is therefore the narrative of epic poetry, which they resemble in being descriptions of action rather than action itself. In this least dramatic, most epic, part of his play the poet turns to the language of the epic poets for one or two tricks of style”. Vid. tb. Sestili (1989, 258): “Questa *rthesis* dell’ἄγγελος (*ánguelos*)..., può essere considerata (secondo la tesi di Wilamowitz) come una parentesi epica nella tragedia...”; Elliott (1969, comm. 1136–230).

15. Vid. Sestili (1989, 258): “... la *rthesis* del messaggero... si distende, scerva da concitazione, in una narrazione particolareggiata tendente ad escludere l’allocutore scenico e a coinvolgere maggiormente lo spettatore...”

16. Vid. *Poet.*, 49b, 27–28; sobre las interpretaciones de este pasaje, vid. Apéndice II de la edición de Gredos de la *Poética* (versión de García Yebra).

17. “Una seconda modalità (Teone, Ermogene, Nicolao) efrastica promossa dai *Progimnasmata* (*sic.*), che è in realtà complementare alla prima, vuole che la descrizione diventi una vera e propria interpretazione, per la quale è importante non solo l’esperienza di colui che descrive, ma anche la reazione del pubblico”; vid. Mazzara (2007, 14, n. 39).

El discurso del mensajero altera también la naturaleza misma del escenario. Tengamos presente que en las *angelíai* de la tragedia se informa sobre una situación metaescénica o, para decirlo más enfáticamente, se trae un *más allá* a un *aquí*, situación fundamental del teatro como simbolización de un *axis mundi*.¹⁸ El agente de esta relación con otro lugar y otro tiempo es el mensajero; su relato transporta al escenario lo ausente para hacerlo manifiesto (*enargés, evidente*), para incorporarlo a la experiencia del presente teatral; con ello se disuelven los límites —aparentes— de la capacidad de registro escénico, y el espacio del teatro se ofrece a la conciencia del espectador como una nueva gama de dimensiones que en un plano más sutil también conforman su materia.

La *écfrasis* orienta la atención hacia el universo de imágenes que el espectador ha interiorizado en su largo proceso de ζῶον πολιτικόν (*dzòn politicón*). En el caso de la *Medea*, este procedimiento favorece una forma de percepción dispuesta a colaborar en la construcción del ambiente fantástico de las escenas que siguen: la escena del filicidio y, sobre todo, la escena del éxodo, con *Medea ex machina*, impune y suspendida en el aire.

La escena *ex machina* ha sido calificada, desde la *Poética*, como un elemento irracional (ἄλογος, *álogos*) del texto de Eurípides.¹⁹ es tal su carga de absurdo, que se puede decir que contagia toda la superficie del texto con su inverosimilitud. Sin embargo, la escena del éxodo es resultado de la construcción ficcional en su evolución interna, en sus niveles profundos, y así contiene también la síntesis de la enorme ilusión con que el poder atribuido al

18. Vid. Kott (1977, 13–48, esp. 14–23).

19. Vid. Aristót., 54b1–2.

personaje de Medea satura la percepción de la obra. El hecho de que esta pronunciada *alogía* de la escena final abandone el principio de verosimilitud responde a un procedimiento deliberado: en asociación con el mecanismo interno del drama, que promueve la sensación de poder del personaje, la escena *ex machina* orienta a Medea hacia el perfil con que la ‘opinión pública’ construye la figura de una mujer peligrosa, incluso extraordinariamente peligrosa, que la tradición ha estereotipado como hechicera. La escena final deviene, en términos rigurosamente técnicos, en una anomalía, inducida por la totalidad de la dinámica textual y, con énfasis especial, por la *écfrasis* del mensajero, a través de la serie de efectos que desencadena la *enárgeia*.

Écfrasis y ausencia: la imaginación fantástica

Uno de los procedimientos discursivos para producir *enárgeia* es el de la *amplificación*, que consiste en “la presentación reiterada de los conceptos que le corresponden, desarrollándolos bajo diferentes aspectos, abordándolos desde distintos puntos de vista y expresándolos mediante diversos procedimientos”;²⁰ de acuerdo con Quintiliano, “la amplificación es el procedimiento primario y esencial que el orador utiliza a fin de expresar la materia dentro del discurso”.²¹ El mensajero comienza señalando: “han muerto apenas la hija del rey y el rey, Creonte, por los efectos de tus fármacos”; en la segunda parte de su discurso, se concentra, con minucioso y

20. Vid. Villaseñor (2008: 10), que remite a (Beristáin: 1985, s.v.).

21. Lausberg (1968, §259) la define como “una intensificación preconcebida y gradual (en interés de la parte) de los datos naturales mediante los recursos del arte”; si bien un discurso adquiere eficacia a partir de medios muy diversos, todos ellos se basan en el “aumentar” y en el “disminuir” (Quint. VIII.III.89: *uis oratoris omnis in augendo minuendoque consistit*). Vid. Villaseñor (2008: 10, nn. 20 y 21).

estridente detalle, en hacer estos efectos *claros, evidentes, manifiestos*. A través de la descripción de sus efectos, los fármacos de Medea —el principal elemento de asociación del personaje al ámbito de la hechicería— ocuparán el eje principal del efecto de *enárgeia*.

Esta amplificación no funciona de manera aislada, sino que se integra plenamente a su contexto escénico. A lo largo del curso dramático, Eurípides apela a pasajes de la narrativa tradicional; una porción muy significativa de la *Medea* está construida en torno de este fenómeno ficcional: el texto escénico mantiene en equilibrio breves alusiones, sutiles, que recrean contextos en que los griegos imaginan situaciones de hechicería. Estos elementos alusivos crean una atmósfera y, en términos discursivos, pueden ser considerados como una raciocinación²² que construye todo un telón de fondo para la obra, de manera que los espectadores tendrán una parte de los sentidos en la escena, y otra parte en un mundo fantástico, algunos conscientes de ello, y otros sin darse cuenta. Se puede decir, entonces, que uno de los procedimientos de Eurípides consiste en sembrar estas alusiones, que van cayendo como semillas aparentemente dispersas, inocentes, aunque cada vez con mayor resonancia, en terreno fértil.

Las alusiones están sembradas en varios lugares de la obra, comenzando por los primeros versos, con que la nodriza remite a ese otro mundo, ubicado más allá de las Simplégades, y al que tuvieron que viajar los argonautas en una riesgosa expedición comandada por Jasón. La sola alusión a las aventuras por la conquista del vellocino de oro (1–8) introduce

22. “Raciocinación” es un término propuesto por Quintiliano; conforma uno de los cuatro géneros de la amplificación; vid. Villaseñor (2008: 10).

en la obra la atmósfera de los relatos de viaje de la narrativa tradicional.²³ La narrativa de viajes se teje alrededor del entorno desconcertante de territorios desconocidos, y siempre implica desafíos, peligros y aprendizajes para los viajeros. El contacto con lo ajeno, la forma en que una cultura asimila su relación con lo que no le es familiar, se da implícitamente en este tipo de relatos; la obra de Eurípides establece relación directa con su atmósfera y se centra en las formas de relación que Medea, como extranjera, establece con el mundo heleno; sobre todo, en las que el mundo heleno establece con ella.

La historia de Medea, en relación con el mito de los argonautas,²⁴ parece haber estado acompañada, desde muy temprano, de cierto tono estridente, como lo sugiere la mención de la nodriza a la muerte de Pelias (9–10).²⁵ La simple palabra ‘peñadas’ (*i. e.*, ‘hijas de Pelias’) (9) arroja una extensa cadena asociativa, pues Pelias muere “del modo más doloroso: a manos de sus propias hijas” (486–7).²⁶ Ovidio recrea el pasaje de la muerte de

23. Aunque no se sabe con certeza cómo estaba conformado el *corpus* mitográfico pre-eurípideo de las aventuras de los argonautas, para la recepción de la *Medea*, en los vv. 475–82, Medea le recuerda a Jasón que las pruebas para obtener el vellocino fueron superadas por él gracias a ella, y refiere una breve síntesis de estas. Es muy común en la tradición clásica, con el contexto marítimo característico de la geografía helena, el motivo del viaje a tierras desconocidas; este motivo general está asociado con los micro-motivos que completan esta temática: el del rey déspota que impone al héroe pruebas aparentemente imposibles de realizar y el de la ayuda que recibe el héroe de una persona con poderes especiales (o sobrenaturales), Medea, en este caso.

24. *vid.* Elliott (1969: 102-5); los mitos, por diversas razones, se cruzaban entre sí, y este cruce es muchas veces inexplicable; según Elliott, no hay una forma simple de precisar en qué momento y bajo cuáles circunstancias se habrían unido las tradiciones de los argonautas y la de Medea.

25. οὐδ’ ἂν κτανεῖν πείσασα Πελιάδας κόρας / πατέρα κατώκει τήνδε γῆν Κορινθίαν...

26. ὥσπερ ἄλγιστον θανεῖν, / παίδων ὑπ’ αὐτοῦ...

Pelias en las *Metamorfosis*:²⁷ las Pelíadas, creyendo que Medea está dispuesta a rejuvenecer a su padre, de la misma forma en que se supone que había rejuvenecido a Esón, el padre de Jasón,²⁸ siguen las instrucciones de un supuesto ritual y hunden el filo de la espada en el cuello de su padre mientras este duerme; en ese mismo momento, por supuesto, él despierta y, con la última luz de sus ojos, alcanza a percibir a sus hijas con la espada sobre su yugular. Knox (1977: 213) señala que Medea se vale, más que de un acto de hechicería, de la ignorancia de las Pelíadas y de su grado casi inverosímil de superstición; sin duda, ella se considera la autora intelectual de este crimen.²⁹

La muerte de Pelias conforma, según parece, una de las estampas más ilustrativas de Medea en el momento de la escenificación de esta obra; de hecho, se tiene noticia de una tragedia de Eurípides, anterior a *Medea*, cuyo título era, precisamente, *Pelíadas*, y se supone que Medea figuraba desde entonces como personaje en la nómina euripídea, aunque es imposible, al menos con la evidencia que se tiene ahora, saber desde qué ángulo de la historia habría abordado ‘nuestro dramaturgo’ este asunto de las hijas del rey de Yolcos.³⁰

Es posible que el pasaje de las pelíadas haya estado implícito en la imaginación de los espectadores incluso sin la alusión inicial de los versos 9–

27. *Metam.* vii, 297–356; *vid. tb.*, *infra*, capítulo iii.

28. *vid. tb. Ov.*, *ibid.*, 159–296.

29. Medea reconoce esta responsabilidad en el uso de la 1ª p. (486): Περίαν τ’ ἀπέκτεινα: “Y asesiné a Pelias...” Sobre la relación que tiene la muerte de Pelias con la figura de Medea como hechicera, *vid.* McDermott (1989, 47: 83–4, 105, 126, n. 23).

30. *Pelíadas* se supone escenificada en 455, veinticuatro años antes que *Medea* (431); *vid.* Knox (1977: 213–4), McDermott (1989: 126, n. 16).

10,³¹ pero es notable que este detalle se deslice de manera explícita en la obra desde los primeros momentos de la presentación de la acción dramática. A través de la mención concreta a este pasaje, que forma parte del pasado de Medea, se filtra la sugerencia del perfil de hechicera con que el entendimiento popular, auspiciado por la narrativa tradicional, construye una parte dominante de la percepción del personaje.³² Y la mención de este suceso, que orienta toda una tendencia estética, resonará en los episodios segundo (486–7; 504–5) y tercero (734): en el segundo episodio, cuando Medea reclama a Jasón la forma que este tiene de pagarle por los favores recibidos, le recuerda entre ellos el asesinato de Pelias (486–7, *vid. supra*), y le pregunta:

¿Adónde me volveré ahora? ¿A la casa de mi padre, acaso, a la que traicioné, lo mismo que a mi patria, para seguirte? ¿O a la de las desdichadas hijas de Pelias? Bien me recibirían en la casa del padre que les maté (502–5).³³

31. *Vid.* McDermott (1989: 47). De cualquier manera, el nombre de Pelias aparece antes, en el v. 6, e incluso desde el primer verso se alude a la expedición del vellocino de oro, la cual tiene una clara línea de asociación con Pelias, pues él encarga a Jasón devolver a Grecia el vellocino. Así, la sola mención de ‘la nave Argos’ es una referencia *elíptica* a Pelias, a sus hijas y a la muerte del rey.

32. Este pasaje se representa en las piezas de cerámica como una típica escena de hechicería que, curiosamente, se integra también a la acción dramática a través de uno de los prólogos que introduce la lectura del texto. Se trata de un fenómeno notable, que Genette califica como *paratextual*, y que se atenderá oportunamente (*vid. infra*, cap. III).

33. νῦν ποῖ τράπωμαι; πότερα πρὸς πατρὸς δόμους, / οὓς σοὶ προδοῦσα καὶ πάτραν ἀφικόμην; / ἢ πρὸς ταλαίνας Πελιάδας; καλῶς γ’ ἂν οὔν / δέξαιντό μ’ οἴκοις ᾧν πατέρα κατέκτανον.

En el tercer episodio, Medea afirma que su situación es adversa en muchos sentidos, pues no solo Creonte es su enemigo: “también la casa de Pelias me es hostil” (734).³⁴

La sugerencia del perfil siniestro de la protagonista, al cual se alude desde el principio con la mención de la muerte de Pelias, se encuentra distribuida en momentos clave de la obra y responde al efecto de una raciocinación. Sin duda, el conocimiento especializado del uso de fármacos conforma el elemento más relevante de esta raciocinación; la palabra *φάρμακον / φάρμακα (phármakon / phármaca)* se registra solamente en seis versos del texto (385, 718, 789, 806, 1126 y 1201, de 1419 versos totales), en un contexto escénico determinado por las líneas generales de la narrativa popular. Conviene considerar que la palabra *φάρμακον (phármakon)* tiene una fuerte carga de ambigüedad en el texto de Eurípides.

La primera mención a los fármacos se da en la segunda escena del primer episodio, una vez que Creonte ha salido del escenario tras haber concedido a Medea un día de plazo. Medea esboza un primer plan de venganza: matará a sus enemigos con sus “fármacos” (385);³⁵ esta mención está reforzada por una invocación a Hécate (395–8),³⁶ divinidad asociada, desde una perspectiva general, al ámbito de la hechicería.³⁷ La situación en la

34. Πελίου δ' ἐχθρός ἐστί μοι δόμος ...

35. φαρμάκοις αὐτοὺς ἐλεῖν.

36. οὐ γὰρ μὰ τὴν δέσποιναν ἦν ἐγὼ σέβω / μάλιστα πάντων καὶ ξυνεργὸν εἰλόμην, / Ἐκάτην, μυχοῖς ναίουσαν ἐστίας ἐμῆς, / χαίρων τις αὐτῶν τοῦμὸν ἀλγυνεῖ κέαρ. Otra asociación en esta línea se da más sutilmente en el v. 160, en el que Medea invoca a Ártemis, divinidad asociada a la justicia y el respeto a los juramentos, e identificada también con Hécate; *vid.* Cerbo (1997: 119, n.43); Sestili (1989: *ad loc.*).

37. *Vid.* Knox (1977: 204 y n. 37).

que tienen lugar estas palabras no deja de remitir al episodio de Pelias: Creonte será el próximo rey que pague con su vida por una ofensa a Medea.

La siguiente mención coincide con dos momentos diferentes del tercer episodio: en la primera escena de ese episodio, se encuentran Medea y Egeo, rey de Atenas, quien llega súbitamente a Corinto;³⁸ en su intercambio de saludos, queda claro que el rey va de regreso a su tierra después de haber consultado al oráculo sobre cómo resolver su problema para procrear herederos.

Egeo pone en relieve la sabiduría inusual de Medea al confiarle las palabras de Febo, “demasiado sabias como para que un hombre las comprenda” (675).³⁹

—¿Es lícito que nosotras⁴⁰ conozcamos el oráculo del dios? —
pregunta Medea.

—Por supuesto, ya que en verdad se requiere de una mente sabia
—responde el rey (675–7).⁴¹

La escena está saturada con detalles de carácter extraordinario: la alusión a Delfos (668), la mención del oráculo de Febo (667, 674), la naturalidad con que Egeo trata con esta mujer estos asuntos, la manera en que distingue la

38. Sobre la justificación dramática de este pasaje, uno de los más debatidos por la crítica, *vid.* Buttrey (1958: 1–17), DiBenedetto (1997: 164, n. 153, y 168, n. 163).

39. ΑΙ. σοφώτερ' ἢ κατ' ἄνδρα συμβαλεῖν ἔπη.

40. El uso de la 1ª persona del plural para referirse a sí misma es un rasgo de Medea; *vid.* p. ej., vv. 307, 334, 467, 488, 489, 676; 1063, 1241; *cf.* vv. 255, 302, 473, 872, donde usa ἐγώ (en primer lugar de verso).

41. ΜΗ. θέμις μὲν ἡμᾶς χρησμὸν εἰδέναι θεοῦ; / ΑΙ. μάλιστ', ἐπεὶ τοι καὶ σοφῆς δεῖται φρενός.

sophía de Medea entre la del resto de los hombres, incluido él mismo (cf. 675 con 677). Precisamente en este contexto, Egeo se entera de la situación de Medea y Jasón, y del destierro que Creonte le ha ordenado; entonces, Medea le suplica que la reciba en su tierra y le ofrezca protección (709–13);⁴² a cambio, ella lo libraré de su esterilidad con la ayuda de sus fármacos (716–8).⁴³ Egeo accede, pero Medea insiste en que le garantice esa protección con un juramento, y entonces Egeo jura solemnemente “por la tierra y por el Sol... y añadiendo toda la raza de los dioses” (746–7).⁴⁴

42. ἀλλ’ ἄντομαί σε τῆσδε πρὸς γενειάδος / γονάτων τε τῶν σῶν ἰκεσία τε γίγνομαι, / οἴκτιρον οἴκτιρόν με τὴν δυσδαίμονα / καὶ μή μ’ ἔρημον ἐκπεσοῦσαν εἰσίδης, / δέξαι δὲ χῶρα καὶ δόμοις ἐφέστιον; *vid.* DiBenedetto (1997: 166, n. 161): “Si ha a questo punto una svolta nella lunga sticomitia e l’attenzione del dialogo passa da Egeo a Medea e il compito di interrogare passa da Medea ad Egeo. In *Prom.* 615 sgg. si ha una svolta dell’oggetto dell’interesse, da Prometeo ad Io, ma il procedimento formale è diverso. Una inversione dei ruoli di interrogante e interrogato si ha già in Aesch. *Suppl.* 295 sgg., ed essa assolve la funzione di uno scambio / integrazione di informazioni. Una valenza non solo tecnica ha l’inversione tra Athena e Ulisse nella parte iniziale dell’*Aiace*. In questo passo della *Medea* l’inversione soddisfa l’esigenza della reciproca informazione fra i due personaggi. Ma non si tratta solo di un dato tecnico. Il ‘riassunto’ della vicenda che si ha attraverso le risposte di Medea nei vv. 689 sgg. serve a preparare la richiesta dei vv. 709 sgg. (con un modulo analogo nel xvii dell’*Iliade* Theti prima ‘riassume’ la vicenda, ripetendo anche cose già note agli ascoltatori, e poi fa la richiesta ad Efesto; ma il poeta tragico drammatizza il ‘riassunto’ attraverso la sticomitia).”

43. εὔρημα δ’ οὐκ οἶσθ’ οἶον ἠϋρηκας τόδε· / παύσω γέ σ’ ὄντ’ ἄπαιδα καὶ παίδων γονὰς / σπεῖραί σε θήσω· τοιάδ’ οἶδα φάρμακα.

44. ὄμνυμι Γαῖαν Ἥλιου θ’ ἀγνὸν σέλας / θεοῦς τε πάντα ἐμμενεῖν ἅ σου κλύω. *vid.* DiBenedetto (1997: 170, n. 164): “L’atto di giurare è atipico in tragedia. Qui nella *Medea* questo episodio del giuramento assolve alla funzione di mostrare Medea capace di dominare la situazione e di imporsi al suo interlocutore, anche al di là della prassi usuale del teatro tragico. Si noti anche il procedimento di ordine/esecuzione nei vv. 746 sg. / 752 sg., con Egeo che riusa la “formula” suggerita da Medea, con per altro una precisa funzione di ritualità che Egeo stesso le riconosce. D’altra parte il giuramento suggella la piena soddisfazione dell’esigenza che Medea si sentisse rassicurata: che precedenti giuramenti (quelli di Giasone...) fossero stati disattesi, questo appare ora dimenticato (oppure è una carta di

La mención de los fármacos, usada en este contexto en su sentido positivo (el único lugar del texto con este valor), se da en medio de una escena construida con motivos típicos de la narrativa popular.⁴⁵ Debido a su marcada ambigüedad, la traducción de *phármakon* como “veneno” no resulta la más productiva. Es claro que la palabra está empleada hacia el sentido de “venenos” en el verso 385; sin embargo, el contexto del v. 718 sugiere el sentido de “remedios”; prácticamente todas las versiones modernas⁴⁶ optan por traducir, para la misma palabra griega, “venenos” en un contexto y “remedios” / “medicinas” / “filtros”, en el otro. Es preferible, al menos en español, mantener la palabra “fármacos”, pues, de alguna manera, conserva la nota de ambigüedad que tiene el vocablo griego.

La pericia en el uso de fármacos se confirma en la segunda escena del tercer episodio. Una vez que Egeo sale de escena, Medea anuncia su plan definitivo que, en lo que toca a la suerte de la princesa, se explica como sigue: “Enviaré los regalos en manos de mis hijos: un fino peplo y una diadema de oro; cuando ella haya tomado los adornos y los ponga en su cuerpo, morirá horriblemente, y todo aquel que toque a la muchacha. Con

riserva del poeta per lasciare aperta la possibilità di un esito diverso da quello che Medea ora si attende?). E in ogni caso, nel contesto di questa scena, il coinvolgimento solenne e diretto degli dèi (e fra questi l'avo stesso di Medea) dà alla cosa un carattere di extranormalità, come una forzatura che nella sua artificiosità ha qualcosa di sinistro.” cf. Boedeker (1990: 97).

45. Vid. Mills (1980: 292-3, n. 18): “the magical cure for sterility (Thompson’s D 1347–1347.6 and D 2161.3.10) and the disastrous promise made to a supernatural figure in exchange for help out of a difficulty (Thompson’s S 211–35).”

46. Vid., p. ej., en español: Rodríguez Adrados, López Férez, Guzmán Guerra, en inglés: Kovacs, en italiano: Cerbo.

tales fármacos untaré los regalos” (784–9).⁴⁷ La afirmación se repite más adelante: la nueva esposa de Jasón “morirá por mis fármacos” (805–6).⁴⁸

Esta reiteración anticipa el asunto del cuarto episodio (866–975): Medea engañará a Jasón para que sea él mismo, en compañía de sus hijos, quien lleve a la princesa los regalos que ella se ha encargado de aderezar mortalmente. La narrativa popular trataba el motivo de los regalos envenenados de acuerdo con un patrón más o menos constante: en la mayoría de los casos, eran enviados por un rival con la falsa intención de congraciarse; en ocasiones, el rival era una mujer, casi siempre extranjera (o bárbara); los cuentos contaban, con algunas variantes, cómo alguien advertía a la víctima sobre el peligro: —¡Cuidado, oh bondadoso rey de estas tierras, no tomes (por ejemplo) esa corona; antes bien, aléjala de ti; puede estar envenenada!— Y en medio de un gran alboroto se tomaba a algún animal que pasara o anduviera por ahí y se le ponía en la cabeza la corona y lo veían morir de forma espantosa.⁴⁹

47. πέμψω γὰρ αὐτοὺς δῶρ' ἔχοντας ἐν χεροῖν, / [νύμφη φέροντας, τήνδε μὴ φυγεῖν χθόνα,] / λεπτόν τε πέπλον καὶ πλόκον χρυσήλατον· / κᾶνπερ λαβοῦσα κόσμον ἀμφιθῆ χροῖ, / κακῶς ὀλεῖται πᾶς θ' ὃς ἂν θίγη κόρης· / τοιοῦδε χρίσω φαρμάκοις δωρήματα.

48. ἐπεὶ κακὴν κακῶς ἄθανεῖν σφ' ἀνάγκη τοῖς ἐμοῖσι φαρμάκοις.

49. Un cinturón puede ser variante para la corona y, en lugar del pobre animal, se usaba algún árbol para evidenciar el ardid; este se secaba al momento de ceñírsele el cinturón. Mills (1980: 291 y nn. 11 y 12). Era tan preventivo el tratamiento en los cuentos, y tan felices los finales, que el hecho de que los regalos sean los agentes en la muerte de los soberanos es un dato puesto en relieve por Séneca; *vid. Med.*, vv. 879–84: NUN. *Perire cuncta! Concidit regni status! / Nata atque genitor cinere permixto iacent! / CH. Qua fraude capti? NUN. Qua solent reges capi: / Donis. CH. In illis esse quis potuit dolus? / NUN. Et ipse miror, vixque, iam facto malo, / potuisse fieri credo. M. ¡Ya todo ha perecido! ¡Se ha derrumbado el reino! / ¡Hija y padre yacen, mezcladas sus cenizas! / C. ¿Qué fraude los sedujo? M. El que suele seducir a los reyes: / los dones. C. ¿En aquellos qué engaño pudo estar? / M. Yo me asombro también; y apenas puedo dar fe / al daño consumado.*

Tal vez, llegados a este punto, sea discutible que, en términos de verosimilitud, en ningún momento de la obra se da a Medea oportunidad para untar los fármacos a los regalos; sin embargo, en los términos de esta ficción dramática, lo más relevante es que se produzca la entrada de los regalos al palacio, sin que importe demasiado cómo o cuándo hubieran podido aderezarse.⁵⁰ Si a esta mujer se le aparece Egeo de forma inesperada para asegurarle asilo, no es difícil imaginar que, mientras habla en el escenario y entretiene a las mujeres del coro, los regalos queden listos como por arte de magia.

El fino vestido y la diadema de oro son los elementos que unen el espacio concreto, escénico, y el virtual, metaescénico; son una especie de catalizador entre el adentro y el afuera. Una suerte de “imaginación itinerante” atraviesa el umbral de la realidad escénica y es devuelta al escenario con la entrada del mensajero. Dadas las condiciones escénicas impuestas a la acción representada por la trama, el espectador asume y supone la estructura general de la realidad metaescénica. El mensajero la confirma y la detalla, la revela, la hace *enargés* (*evidente*), de manera que el entendimiento de cada espectador se proyecta desde él mismo al escenario, y se representa a través de esas palabras.

El concurso de todos los elementos fantásticos que conforman el perfil siniestro de Medea da al personaje una nota hiperbólica de poder; sin embargo, esta pronunciada hipérbole cuenta con el aval de la imaginación colectiva: “toda la elocuencia trata de las obras de la vida; cada uno remite lo

50. *Vid.* Elliott (1969: *ad loc.*), Cerbo (1997: n. 176); DiBenedetto (1997: 19–23, esp., 20); *vid.* tb. Arnott (1978: 112).

que oye a sí mismo, y los ánimos aceptan con beneplácito lo que reconocen”.⁵¹

La percepción de Medea como hechicera es resultado del desplazamiento del poder que emana de la tragedia misma y que difícilmente se distingue, pues conforma una ilusión creada por la ficción dramática. Muchos factores influyen en el hecho de desplazar este poder para asociarlo con el perfil de hechicera del personaje: se decía ya que desde el punto de vista de la construcción discursiva, la descripción del efecto de los fármacos conforma una “raciocinación” del poder de Medea. La raciocinación “consiste en aumentar lo que tiene relación con el objeto que se quiere ver realizado; así, el oyente infiere que una cosa es grande porque las circunstancias que lo modifican están ampliadas...; las cosas que rodean al objeto se amplifican de manera que el oyente, mediante un proceso de raciocinio no expresado y quizá no consciente, perciba el aumento del objeto”.⁵²

Física y enárgeia: espacio y materia metaescénicos

Veamos la primera parte del discurso del mensajero: “Cuando tus dos hijos llegaron, acompañados por su padre, y entraron en la casa nupcial, nos alegramos los esclavos, que estábamos agobiados por tus desgracias” (1136–9).⁵³ Con estas palabras, se cierra la brecha del curso dramático que se había abierto cuando, al final del cuarto episodio, sale Jasón con los regalos que va a llevarle a la princesa. La situación narrada se asume como una

51. Quint., *De inst. orat.* VIII.III.70-71: *Omnis eloquentia circa opera uitae est, ad se refert quisque quae audit, et id facillime accipiunt animi, quod agnoscunt...*

52. Villaseñor (2008: 10–1).

53. ἐπεὶ τέκνων σῶν ἦλθε δίπτυχος γονὴ / σὺν πατρί, καὶ παρῆλθε νυμφικοὺς δόμους, / ἦσθημεν οἵπερ σοῖς ἐκάμνομεν κακοῖς / δμῶες (...).

realidad metaescénica, que tiene como punto de referencia otro lugar (la casa nupcial) y otro tiempo (pasado), con lo cual se produce un ajuste respecto del tiempo y el espacio del presente escénico.

En la *angélie* se presenta una dinámica escénica con desplazamientos propios: la entrada de Jasón con los niños, las reacciones que esto provoca, y, una vez que entregan a la princesa los regalos y salen, la atención cada vez más detallada en la descripción de la hija del rey y sus movimientos.

En esta parte se describen el ambiente del palacio y los rasgos de la princesa, un personaje omnipresente en el asunto dramático, pero siempre ausente del escenario.

Apenas han salido del palacio Jasón y sus hijos y se han alejado un poco —nos dice el mensajero—, la princesa ya se ha puesto el fino vestido y la corona de oro (1157–62).⁵⁴ Así, adornada, camina por la casa, “marchando delicadamente sobre sus blanquísimos pies, contentísima por los regalos, y vuelve una y otra vez sus ojos sobre sus talones...” (1164–6).⁵⁵ Hay que destacar el delicado gusto con que Eurípides retrata la naturaleza femenina de la hija de Creonte y la pone en movimiento: el gesto del torso que se arquea con gracia; desde la altura de su finísimo cuello, la princesa dirige la mirada hasta los talones para comprobar que la caída del vestido le venga bien a su cuerpo.

54. καὶ πρὶν ἐκ δόμων / μακρὰν ἀπεῖναι πατέρα καὶ παῖδας σέθεν / λαβοῦσα πέπλους ποικίλους ἡμπέσχετο, / χρυσοῦν τε θεῖσα στέφανον ἀμφὶ βοστρύχοις / λαμπρῶ κατόπτρῳ σχηματίζεται κόμην, / ἄψυχον εἰκὼ προσγελῶσα σώματος.

55. ἀβρὸν βαίνουσα παλλεύκῳ ποδί, / δώροις ὑπερχαίρουσα, πολλὰ πολλάκις / τένοντ’ ἐς ὀρθὸν ὄμμασι σκοπομένη.

Estos versos de la *angelía* conforman una *prosopografía*, ο ἔκφρασις προσώπων (*écfrasis prosópon*, “descripción de personajes”).⁵⁶ En general, los poetas trágicos no construyen caracterizaciones “directas”; la puesta en escena es una especie de laboratorio donde los personajes se “caracterizan” a través de la evolución del drama.⁵⁷ La prosopografía de la princesa, inserta en la pieza teatral, integra al personaje en la dinámica dramática, junto con los demás rasgos que de él nos ha dado el texto escénico: desde el primer episodio sabemos que la muchacha es hija de un rey que se precia de ser sumamente considerado y amoroso con ella;⁵⁸ por este relato del mensajero, escuchamos también que a la princesa le resultan irrelevantes y del todo ajenas las preocupaciones de los ciudadanos: ve a Jasón “con mirada amorosa”, pero aparta la vista, “indignada”, en cuanto ve a los niños (1146–9);⁵⁹ conviene destacar que *μυσαχθεῖσα* (*mysachtheisa*, “indignada”), marca una fuerte oposición con *εἶχε πρόθυμον ὀφθαλμόν* (*eíche próthymon ophthalmón*, “tenía una mirada amorosa”), contraste que sugiere, desde el punto de vista de la caracterización, una cierta afectación en los gestos de la princesa.

La prosopografía muestra a una princesa muy delicada, pero también muy frívola y, sobre todo, inconsciente. Su retrato, situado en un ambiente de movimientos y palabras suaves, marca un acentuado contraste con la

56. La prosopografía completa va del v. 1144, con *δέσποινα* (*déspoina*, “señora”) como acento en el primer lugar del verso, al v. 1166.

57. *Vid.* Easterling (1977: 121–9); Gill (1986: 251–73).

58. *Vid.* vv. 283, 287–91, 327, 329.

59. *πρόθυμον εἶχ' ὀφθαλμόν εἰς Ἰάσωνα / ἔπειτα μέντοι προυκαλύψατ' ὄμματα / λευκήν τ' ἀπέστρεψ' ἔμπαλιν παρηίδα, / παίδων εἰσόδους (...).*

descripción que sigue, la del efecto de los fármacos, que intensifica el carácter patético del pasaje⁶⁰ y acelera el ritmo del drama: “A partir de este momento, el espectáculo que se produjo fue en verdad terrible de contemplar” (1168).⁶¹

El mensajero relata cómo, de repente, la princesa “retrocede con paso vacilante mientras le tiemblan todos sus miembros, y a duras penas consigue recostarse en su trono para evitar caer al suelo” (1169–70).⁶² Y sigue con una enumeración que amplifica el horror del espectáculo ofrecido por los fármacos; el mensajero relata que “una blanca espuma salía por su boca y fuera de sus órbitas las niñas de sus ojos daban vueltas” (1174–6);⁶³ tal visión provoca gritos de espanto de algunos de los esclavos, unos corren a avisar al rey, otros a Jasón, “toda la casa resonaba con frecuentes carreras” (1180–1);⁶⁴ la princesa lanza un grito terrible, pues un “doble sufrimiento” (1185)⁶⁵ se apodera de ella: la corona de oro, bien adherida a la cabeza, lanza un “prodigioso torrente de fuego devorador” (1187),⁶⁶ y los finos peplos se comen “la blanca piel de la desdichada”; así encendida, intenta huir, sacudirse la corona, y agita “su cabellera y la cabeza de un lado a otro” (1191),⁶⁷ pero el fuego crece; “cae al suelo, vencida por la desgracia” (1196),⁶⁸ irreconocible:

60. *Vid.* DiBenedetto (1997: 205, n. 234).

61. τοὐνθένδε μέντοι δεινὸν ἦν θέαμ' ἰδεῖν.

62. χωρεῖ τρέμουσα κῶλα καὶ μόλις φθάνει / θρόνοισιν ἔμπεσοῦσα μὴ χαμαὶ πεσεῖν.

63. διὰ στόμα / χωροῦντα λευκὸν ἀφρόν, ὀμμάτων τ' ἄπο / κόρας στρέφουσιν...

64. ἅπασα δὲ / στέγη πυκνοῖσιν ἐκτύπει δραμήμασιν.

65. διπλοῦν πῆμα.

66. θαυμαστὸν νᾶμα παμφάγου πυρός. Nótese el oxímoron: “torrente de fuego” (νᾶμα πυρός).

67. σείουσα χαίτην κρᾶτά τ' ἄλλοτ' ἄλλοσε.

68. πίτνει δ' ἐς οὔδας συμφορᾶ νικωμένη.

no se distinguían ya ni la forma de sus ojos, ni su bello rostro; la sangre manaba de lo alto de su cabeza, mezclada con el fuego, y sus carnes se desprendían de los huesos, como la lágrima de pino, por las invisibles dentelladas del veneno (1198–202).⁶⁹

Entra entonces el padre quien, ignorando la calamidad, “se lanza sobre el cadáver” (1206)⁷⁰ mientras lanza un grito, lamentándose por la suerte de su hija; la llora y cuando cesa sus lamentos e intenta levantarse, no puede:

su anciano cuerpo quedó adherido a los finos peplos, como yedra a las ramas de laurel. Se suscitó un extraordinario combate. Pues él quería levantar su rodilla, mas ella lo retenía. Y cada vez que tiraba con fuerza se desgarraban sus ancianas carnes de los huesos. Al cabo de un rato desistió, y el infeliz entregó su vida... (1213–22).⁷¹

El mensajero sale del escenario; ya que ha sido detalladamente informada de la muerte de los soberanos, también Medea deja un momento la escena para entrar en su casa y culminar su plan de venganza; la última escena, la del

69. οὐτ' ὀμμάτων γὰρ δῆλος ἦν κατάστασις / οὐτ' εὐφυὲς πρόσωπον, αἶμα δ' ἐξ ἄκρου / ἔσταζε κρατὸς συμπεφυρμένον πυρί, (1200) / σάρκες δ' ἀπ' ὀστέων ὥστε πεύκινον δάκρυ / γνάθοις ἀδήλοις φαρμάκων ἀπέρρεον.

70. προσπίτνει νεκρῶ.

71. χρήζων γεραιὸν ἐξαναστῆσαι δέμας / προσείχεθ' ὥστε κισσὸς ἔρνεσιν δάφνης / λεπτοῖσι πέπλοις, δεινὰ δ' ἦν παλαίσματα· (1215) / ὁ μὲν γὰρ ἤθελ' ἐξαναστῆσαι γόνυ, / ἢ δ' ἀντελάζυτ'· εἰ δὲ πρὸς βίαν ἄγοι, / σάρκας γεραιᾶς ἐσπάρασσ' ἀπ' ὀστέων. / χρόνῳ δ' ἀπέστη καὶ μεθῆχ' ὁ δῦσμορος / ψυχὴν κακοῦ γὰρ οὐκέτ' ἦν ὑπέρτερος.

éxodo, nos la presenta suspendida en el aire, a bordo del carro enviado por Helios, en un escenario adecuado para ella.

A pesar de la *angelía*, la asociación de la Medea de Eurípides con el ámbito de la hechicería es uno de los problemas críticos más debatidos de la obra. El personaje de Eurípides presenta una ambigüedad muy marcada; se trata, de hecho, de una construcción deliberada que genera fuertes tensiones dramáticas, y que, desde el punto de vista de su funcionalidad, colabora para provocar y acentuar los efectos de anomalía y distorsión en el espacio y en el tiempo de los registros escénicos.

La *écfrasis*, en función de su prioridad efectista, nos orienta, en el momento más intenso de la obra, hacia el plano fantástico. Después de que las palabras del mensajero integran al espacio teatral el ambiente metaescénico construido por los efectos del relato, las imágenes fantásticas de este ambiente se confunden con el escenario físico y la percepción de los espectadores sale del marco de realidad que el mismo texto había propuesto como punto de partida.

CAPÍTULO II

EL *TEMPO* DRAMÁTICO Y LA *ANGELÍA*

CAPÍTULO II

EL *TEMPO* DRAMÁTICO Y LA *ANGELÍA*

La dinámica efectista del tempo dramático

Como cualquier texto, el drama de *Medea* implica un flujo que suponemos que tiene un inicio y un desenlace, aunque, una vez asimilado, el final y el principio se disuelvan en su devenir, y el texto no vuelva a detenerse. Este flujo textual lleva, de acuerdo con la noción de *tempo*, o ritmo dramático, una progresión más o menos regular; sin embargo, en la pequeña inflexión del “más o menos” está contenida una larga serie de matices con que se satura de sentido propio la relación temporal del quinto episodio.

A diferencia de los episodios uno a cuatro, que se conforman siguiendo una estructura escénica simétrica y en consonancia con una economía dramática compacta, la estructura escénica del quinto episodio está conformada por múltiples desplazamientos irregulares; estas anomalías, características de *Medea*, acentúan la singularidad del momento de la *angelía*.

La escena de la *angelía* puede considerarse como una incisión estructural que imprime al flujo de las acciones un cambio de registro, una sensación de pausa; con la escena del mensajero cambia la cadencia del ritmo dramático. El quinto episodio representa un umbral de la realidad textual no solo en su dimensión espacial, sino también en la temporal. La percepción, o la intuición de ese “otro espacio” y “otro tiempo” ofrecidos por este umbral, es fundamental para dar a la escena que sigue —la del filicidio— la trascendencia estética que busca.

Este filicidio es uno de los aspectos más debatidos de la obra;¹ sin duda, es el elemento más efectivo del plan de venganza de Medea.² Hay que tener en cuenta que Medea modifica su plan en el transcurso de la primera parte de la tragedia; antes de tenerlo claro y anunciarlo en su versión definitiva —en la segunda escena del tercer episodio—, la protagonista expone algunas variantes: en principio, se anuncia muy vagamente una amenaza cuando Medea pide al coro mantener silencio en caso de que ella encuentre algún medio para vengarse de Jasón (259–63).³ Más adelante, concreta algunos de los términos de su plan y dice que dará muerte al padre de la novia, a la novia y a su esposo (374–5).⁴ Después (376–409) revisa las posibles vías de muerte que tiene a su alcance; de este grupo de versos resalta el 385, en el que concluye que habrá de matar a esos tres enemigos con sus fármacos. Finalmente, cuando ya todo parece decidido, Medea cambia de parecer, anuncia a las mujeres corintias los planes definitivos (772–97), y los reitera, resumidos, un poco más adelante: Jasón “no volverá a ver vivos a los hijos que tuvo de mí, ni engendrará un hijo de su nueva

1. Los debates sobre el filicidio se plantean desde dos de sus aspectos: el menos abordado es el aspecto ficcional, es decir, cómo el filicidio afecta y construye el asunto trágico; el otro es el que analiza la relación del texto de Eurípides respecto de la tradición mitográfica, es decir, la posibilidad de que el filicidio sea una innovación suya. Para una síntesis de cómo la crítica ha abordado este segundo aspecto de la cuestión, *vid.* McDermott (1989: 9–24).

2. Para un estudio ya clásico sobre las ‘tramas de venganza’, particularmente la de *Medea*, *vid.* Burnett (1973: 1–24).

3. τοσοῦτον οὖν σου τυγχάνειν βουλήσομαι, / ἦν μοι πόρος τις μηχανή τ’ ἐξευρεθῆ / πόσιν δίκην τῶνδ’ ἀντιτείσασθαι κακῶν / [τὸν δόντα τ’ αὐτῷ θυγατέρ’ ἢ τ’ ἐγήμετο], / σιγᾶν. Esto sucede al final de la *párodos*, elemento de la estructura teatral con que se caracteriza la presentación del coro dentro de la situación dramática, y conforma un lugar común de la convención trágica (*vid.* Elliott, 1969: *ad loc.*; DiBenedetto, 1997: 129, n. 68).

4. ἐν ἧ τρεῖς τῶν ἐμῶν ἐχθρῶν νεκροὺς / θήσω, πατέρα τε καὶ κόρην πόσιν τ’ ἐμόν. La formulación completa de este proyecto de la protagonista avanza desde el v. 365.

esposa, ya que es preciso que, mala, muera malamente por mis fármacos” (803–6).⁵

La idea de dejar a Jasón con vida junto con la idea absurda de matar, en cambio, a sus hijos, aparece de pronto, como surgida de la nada. Algunos críticos buscan el origen de esta decisión en el intercambio que Medea tiene con Egeo,⁶ su argumento principal se basa en el hecho de que Egeo no ha podido procrear un heredero, y por esa razón ha ido a consultar el oráculo de Delfos. La preocupación implícita en sus palabras pudo haber inspirado en Medea la idea filicida, puesto que, antes de este intercambio, nada en sus planes había apuntado a una decisión así; solo después de la salida de Egeo, Medea expone ese nuevo giro de su venganza. Sin embargo, el hecho de que se exprese en esos términos solo hasta después del intercambio con Egeo, no implica que la idea del filicidio haya surgido precisamente por ese intercambio.⁷ Hay que considerar también que una decisión como ésta difícilmente tendría cómo originarse a partir de un factor externo; sin duda, es probable que los elementos externos influyan para considerar la posibilidad de realizar un acto de este tipo, pero, si se apela al impulso y a la elaboración dramática, es pertinente señalar que el filicidio entra en una categoría de la

5. οὐτ' ἐξ ἐμοῦ γὰρ παῖδας ὄψεταιί ποτε / ζῶντας τὸ λοιπὸν οὔτε τῆς νεοζύγου / νύμφης τεκνώσει παῖδ', ἐπεὶ κακὴν κακῶς / θανεῖν σφ' ἀνάγκη τοῖς ἐμοῖσι φαρμάκοις.

6. Vid. Buttrey (1958: 3), que cita a Von Arnim, quien sugiere esta posibilidad en su edición de *Medea* de 1886, siguiendo probablemente a Chase: “On the Introduction of Aegeus in the *Medea* of Euripides”, *AJP*, V (1884), p. 87.

7. Vid. Buttrey (1958: 4, n. 8), quien cita a Zürcher: “*post hoc* is still not *propter hoc*”.

acción mucho más compleja y, en el caso del personaje de Eurípides, inexplicable, pues nada en la obra ofrece una señal lógica de su origen.⁸

De cualquier manera, el filicidio conforma el tema central del asunto trágico, y es el motivo que impulsa el tratamiento dramático de la segunda parte de la obra. A partir del anuncio de venganza de Medea, cada paso de su proyecto dependerá estrechamente del éxito del anterior; con esto se crea una compleja cadena de condiciones: para producir la orfandad y el dolor de Jasón, los niños deben morir; el filicidio parecerá necesario solo después de la muerte de la princesa, que se cumple una vez que ella recibe los regalos, ofrecidos por los niños; para que los niños lleven los regalos, Medea debe convencer a Jasón de que los acompañe.

Todo esto sucede en el curso del drama en relación puntual con el trazo de los planes de la protagonista, de manera que esa concatenación de eventos mantiene acentuado el *tempo* con una serie ascendente de impulsos dramáticos.

8. Justificar o explicarse el filicidio ha conformado uno de los motivos más interesantes de las recodificaciones modernas. La versión de Lars von Trier (1986) presenta uno de sus principales deslindes respecto de la obra de Eurípides en la justificación del filicidio; la muerte de los niños está asociada, por supuesto, al impulso de venganza de Medea, pero también a la desolación por el escenario del destierro. Incluso, el mayor de ellos parece consciente de la situación y ayuda a Medea llevando a su hermano al lugar del sacrificio; después de verlo morir, él mismo se rodea el cuello con la soga que habrá de sujetarlo, y todavía pide a su madre que lo ayude, pues él no puede solo con la tarea. Christa Wolf (1996) desarrolla la versión mitográfica de Creófilo, en la que se responsabilizaba de la muerte de los niños a los corintios, quienes después difundían el rumor de que había sido Medea la autora del crimen (sobre esta variante pre-eurípídea, *vid.* Page 1938: xxii ss.). En la versión póstuma de Theo Van Gogh (2005), mucho más libre, y también menos refinada, Medea se entera del engaño de Jasón y, desesperada, se suicida después de haber envenenado a sus dos hijos.

Hay que tener en consideración que la acción de la obra está delimitada por un margen de tiempo concreto: el día de plazo que el rey concede a Medea. Después de que Creonte le anuncia a Medea que tiene que irse de su tierra en ese momento, ella le habla, le da razones y le pide que le permita quedarse, pero el rey se resiste: “Son vanas tus palabras, pues nunca me podrías convencer” (325).⁹ Después de un incómodo intercambio, Medea se muestra discreta: “Solo concédeme permanecer un día...” (340).¹⁰ Por más que sea tiempo extra, un día no parece amenazante, así que el rey accede y, antes de salir, concluye: “Ahora, pues, si has de quedarte, quédate por un día, pues nada terrible harás de esas cosas que me producen temor” (356–7).¹¹

El rey cede ante la petición de Medea después de haber sostenido en cuatro ocasiones (272–6; 321–3; 325, 335) que su orden de destierro inmediato era inapelable. Dadas las circunstancias de la escena, sobre todo la contención de la protagonista y sus habilidades retóricas, la situación se nos presenta completamente verosímil. Sin embargo, la concesión de Creonte produce un fuerte impulso dramático; en cuanto el rey sale de la escena, un tiempo diferente entra detrás de él: el tiempo como plazo, el tiempo sobre el que se emplaza el drama. Con este tiempo se inicia lo que podríamos llamar una carrera de obstáculos: Creonte espera que el día transcurra como siempre o, de ser posible, un poco más rápido; Medea quiere suspender en la eternidad el recuerdo de ese día y que Jasón no pueda entregarlo al olvido nunca más. Sabemos que se impondrá la voluntad de Medea; sin embargo,

9. λόγους ἀναλοῖς· οὐ γὰρ ἂν πείσαις ποτέ.

10. μίαν με μεῖναι τήνδ' ἕασον ἡμέραν...

11. νῦν δ', εἰ μένειν δεῖ, μίμν' ἐφ' ἡμέραν μίαν· / οὐ γάρ τι δράσεις δεινὸν ὧν φόβος μ' ἔχει.

puesto que la cuestión se ha planteado en términos de tiempo —un día de plazo— la estructura escénica debe adaptarse a su transcurso, y el transcurso a un ritmo.

En los momentos en que el drama se inicia, la dinámica efectista no está en contradicción con las condiciones de verosimilitud; sin embargo, poco después de que Creonte ha concedido su tiempo a Medea, aparece en escena Egeo, las circunstancias cambian y la dinámica efectista entra en fuerte contradicción con las condiciones de verosimilitud, pero hay que considerar que la escena siembra deliberadamente la semilla de esa contradicción.

La escena de Egeo, pues, divide el *tempo* de la obra en dos estados de oposición: antes de su entrada, el progreso de las situaciones era lento, difícil, complejo; después de su salida, todo se acelera, como impulsado por un viento ululante; la atmósfera de la obra debe adaptarse a ese tiempo: es el tiempo trágico, y Medea encontrará los medios para apoderarse de él. Cuando Egeo sale de escena, después de haber garantizado el refugio que ella necesitaba, la protagonista tiene ya todo claro, contempla casi serenamente lo que resta del día, y expone su plan definitivo. Así, detrás de Egeo también entra otro tiempo, completamente nuevo, pues se abre la posibilidad de un camino que no existía y se renueva la secuencia escénica, del todo y por todos inesperada.¹²

12. Buttrey (1958: 11 ss.) compara la participación de Egeo con la de Heracles en *Alcestes*. Ambos héroes reorientan con su entrada el curso dramático; tal es la función de Heracles y de Egeo, muy semejante a la de un mensajero. Heracles llega a casa de Admeto y éste, a pesar de estar de luto por la muerte de su esposa, recibe a su huésped de acuerdo con las leyes de Zeus; en medio de una borrachera, el héroe se entera de la muerte de Alcestes por uno de los esclavos de Admeto; sorprendido por la discreción y las sobradas atenciones

Algunos críticos consideran esta entrada como una aparición súbita, contraria a las normas de la justificación dramática; sin embargo, la presencia de Egeo está asociada al plazo otorgado a Medea por Creonte, y la estrechez de este plazo está enfatizada en dos momentos de la obra: después de la salida de Creonte, Medea se detiene frente a la adversidad de sus circunstancias, pues no cuenta con un refugio al que pueda confiarse una vez consumada su venganza; entonces les dice a las mujeres del coro: “Quedando todavía un tiempo breve, si se me mostrara una torre segura, con engaño y en silencio perseguiré este crimen...” (389–91).¹³ Después de la salida de Egeo, acentúa el favor de esa fortuita coincidencia: “Oh justicia de Zeus... este hombre apareció, en el momento en que me encontraba en mayor dificultad, como puerto de mis propósitos” (768–9).¹⁴

La exposición de estos propósitos ocupa la última parte del tercer episodio: Medea mandará a Jasón en compañía de sus hijos a ofrecer a la princesa hermosos regalos —un fino vestido, una diadema de oro— para que ella los reciba en sus manos con el pretexto de que sean el medio para salvar a los niños del destierro.

En el cuarto episodio se construyen las condiciones para operar la primera parte del plan: que Jasón se deje convencer de llevar al palacio los

recibidas en momentos de duelo, decide ir a rescatar del Hades a la esposa de su anfitrión. De la misma forma en que Heracles orienta felizmente el final de *Alcestes*, el público de *Medea* hubiera esperado, dadas las condiciones del *tempo* dramático, que la hospitalidad de Egeo garantizara no solo el refugio de la protagonista, sino también la vida de los niños. Así que el giro del drama después de la salida del rey de Atenas debió haber sido violento, sobre todo por inesperado.

13. ... μείνας' οὖν ἔτι μικρὸν χρόνον, / ἦν μὲν τις ἡμῖν πύργος ἀσφαλῆς φανῆ, / δόλω μέτειμι τόνδε καὶ σιγῆ φόνον·

14. οὗτος γὰρ ἀνὴρ ἦ μάλιστ' ἐκάμνομεν / λιμὴν πέφανται τῶν ἐμῶν βουλευμάτων·

regalos. Las mujeres del coro, y también los espectadores, saben muy bien lo que puede suceder si los regalos llegan a las manos de la princesa: al ponerlos en su cuerpo, morirá de fea manera, junto con todo aquel que toque el cuerpo de la muchacha; de esta manera, los regalos, entendidos como elementos tangibles del espacio escénico, forman un puente con que la atención de los espectadores atraviesa el escenario y construye otro espacio, uno metaescénico.

Para considerar el metaescenario como espacio pleno para la acción dramática, puede resultar pertinente la distinción entre espacios productivos o improductivos, activos o inactivos. Cuando Creonte, por ejemplo, sale en el primer episodio, se sobreentiende que regresa al palacio, pero la actividad del palacio en esos momentos —los preparativos de la boda— no tiene relevancia para las acciones que presenta Eurípides, así que el espacio metaescénico resulta improductivo, y la salida del rey consiste, simplemente, en abandonar el escenario; lo mismo sucede cuando Jasón sale de escena después del segundo episodio, o cuando la salida de Egeo cierra la primera escena del tercer episodio.

Sin duda, el referente del espacio metaescénico está dado tácitamente en la lectura del espacio teatral, pero el dramaturgo mantiene nuestra atención pendiente de la actividad del escenario y de los elementos que la hacen progresar; las entradas y salidas de los personajes influyen solo en el escenario. Es importante, al menos para la *Medea*, mantener esta reserva del espacio metaescénico: con los regalos se trasciende el espacio tangible del escenario, porque se trata del único caso en el que uno de sus elementos concretos acompaña en su salida a uno de los personajes. Ese elemento,

además, sale impregnado con otro elemento, intangible, pero no menos importante: los fármacos de Medea, cuyos efectos detonarán, si es que funcionan como ella espera, la caída de la casa de Jasón y de Corinto. Así, el cuarto episodio se cierra con la salida de Jasón quien, acompañado de sus hijos, lleva los regalos a su nuevo destino.

El canto del cuarto estásimo —transición del cuarto al quinto episodio— comienza con el lamento de las mujeres corintias: “ya no tengo esperanza de vida para los niños, ya no” (976-7).¹⁵ En el siguiente episodio se esperan los resultados del plan, y una serie de efectos de la temporalidad y el *tempo* dramático confluyen en él. Puesto que la entrega de los regalos tiene lugar en otro espacio, es preciso que un agente de ese metaescenario —el *ángelos*— lleve al escenario las noticias de lo ocurrido con la visita de Jasón y los niños al palacio del rey.

En términos de estructura, podemos decir que el quinto episodio tiene una apariencia ‘abigarrada’, porque se dan muchas situaciones, en tanto que los desplazamientos en los otros episodios siguen una disposición rigurosamente simétrica y tienen una apariencia más ‘ordenada’: el primero y el tercer episodio se dividen cada uno en dos escenas; el segundo y el cuarto presentan una sola escena. Para comparar la actividad escénica de los episodios uno a cuatro con la del quinto episodio, resulta útil una perspectiva general de la disposición estructural:

15. νῦν ἐλπίδες οὐκέτι μοι παίδων ζόας, / οὐκέτι·

<i>Primer episodio</i>	<i>Segundo episodio</i>	<i>Tercer episodio</i>	<i>Cuarto episodio</i>	<i>Quinto episodio</i>
a) entra Creonte b) sale Creonte / primeros planes	Jasón / Medea <i>agón</i>	a) entra Egeo b) sale Egeo / plan definitivo	Medea / Jasón <i>los regalos</i>	a) pedagogo b) monólogo / entrada y salida de los niños c) canto coral d) <i>angelía</i> e) sale Medea / filicidio

El quinto episodio se inicia con el anuncio del pedagogo: “Señora, estos niños tuyos están libres del destierro, y la novia real ha recibido, contenta, los regalos en sus manos. Paz hay ya para tus hijos” (1002–4).¹⁶ Esta primera noticia es una clara señal del progreso inexorable de los proyectos de Medea. Si el plan progresa de acuerdo con lo previsto, el siguiente paso es la muerte de sus hijos; si falla, hay que preparar una forma de huir y soportar la persecución y la burla de sus enemigos. Ella pide entonces al pedagogo que se vaya: “anda, entra en la casa y prepara lo que sea que puedan necesitar los niños” (1019–20).¹⁷

El movimiento escénico abre un periodo de incertidumbre. Medea pronuncia entonces su célebre monólogo fatal (1021–80); en este punto, es incierto cómo queda el escenario, y en qué momento entran y salen los niños de la escena,¹⁸ pero son ellos el principal factor del pronunciado patetismo de

16. δέσποινα, ἀφείνται παῖδες οἶδε σοι φυγῆς, / καὶ δῶρα νύμφη βασιλῆς ἀσμένη χεροῖν / ἐδέξατο· εἰρήνη δὲ τὰκεῖθεν τέκνοις.

17. ἀλλὰ βαῖνε δωμάτων ἔσω / καὶ παισὶ πόρσυν’ οἷα χρὴ καθ’ ἡμέραν.

18. Muchas de las palabras del monólogo están dirigidas a los niños, pero pueden considerarse como parte de las interjecciones de un discurso que los tiene en su centro; entonces vale suponer que los niños están fuera de la escena y que solo son evocados por la madre. Se hace más convincente este monólogo, me parece, si Medea se encuentra sola. El v. 1069 (marcado abajo con negritas) presenta un cambio de registro que podría implicar la entrada de los niños en escena en ese preciso momento: “Mas, ya que voy a emprender el más desgraciado viaje y también hacérselo emprender a estos, **quiero dirigir la palabra a**

la escena, pues su madre los llama, los interpela, los abraza, los besa,¹⁹ y una y otra vez se debate entre su vida y su muerte.

Este discurso es especialmente significativo por su intensidad: Medea se ha impuesto a sí misma la obligación de culminar su ineludible compromiso heroico —gestar la peor forma posible de venganza contra Jasón—, y reconoce que le resulta imposible, de hecho, renunciar a la muerte de sus hijos; sin embargo, algo hay en ella que la hace dudar: “¡Ay! ¿Qué debo hacer? Mi corazón se debilita, mujeres, cuando veo la mirada luminosa de mis hijos. No puedo; adiós a mis propósitos. Llevaré a mis hijos fuera de esta tierra...” (1042–8).²⁰ Pero cede al impulso heroico: “¿Qué me sucede? ¿Quiero merecer la burla de mis enemigos dejándolos impunes?” (1049–50).²¹

Medea pronuncia su monólogo en medio de la pausa que se da entre la noticia del pedagogo y la llegada del mensajero. Esa pausa marca un claro cambio de cadencia: mientras Medea espera los resultados de la acción de los venenos, se acentúa la fuerte tensión del personaje y se vuelca sobre el escenario; entonces, el espacio escénico coloca en su centro la actividad interna de Medea, que se manifiesta en su ir y venir; se resuelve por una acción, se retracta; sus dudas e incertidumbre se revelan en la irregularidad del monólogo. La pausa, desde el punto de vista dramaturgico, construye un

mis hijos. Dadme, hijos, dad a vuestra madre para que la bese vuestra mano derecha” (1068–71: ἀλλ', εἶμι γὰρ δὴ τλημονεστάτην ὄδον / καὶ τούσδε πέμψω τλημονεστέραν ἔτι, / **παῖδας προσειπεῖν βούλομαι δότ', ὦ τέκνα,** / δότ' ἀπάσασθαι μητρὶ δεξιὰν χέρα.). *vid.* DiBenedetto (1997: 196–7, n. 219); Galeotti (1991: 294–303).

19. Ya en el cuarto episodio, cuando Medea llama a los niños para que su padre los abrace, se da una situación semejante; *vid.* 894 ss.

20. αἰαῖ τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται, / γυναῖκες, ὄμμα φαιδρὸν ὡς εἶδον τέκνων. / οὐκ ἂν δυναίμην· χαιρέτω βουλευμάτα / τὰ πρόσθεν ἄξω παῖδας ἐκ γαίας ἐμούς.

21. καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὀφλεῖν / ἐχθροὺς μεθεῖσα τοὺς ἐμούς ἀζημίους;

lapso de suspenso que da cabida a una variedad de registros con que la experiencia, siempre subjetiva, atraviesa la dimensión temporal; parecería que una barrera invisible impulsa y contiene simultáneamente la acción, de manera que en el *tempo* dramático se percibe algo como una síncopa.

La percepción ficcional: el coro como medida del tempo dramático

Puesto que el coro, como ineludible convención dramática, está presente en la escena trágica prácticamente todo el tiempo de la obra, el coro de mujeres corintias será, en el caso concreto de *Medea*, testigo de la acción desde el momento de su entrada en escena (131) hasta las notas finales del drama (1419), además de ser el personaje colectivo con quien la protagonista comparte todas sus decisiones, junto con los planes para ejecutarlas. De esta forma, la interacción del coro con la actividad del escenario nos ofrece la medida de las fluctuaciones del *tempo* dramático, y, a su vez, una medida de la percepción ficcional, es decir, de la experiencia que tienen del escenario los personajes que lo integran.

Imaginemos a estas mujeres que participan de la situación planteada en la obra: son conscientes de los planes de esta mujer a la que han jurado ayudar con la complicidad de su silencio.²² En el quinto episodio, cada

22. En la primera escena del primer episodio, Medea se dirige al coro: “Pues bien, cuanto quisiera obtener de ti es lo siguiente: si encontrara yo alguna vía, algún medio, para hacer pagar a mi marido estas ofensas... cállalo” (τοσοῦτον οὖν σου τυγχάνειν βουλήσομαι, / ἦν μοι πόρος τις μηχανή τ' ἐξευρεθῆ (260) / πόσιν δίκην τῶνδ' ἀντιτείσασθαι κακῶν / [τὸν δόντα τ' αὐτῷ θυγατέρ' ἢ τ' ἐγήματο], / σιγᾶν.) (259–63); a lo que ellas responden: “Eso haré, pues te asiste la justicia al hacer pagar su castigo a tu esposo, Medea” (δράσω τάδ' ἐνδίκως γὰρ ἐκτείσει πόσιν, / Μήδεια.) (267–8).

segundo que esperan junto con Medea implica tener que mantenerse en una situación cada vez más comprometida.

Además, desde el punto de vista de la trama, el ánimo de estas mujeres ha sido sometido a bruscas emociones: han recibido con plena identificación el primer discurso de Medea (214–66), en el que se manifiestan las profundas desventajas que tienen las mujeres en la sociedad; han prestado su hombro para sostener a esta mujer singular, que no necesita llorar, sino que le garanticen complicidad solidaria para consumir su venganza; se han adherido con beneplácito a su condición de cómplices,²³ y han recibido, como si fuera para ellas, el plazo que Creonte otorgara a Medea: “El rumor convertirá mi conducta en gloriosa; llega la fama al sexo femenino. No afectará ya a las mujeres un renombre siniestro” (415–20).²⁴ También han atravesado los duros senderos de la desilusión, e incluso de la ansiedad y la angustia; han pasado de la simpatía genuina que manifestaban hacia esta heroína de carácter recio, a un abrupto cambio de conciencia ante el anuncio del filicidio.²⁵ Después del parlamento de Medea, en los versos 764–810, es posible señalar un punto de quiebre en las simpatías del coro. Cuando Egeo sale de escena, Medea traza completo su plan de venganza (764–97); y concluye con el anuncio del filicidio (791–7):

23. *Vid.* 267–8; 357–63; primer estásimo: 410–46, esp. estr. b: 432–46; 576–8; segundo estásimo: 627–62, esp. antistr. b: 654–62.

24. τὰν δ' ἐμὰν εὐκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι φᾶμαι / ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει / οὐκέτι δυσκέλαδος / φάμα γυναικᾶς ἔξει. Se trata de la transición del primer estásimo: el coro expresa su aprobación a los planes de Medea después de la salida de Creonte.

25. *Vid.* tercer estásimo: 824–65, esp. el segundo grupo estrófico, y muy particularmente, los vv. 848–9.

¡Lamento la clase de acción que he de cometer después! Daré muerte a mis hijos. No hay nadie que pueda arrebatármelos. Y después de arruinar toda la casa de Jasón me iré del país, huyendo del asesinato de mis queridísimos hijos, tras atreverme a la acción más impía, pues no es tolerable ser la burla de mis enemigos, amigas.

Es probable que a estas palabras hubiera seguido un momento de silencio entre las mujeres del coro. El siguiente verso del mismo parlamento de Medea (798), comienza con ἴτω, una brevísima exhortación, después de la cual sigue una justificación (798–810) con la que se apela al acuerdo por el que las mujeres del coro se habían adherido a su causa. Parece que es necesario este recordatorio de la protagonista para obtener del coro de mujeres corintias la respuesta que espera, y que no obtiene. El Corifeo alcanza a decir, después de otro momento de asombro:

—Ya que nos has hecho partícipes de tu proyecto, en mi deseo de ayudarte y proteger las leyes humanas, te prohíbo que lo hagas.

—No existe otra solución, pero es disculpable que digas eso, ya que no has sufrido ultrajes, como yo.

—¿Osarás matar tu semilla, mujer?

—Es la forma en que más sufrirá mi esposo.

—Pero tú serás la más desdichada de las mujeres.

—¡Vamos! Inútiles son todas las palabras que ahora se interpongan.

(811–9).²⁶

26. XO. ἐπεὶ περ ἡμῖν τόνδ' ἐκοίνωσας λόγον, / σέ τ' ὠφελεῖν θέλουσα καὶ νόμοις βροτῶν /
ξυλλαμβάνουσα δρᾶν σ' ἀπεννέπω τάδε. MH. οὐκ ἔστιν ἄλλως· σοὶ δὲ συγγνώμη λέγειν /
τάδ' ἐστί, μὴ πάσχουσιν, ὡς ἐγώ, κακῶς. XO. ἀλλὰ κτανεῖν σὸν σπέρμα τολμήσεις, γύναι;
MH. οὕτω γὰρ ἂν μάλιστα δηχθεῖη πόσις. XO. σὺ δ' ἂν γένοιό γ' ἀθλιωτάτη γυνή. MH.
ἴτω· περισσοὶ πάντες οὖν μέσῳ λόγοι.

Las mujeres corintias se mantienen, a pesar de todo, al lado de Medea. Después del canto coral del tercer estásimo, asistirán, prácticamente sin intervención, a la acción del cuarto episodio. Una vez que ha salido Jasón llevando los regalos, entonan las notas del cuarto estásimo, en espera, ellas también, de los acontecimientos del palacio. Y se mantienen en la escena, mientras avanzan las complicadas acciones del quinto episodio; incluso, después de escuchar el monólogo de Medea, entonan un breve canto en el que reflexionan sobre las difíciles labores de quienes son padres.²⁷

Finalmente, después de una larga espera, Medea anuncia la llegada del mensajero:

—Amigas, hace tiempo que aguardo resultados, y al acecho estoy de cómo saldrá ese asunto de allá. He aquí que ahora estoy viendo acercarse a uno de los sirvientes de Jasón, y su respirar exaltado muestra que anuncia algún nuevo mal.

(1116–20).²⁸

—¡Medea, vete, vete por mar, vete por tierra!²⁹

27. Este canto coral (1081–1115) ha sido calificado como inusual por lo desapegado que resulta del sentimiento trágico que permea el monólogo precedente; en general, se considera que marca el punto definitivo de ruptura en la simpatía con que las mujeres corintias se habían identificado con la causa de Medea; *vid. ad loc.*, Page (1938), Elliott (1969).

28. φίλοι, πάλαι τοι προσμένουσα τὴν τύχην / καταδοκῶ τάκεῖθεν οἱ προβήσεται. / καὶ δὴ δέδορκα τόνδε τῶν Ἰάσονος / στείχοντ' ὀπαδῶν· πνεῦμα δ' ἠρεθισμένον / δείκνυσιν ὥς τικαινὸν ἀγγελεῖ κακόν. Normalmente, la entrada en escena de otros personajes no es anunciada por el personaje protagonista; sobre esto, *vid.* DiBenedetto (1997: 202, n. 232).

29. Μήδεια, φεῦγε φεῦγε, μήτε ναίαν / λιποῦς' ἀπήνην μήτ' ὄχον πεδοστιβῆ. El primer verso del mensajero [ὦ δεινὸν ἔργον παρανόμως εἰργασμένη] (1121) se considera interpolado. Aun así, no hay que ignorar estos versos como si no existieran; sin embargo, es notable la pérdida del énfasis que tiene la entrada del *ángelos*; el efecto de urgencia que se favorece

—¿Por qué tendría que irme?

(1122–1124)³⁰

Esta pregunta de Medea expresa una preocupación genuina: enviar regalos envenenados no era una empresa sencilla; era, de hecho, una operación de alto riesgo, sobre todo si el destinatario era de estirpe real. Aunque los regalos que ha enviado Medea iban bien envueltos en su trampa (el pago que la madre está dispuesta a tributar a los más fuertes con tal de salvar a sus hijos del destierro), el ardid es ya bien conocido y difundido por la narrativa popular; prácticamente todos los griegos conocen, desde su infancia, este tipo de historias. Es entonces posible que en el palacio, como en los cuentos, se hubieran detenido con suspicacia ante los presentes, descubierto el engaño, y que, en efecto, Medea tuviera que salir huyendo antes de recibir por su osadía el castigo de la corte corintia. Pero no es esto lo que el mensajero viene a anunciar; sus palabras la alivian casi enseguida.

—Han muerto apenas la hija del rey y el rey, Creonte, por los efectos de tus fármacos.

—Bellísimo anuncio me has comunicado; de aquí en adelante estarás entre mis benefactores y amigos.

—¿Qué dices? ¿Piensas con cordura y no estás loca, mujer, tú que has ultrajado la casa de los soberanos, y te alegras de oírlo, y no temes tales cosas?

comenzando con 1122, se desvanece con la pesadez de esta entrada: “[¡Oh, tú, que has llevado a cabo una acción terrible con desprecio de toda ley,] Medea, vete, vete...!”. En mi opinión, hay al menos dos razones para prescindir de 1121: a) el de la prioridad del ritmo dramático, que acentuaría la irrupción del personaje del *ángeles* con la urgencia del impulso dramático de su entrada; b) el hecho de que ese primer verso de su parlamento anticiparía la pregunta de Medea, que viene inmediatamente después.

30. *Vid. supra*, Capítulo I, n. 44.

—También yo tendría algo que replicar a tus palabras; mas no te irrites, amigo, anda, habla, ¿cómo han muerto? Pues doble alegría podrías darme si han muerto de la forma más horrenda.

(1126–36).³¹

El mensajero comienza entonces su discurso. Sus palabras conforman un acto de habla, un presente escénico que construye, desde el momento mismo de la enunciación, la presencia del contexto metaescénico,³² después del amplio discurso, el coro resume:

Parece que un dios, con justicia, ha reunido en este día muchos males contra Jasón. ¡Oh, desdichada hija de Creonte, cómo lamentamos tus infortunios, tú que marchas a la mansión de Hades a causa de tu boda con Jasón!

(1231–5).³³

La *angelía* insiste enfáticamente en la *hamartía* de Creonte, con lo que se retorna a la escena del primer episodio; el estrecho margen del día de plazo

31. ΑΓ. ὄλωλεν ἡ τύραννος ἀρτίως κόρη / Κρέων θ' ὁ φύσας φαρμάκων τῶν σῶν ὑπο. / ΜΗ. κάλλιστον εἶπας μῦθον, ἐν δ' εὐεργέταις / τὸ λοιπὸν ἤδη καὶ φίλοις ἐμοῖς ἔση. / ΑΓ. τί φήεις; φρονεῖς μὲν ὀρθὰ κοῦ μαίνῃ, γύναι, (1130) / ἦτις, τυράννων ἐστίαν ἠκισμένη, / χαίρεις κλύουσα κοῦ φοβῆ τὰ τοιάδε; / ΜΗ. ἔχω τι κάγῳ τοῖσι σοῖς ἐναντίον / λόγοισιν εἰπεῖν· ἀλλὰ μὴ σπέρχου, φίλος, / λέξον δέ· πῶς ὄλοντο; δις τόσον γὰρ ἂν (1135) / τέρψεαις ἡμᾶς, εἰ τεθνᾶσι παγκάκως.

32. Sobre las descripciones con valor de escena en la narrativa, *vid.* Pimentel (2005: 48). En la ficción dramática de la antigüedad clásica, no es posible, ni deseable, disociar al narrador de su estatus de personaje; así tenemos la confluencia del tiempo pasado de su narración con el presente teatral que este mismo pasado construye a través de la escena que se despliega con la *écfasis*.

33. ἔοιχ' ὁ δαίμων πολλὰ τῆδ' ἐν ἡμέρᾳ / κακὰ ξυνάπτειν ἐνδίκως Ἰάσονι. / [ὦ τλήμων, ὡς σου συμφορὰς οἰκτίρομεν, / κόρη Κρέοντος, ἦτις εἰς Ἄιδου δόμους / οἴχη γάμων ἕκατι τῶν Ἰάσονος.]

otorgado culmina en esta escena del quinto episodio y reúne en la singularidad de su momento todas las anomalías que han dado posibilidad, curso y concreción al proyecto de venganza.

La “famosa dificultad del coro”

Una vez concluido el discurso del mensajero, Medea anuncia al coro de mujeres corintias:

Amigas, resuelta está la acción: matar lo antes posible a mis hijos y marcharme de este país y no, por demorarme, entregar mis hijos a otra mano más hostil para que los mate. De cualquier forma, es forzoso que mueran, y, ya que es preciso, los mataremos nosotras, que les hemos dado la vida. (1236–41).³⁴

Entonces sale de escena, por primera vez en la obra. Las mujeres corintias se mantienen afuera de la casa, rogando a Gea y a Helios que detengan la ira de esa mujer. El quinto estásimo de la *Medea* es uno de los pasajes más extraños y complejos de la tragedia:³⁵ una vez que el coro ha entonado la

34. φίλοι, δέδοκται τοῦργον ὡς τάχιστα μοι / παῖδας κτανούση τῆσδ' ἀφορμᾶσθαι χθονός,
/ καὶ μὴ σχολὴν ἄγουσαν ἐκδοῦναι τέκνα / ἄλλη φονεῦσαι δυσμενεστέρᾳ χερί. / πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν· ἐπεὶ δὲ χρή, / ἡμεῖς κτενοῦμεν οἵπερ ἐξεφύσαμεν.

35. La escansión de estos versos ha representado un problema agudo para los editores modernos del texto; sobre este inciso *vid.* Page, 1271 sqq; en ese comentario es relevante la cita que hace de Wilamowitz (*Hermes*, xv. 486 sqq): “It is customary in Tragedy for one voice to be heard from behind the scenes, especially when it is a voice from those who are κωφὰ πρόσωπα on the stage”. *Vid.* tb. Elliott, *ad loc.*; Segal, 1997: 168 y n. 2; *vid.* tb. p. 173: “The transposition of 1271–2 and 1273–4, widely accepted by earlier editors and now supported by a third-century B.C. papyrus, regularizes the metrical correspondence between strophe and antistrophe”.

primera estrofa y la antistrofa de su canto coral, atraviesan el espacio sonoro del escenario los gritos de los niños, que piden ayuda.

—¡Ay, ay de mí!

—¿Oyes? ¿Oyes el grito de los niños? ¡Oh desdichada, oh infortunada mujer!

—¡Ay de mí! ¿Qué haré? ¿Dónde escapar de las manos de mi madre?

—No sé, queridísimo hermano, estamos perdidos.

—¿Entraré al palacio? Creo que debo salvar de la muerte a los niños
(1275–6).

—¡Sí, por los dioses! ¡Sálvennos! Es el momento.

—¡Estamos ya cerca del filo de la espada!

—¡Desgraciada! ¡En verdad eres cual roca o hierro, tú que a tus hijos, el fruto que tuviste, vas a matar con muerte impuesta por tu propia mano!

(1279–81)³⁶

Luego continúa el segundo grupo estrófico, ya sin las voces de los niños. Ese diálogo, que atraviesa la barrera entre el interior invisible de la casa y el escenario, “aproxima al coro a la muerte de los niños tanto como lo permiten las convenciones teatrales del siglo V”.³⁷ Ciertamente, hay que considerar, de

36. ΠΑΙΣ <ἐνδοθεν> ἰώ μοι.

1270 α

ΧΟ. ἀκούεις βοὰν ἀκούεις τέκνων; / ἰὼ τλᾶμον, ᾧ κακοτυχῆς γύναι.

1273–4 [στρ.

ΠΑ. α] οἴμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας;

1271

ΠΑ. β] οὐκ οἶδ', ἀδελφε φίλτατ', ὀλλύμεσθα γάρ.

1272

ΧΟ. παρέλθω δόμους; ἀρήξαι φόνον / δοκεῖ μοι τέκνοις.

1275–6

ΠΑ. α] ναί, πρὸς θεῶν, ἀρήξατ' ἐν δέοντι γάρ.

1277

ΠΑ. β] ὡς ἐγγυὸς ἤδη γ' ἐσμὲν ἀρκύων ξίφους.

1278

ΧΟ. τάλαιν', ὡς ἄρ' ἦσθα πέτρος ἢ σίδα- / ρος, ἅτις τέκνων

1279–81

δὲν ἔτεκες ἄροτον αὐτόχειρι μοίρα κτενεῖς.

37. Segal (1997: 171).

acuerdo con Segal, que las mujeres corintias tienen solo el impulso de una intervención activa (1275–6); a pesar de los gritos con que los niños las urgen a salvarlos, vuelven a sus lamentos pasivos (1279–81), similares a los del grupo estrófico anterior de esa misma oda (1265–7).³⁸ Según Segal, se da un paralelismo entre los versos de la primera antístrofa y los de la segunda estrofa de la oda, lo que provoca una sensación de circularidad y estatismo que enfatiza la inacción del coro.³⁹ Esta inacción vulnera, según él, el sentido moderno de verosimilitud, y “debe aceptarse como parte de la convención dramática que obligaba al dramaturgo a mantener al coro en escena durante la obra”.⁴⁰

Kitto califica la situación como “the Chorus’ famous difficulty”.⁴¹ Por supuesto, resulta mucho más ventajoso analizar la situación de las mujeres del coro desde la dinámica ficcional, es decir, desde el impulso con que se significa el texto desde su interior, pues apelar a condiciones externas impuestas por la convención dramática no ofrece una respuesta a la pregunta que el mismo texto plantea con tanto énfasis: por qué las mujeres del coro se mantienen al margen de la acción en tales circunstancias.

Según Segal, la estructura del quinto estásimo obliga al coro a enfrentar directamente las circunstancias de un crimen que ha rechazado de manera categórica.⁴² Es cierto que las mujeres corintias se oponen

38. cf. 1280–81 con 1265–7: (δειλαία, τί σοι φρενοβαρής / χόλος προσπίτνει καὶ ζαμενῆς / φόνος ἀμείβεται;) (vid. *infra*, n. 41).

39. (1995: 171–2).

40. (1995: 171): “(it was one of Corneille’s objections to the play) and has to be accepted as the dramatic convention that requires the presence of the chorus throughout the action”.

41. (1961: 194).

42. (1997: 171); remite a los vv. 811–8, citados arriba.

abiertamente al filicidio (811–3), pero antes han alentado a Medea a la venganza: “te asiste la justicia al hacer pagar su castigo a tu esposo” (267),⁴³ le responden después de su primer discurso. Ese sentido de justicia, acreditado e incluso exaltado por los valores de la convención social, hace a las mujeres del coro cómplices de una venganza que han encauzado, aunque no pudieran prever el estilo atroz de Medea para maquinar la venganza perfecta. Esto lleva al coro a una situación sin salida; en ningún otro momento de la obra es más clara su función como *dramatis personae* que en el quinto estésimo; su inacción es completamente verosímil si se la relaciona con su participación en la acción dramática y como resultado de ésta.

Las mujeres del coro se enfrentan con “su famosa dificultad” en un escenario que ellas construyeron y que experimentan con profundo desconcierto; esta situación es semejante a la que el mensajero describe cuando, en la escena de los regalos, aclara que los esclavos se mantienen distanciados del cuerpo de la princesa, devorado por “las dentelladas invisibles del veneno”: “Todos sentíamos horror de acercarnos al cadáver, pues teníamos su suerte como maestro”.⁴⁴ Las mujeres corintias sienten el mismo horror de enfrentar a Medea, aunque sientan el fuerte impulso de salvar la vida de los niños.

La inacción de las mujeres del coro acentúa una forma de percepción singular desencadenada por la secuencia de suspenso; en tal situación, el transcurso ordinario del tiempo pierde su validez, y se presenta una acronía:

43. ἐνδίκως γὰρ ἐκτείσῃ πόσιν...

44. πᾶσι δ' ἦν φόβος θιγεῖν / νεκροῦ· τύχην γὰρ εἶχομεν διδάσκαλον.

ese momento de inacción está suspendido indefinidamente en la subjetividad de quienes lo experimentan.

Cuando el mensajero abandona la escena, el tiempo de la obra se ha transformado completamente; la compleja dinámica efectista introducida por la *écfrasis*, por el carácter mismo del relato, por la naturaleza macabra y densa de la descripción, promueve una atmósfera fantástica, una especie de realidad distorsionada. La *angelía* transforma el tiempo de la obra en una totalidad que conecta, a través del presente huidizo de la enunciación, el pasado concreto del magnicidio al que se refiere la narración, con el futuro dramático que detona: el filicidio; con esa posibilidad en sus manos, Medea se apodera finalmente del tiempo trágico. Se puede decir que la *angelía* es un umbral que se abre, desde la actividad dramática (una cadena de sucesos organizada “objetiva y verosímilmente” de acuerdo con una relación causa–efecto), hacia el *tempo* dramático, una construcción, netamente ficcional, artífice de laberintos y lecturas.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

ESPACIOS Y TIEMPOS EN LA DIMENSIÓN VIRTUAL

*Yo que escribo este libro siguiendo en papeles casi ilegibles una antigua crónica,
solo ahora me doy cuenta de que he llenado
páginas y páginas y estoy aún al principio de mi historia[...]*
*Cada cosa se mueve en la lisa página sin que nada se vea, sin que nada cambie
en su superficie, como en el fondo todo se mueve y nada cambia en la rugosa corteza
del mundo, porque hay solo una extensión enorme de la misma materia, exactamente
como la hoja donde escribo, una extensión que se contrae y coagula en formas
y consistencias diversas y en diferentes matices de colores, pero que puede
imaginarse embadumada sobre una superficie plana.*
ÍTALO CALVINO

La radical metamorfosis de la realidad escénica hace de *Medea* una de las tragedias del teatro clásico en las que es más intensa la manifestación del poder; mediando la interpretación de este poder está la asociación de Medea con la imagen de una hechicera de extraordinarios poderes sobrenaturales. Eurípides toma estas notas de estridencia como presupuesto y punto de partida para hacer progresar, junto con este, otro asunto, de carácter netamente político: la relación individuo–Estado e ilustrada en la obra por el destierro inmediato que Creonte ordena a Medea y a sus hijos, orden sustentada por el marco jurídico griego; la singularidad del personaje protagonista —una mujer, extranjera, dotada de carácter heroico y de una aguda inteligencia que se sazona con un conocimiento especializado en el uso de fármacos— acusa con énfasis la complejidad implicada en esta relación.

El conflicto entre Medea y Creonte se dirime en la puesta en escena, en la que se representan dos formas de poder diametralmente opuestas entre sí: la

del Estado —representado por el rey— y la de Medea —en representación del individuo—. La obra se centra en la voluntad de Medea y en la marcha de su acción para ejercer su poder; es así que la tragedia toma la forma de una trama de venganza y se puede decir que se centra en el individuo.

Con el curso dramático, Medea confrontará la imagen del heleno, representada en la obra por los signos de una cultura sofisticada;¹ a través de esta confrontación se configura una imagen opuesta, expresada por el término “barbarie”, y detallada por una serie de matices: esta mujer bárbara es opuesta al ideal de mujer civilizada, *i. e.*, es inmoderada,² se entromete en asuntos viriles,³ se vale de artimañas para perpetrar crímenes estridentes.⁴ La distancia entre estas imágenes con respecto a las de “la otra cara de Medea” —la mujer

1. *Vid.* especialmente esta apología de la civilización helena en la estrofa y antistrofa primeras del tercer estásimo (824–45); se dice que pocas veces Atenas ha sido más bellamente elogiada que en estos versos: “Athens was mistress of an empire at peace, and Euripides could make for his city the noblest of her songs of praise... It is fascinating to consider that this is the last hour in which the making of this ode was possible. The ‘day that will begin great miseries for Hellas’ is already breaking... In this period the poet still regards Athens as the leader and saviour of Hellas...”; *vid.* Page (1938: vii–viii).

2. Desde el prólogo de la nodriza, se habla de lo excesiva que es la manifestación del sufrimiento de Medea (*vid.* 16–45); también el pedagogo (59) y las mujeres del coro (131–6; 148–59; 204–6) se refieren a la intensidad de sus lamentos; y las primeras palabras de Creonte (271–6; 282–9) y de Jasón (446–64) hacen referencia a la inmoderación de su ira.

3. *Vid.* la crítica a la situación de las mujeres respecto de los privilegios masculinos en el primer discurso de Medea (214–51), especialmente 248–51: “Dicen de nosotras que vivimos en casa una vida sin peligros, mientras ellos combaten con la lanza; pero razonan mal: pues tres veces preferiría estar firme junto al escudo que parir una sola vez” (λέγουσι δ’ ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον βίον / ζῶμεν κατ’ οἴκους, οἱ δὲ μάρνανται δορί, / κακῶς φρονοῦντες· ὡς τρὶς ἂν παρ’ ἀσπίδα / στήναι θέλοιμ’ ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἅπαξ).

4. La ejemplificación más clara es la alusión a la muerte de Pelias, repetida en diversos contextos de la acción dramática; *vid.* 9–10, 486–7, 504–5 y 734.

sabia, condenada al exilio por ser considerada peligrosa, y vulnerable desde el punto de vista jurídico por el hecho de ser extranjera, o más precisamente, bárbara y, por lo mismo, ilegítima en los términos de su relación con Jasón y de su situación como madre de hijos no griegos— construye una escisión.

En general, la tragedia conjuga dos dimensiones ficcionales; la convergencia de la *écfrasis* y la dinámica de suspenso en el quinto episodio de *Medea* transforma las dimensiones espacial y temporal, respectivamente: en lo temporal, se produce un momento acrónico, confundido en la indefinición de la experiencia subjetiva; en lo espacial, se genera la atmósfera utópica de un escenario conformado por imágenes virtuales que lo desbordan y que configuran una entidad artística atípica, singular, en la que se deslizan dos niveles paralelos y contradictorios: un plano de “realidad objetiva” (el de los personajes y sus acciones) y otro plano de “realidad fantástica” (el de las imágenes mentales —o las fantasías— que promueve la *écfrasis* en ausencia de las imágenes físicas que conformarían la escena descrita por el mensajero). La actividad de cada uno de estos planos disuelve los contornos del otro; de cualquier forma, no se puede ignorar que interactúan en una misma unidad; por así decirlo: la ironía de la ficción trágica los integra a través de su juego ilusionista de presencias y ausencias.

Esta construcción ficcional apela constantemente a una especie de binomio establecido entre la *lógica de la verosimilitud* y el *efectismo ficcional* que sostiene el delicado equilibrio de su propuesta estética y que, en términos de teatralidad, se calificaría como “contradicción fundamental”: “el habla siempre

está dirigida al espectador / el habla nunca está dirigida al espectador”.

El texto dramático se vale de la écfrasis para dirigirse al espectador desde aspectos netamente técnicos de la representación y sus medios; cuando, a través de los medios de un sistema sígnico, se sugieren las notas sensoriales que normalmente se atribuyen a los medios de otro sistema, se entra deliberadamente en un cambio de registro que provoca una confrontación: el sistema sígnico finge sus límites y construye un proceso de metamorfosis; todo esto en términos de apariencia, por supuesto, lo cual es claro, pues los límites de toda obra artística solo son acusados por la propia dinámica ficcional. La écfrasis señala enfáticamente la ilusión de estos límites al convivir tanto con las condiciones impuestas por su naturaleza ficcional —una unidad narrativa— como con las impuestas por su naturaleza metaficcional —el simulacro de un elemento intrusivo que, movido por el principio de la *enárgeia*, acarrea una dinámica de transgresión y, por lo tanto, de transformación, al centro mismo del entramado textual—.

La écfrasis es, al mismo tiempo, la construcción y el escenario de un proceso en el que palabra y “objeto” se disuelven en la apariencia de lo descrito; si en algo imita el arte a la vida es en el reconocimiento de su poder ilusionista, por lo mismo, podemos concluir que el problema de la écfrasis es aparente, como lo es, en última instancia, el problema de las *imágenes* que conforman cualquier obra artística: cada una de las imágenes de la construcción poética *funciona* para dar cohesión a la totalidad de una obra como apariencia de unidad y, a la luz de las imágenes, también la unidad se disuelve en su apariencia.

El quinto episodio de *Medea* produce en la dinámica dramática el mismo efecto que producen las cesuras en el flujo sintáctico de un texto poético: así como con la cesura se potencia la multiplicidad de lecturas, de manera que, en términos de significación, se hace imposible reconocer un solo poema, el quinto episodio, al interferir el flujo de la sintaxis dramática, hace de la apariencia de unidad espacio-temporal del escenario un fenómeno de multidimensionalidad; así, la estructura de este episodio permite calificar la dramaturgia de *Medea* como una efectiva poética de umbrales, en la medida en que la obra se abre a la manifestación de otros posibles tiempos y espacios, consideración presente ya en la conciencia que los mismos griegos tenían del teatro al representar el escenario como un *axis mundi*, y a Hermes, el mensajero divino, como el *ángelos*. En la tragedia clásica, este personaje aparece como el vínculo entre el *presente-aquí* de la escena y el *ausente-allá* traído desde su lugar y tiempo otros. Mediado por la presencia del *ángelos*, el escenario —el plano humano— se transforma y da lugar a otras posibilidades, representadas o intuidas teatralmente.

Tal vez la tragedia de *Hipólito* ofrezca contrastes más nítidos para ilustrar esta intuición tan característica de la ficción trágica; en la *angelía* de ese texto se describe, se hace *enargés* —evidente—, la forma en que Poseidón arrebató la vida al hijo de Teseo; la intensidad del sufrimiento de Hipólito, “el más casto de los hombres”, ante la injusticia de su muerte altera la normalidad del plano humano y satura el escenario con la intuición de un tiempo y un espacio divinos; así, a través del extenso trance del relato, se construyen las condiciones para la

entrada de Artemis. Solo después de que el mensajero ha pronunciado la *angelía*, aparece Artemis, *ex machina* —puesto que es una divinidad—; es ella quien descubre a Teseo el engaño de Fedra y su error al pedir a Poseidón ayuda para acabar con la vida de su hijo.⁵ Cuando los esclavos llegan al palacio, con Hipólito a punto de morir y atormentado por los espantosos dolores de su cuerpo, Artemis le dirige palabras compasivas e Hipólito se estremece con la fuerza de su manifestación:

—¡Oh, divina fragancia! Incluso en medio de mis desgracias te he percibido, y se me ha aliviado el cuerpo. En estos parajes está la diosa Artemis.

5. En síntesis, esta tragedia trata de la venganza de Afrodita contra Hipólito; en el prólogo, la misma Afrodita justifica la acción, explicando que este alardea de su castidad y de su veneración por Ártemis, al tiempo que declara su desprecio por cualquier asunto relacionado con los placeres de la diosa del amor; para vengarse, enciende en Fedra, la madrastra de Hipólito, un amor incontenible por el hijastro, situación que coincide con un viaje que mantiene ausente a Teseo. Fedra se obliga a sobrellevar en silencio el peso insoportable de tales emociones, pero, abrumada por la carga, comete el error de confesar sus penas a la nodriza. Ésta le aconseja conquistar a Hipólito. Fedra se niega rotundamente y le ordena discreción para mantener en secreto lo que le ha sido confiado; sin embargo, la nodriza considera que lo mejor es hacer partícipe a Hipólito para que su señora consiga ese amor que tanto desea. Hipólito se escandaliza cuando se entera de lo que la nodriza tiene que contarle. Fedra escucha, desde sus aposentos, el escándalo armado por su hijastro e, incapaz de soportar la vergüenza de verlo cara a cara y de enfrentar a Teseo, se suicida, pero deja una carta en la que dice que Hipólito ha intentado deshonorarla. Cuando Teseo regresa de su viaje y se encuentra con la desgracia de la muerte de su esposa y con las tablillas en las que ella inculpa a su hijo, le ordena a éste el destierro y pide a Poseidón que acabe con la vida de su propio hijo, de la forma más dolorosa en la que este pueda morir. Como Hipólito, antes de saber de qué iba a hablarle la nodriza, le había jurado guardar silencio sobre lo que escuchara, se ve impedido de explicar la situación a su padre para intentar salvarse.

—¡Oh, desdichado! Sí, está la diosa que más quieres.

—¿Contemplas, señora, en qué estado me hallo, triste de mí?

—Te contemplo, pero no me es lícito derramar llanto desde mis ojos...

(1391-6)⁶

Entonces la diosa explica también a Hipólito que es Afrodita la causa de su desgracia, e Hipólito abandona el plano de la vida, eso sí, con la conciencia plena.

Pero *Hipólito* es una tragedia clásica, su forma es canónica; progresa del principio al final sin transgredir la norma de la relación causa–efecto. A pesar del sufrimiento del protagonista, la escena final cierra la obra. *Medea*, en cambio, basa parte importante de su poética en el recurso de la anomalía; una porción fundamental de la evolución dramática se da motivada por elementos anómalos, como la entrada injustificada de Egeo, en el tercer episodio, sobre todo, en la relación que esta tiene con la escena del éxodo; es tal la carga de absurdo de esta última escena que se puede decir que contagia con su inverosimilitud el resto del texto dramático; es necesario, entonces, considerar hasta qué grado es singular la ejecución de la anomalía en el drama de Eurípides.

Eurípides presenta a la protagonista *ex machina*; esta situación tiene lugar después del discurso del mensajero, elemento que ha detonado también el filicidio. Medea se encuentra a bordo del carro que le ha enviado Helios quien,

6. **III.** ἔα· ὦ θεῖον ὀδμῆς πνεῦμα· καὶ γὰρ ἐν κακοῖς / ὧν ἠσθόμην σου κἀνεκουφίσθην δέμας· / ἔστ' ἐν τόποισι τοισίδ' Ἄρτεμις θεά. / **AP.** ὦ τλήμον, ἔστι, σοί γε φιλτάτη θεῶν. / **III.** ὀρᾶς με, δέσποιν', ὡς ἔχω, τὸν ἄθλιον; / **AP.** ὀρῶ· κατ' ὄσσω δ' οὐ θέμις βαλεῖν δάκρυ.

desoyendo los ruegos de las mujeres corintias, no solo no ha consentido contener la ira de esa fiera llamada Medea, sino que se dispone a consumar, como su olímpico cómplice, el caos, o como sea que pueda llamarse la extraña situación que parece apoderarse del escenario. Ante estas circunstancias, conviene preguntarse por la función de la *angelía* en *Medea*.

El umbral del quinto episodio resulta de la dinámica que se desencadena con la écfrasis y la secuencia de suspenso; como elemento *extraído* del drama, no es sino una imagen que permite vincular la dimensión virtual con la dimensión narrativa sobre la que se sostiene uno de los aspectos de la construcción ficcional; las imágenes de “lo virtual”, como la que se desprende del quinto episodio, sirven de reflejo a las imágenes de “lo real” y, por lo mismo, encierran importantes cuestionamientos sobre la naturaleza de ese orden, de lo que se supone que es la realidad.

Cuando, en el éxodo, Jasón entra en escena y se encuentra con las mujeres del coro, les dice que está ahí no para buscar a Medea —pues ella lo tiene sin cuidado, ya que, para escapar del castigo que merece, “sería necesario ocultarse bajo la tierra o llevar su cuerpo, alado, a lo alto del éter”—,⁷ sino para “salvar la vida de sus hijos”.⁸ Desorientadas en sus simpatías, las mujeres le responden compasivamente: “Ay, desdichado, no sabes los males que pesan sobre ti, Jasón, pues no pronunciarías esas palabras”.⁹ Sobresaltado, pregunta

7. δεῖ γὰρ νιν ἥτοι γῆς γε κρυφθῆναι κάτω / ἢ πτηνὸν ἄραι σῶμ' ἐς αἰθέρος βάθος (1296–7).

8. ἐμῶν δὲ παίδων ἦλθον ἐκσώσω βίον (1303).

9. ὦ τλήμον, οὐκ οἶσθ' οἱ κακῶν ἐλήλυθας, / Ἴασον οὐ γὰρ τούσδ' ἂν ἐφθέγξω λόγους (1306–7)

si es que acaso quiere matarlo también a él;¹⁰ pero no es la muerte lo que amenaza a Jasón: cuando Medea aparece sobre el carro de Helios en “lo alto del éter”, la dimensión que se le revela súbitamente como un abismo es la de la vida, rodeada solo de una incertidumbre confirmada una y otra vez por la muerte de sus hijos.

En toda dimensión virtual está latente un secreto, un orden prohibido; es posible percibir los gestos de ese secreto si se accede al espacio propuesto por la dinámica fantástica, acentuado, en el caso de *Medea*, por la relación de la protagonista con Helios. No deja de ser de extraordinaria relevancia para el sentido del texto que el carro en el que ella huye le hubiera sido entregado por “el padre de su padre”; conforma un elemento fundamental en la construcción de la atmósfera sobrenatural de la escena —casi una apoteosis—.

El momento mismo de la entrada de Jasón en escena implica una curiosa “puesta en abismo” del asunto trágico; el hecho de que el carro en el que reaparece Medea en lo alto del escenario sea de origen divino da otra dimensión al personaje; el intercambio que sigue con Jasón no será entre seres de la misma condición. A través de ese abismo, Jasón reconoce por fin a Medea y, probablemente, también a sí mismo. No parece un azar que sea precisamente Helios el elemento simbólico con que Eurípides hace mediar la relación del personaje, convertido súbitamente en víctima trágica, con su nueva conciencia. Sin embargo, la realidad tampoco se concreta con esta agnición; se mantiene indefinida y conforma un principio de creatividad absoluta; ningún reto más

10. τί δ' ἔστιν; οὗ που καὶ ἀποκτεῖναι θέλει; (1308).

desafiante que el de proponer una forma totalmente nueva, desprendida, para establecer relación con un entorno que, desde la plenitud de la ficción, se ha manifestado escindido por una permanente ambigüedad en constante metamorfosis.

APÉNDICE I

OTROS UMBRALES

APÉNDICE I

OTROS UMBRALES

La dimensión fantástica del texto de Eurípides, es decir, la *écfrasis* y la dinámica de suspenso del quinto episodio, constituye un umbral que lleva a múltiples formas de recepción del personaje de Medea. Ahora bien, ya que las circunstancias de un texto son impredecibles e innumerables, resulta muy favorable para la exploración del fenómeno estético el pensar la obra artística en sus relaciones de intertextualidad.¹ El término “intertextualidad” se emplea aquí en el sentido en que lo emplea Rifaterre: “el intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido”.²

En relación con la *Medea*, hay que considerar como intertexto la obra de los poetas de la tradición clásica post–euripídea, es decir, Apolonio de Rodas, Ovidio y Séneca, así como las obras de la tradición pre–euripídea y las de la

1. El término, como tantos de las diferentes corrientes metodológicas, se ha empleado diversamente; parece que se ha usado en el mismo sentido que “architextualidad”, que se ha confundido con “transtextualidad”, que se ha definido “de manera restrictiva” y considerado al margen de la “hipotextualidad” e “hipertextualidad”, o que se las ha incluido en su definición.

2. Citado en Genette (1989: 11, n. 6); este parece ser el uso más extendido, aunque se emplee —dice Genette— “de una manera mucho más amplia que yo, y, a lo que parece, extensiva a todo lo que llamo transtextualidad”. Genette propone: “va siendo hora de que un Comisario de la República de las Letras nos imponga una terminología coherente” (1989: 9, n. 2), situación imaginable, como se puede ver, pero imposible: “Decididamente, no hay manera de arreglar este asunto de la terminología. Algunos dirán: «La solución está en hablar como todo el mundo.» Desafortunado consejo... La «jerga» técnica tiene al menos la ventaja de que, en general, cada uno de sus usuarios sabe e indica qué sentido da a cada uno de sus términos” (*ibid.*: 14, n. 12, comentario a propósito del sentido que da Mieke Bal al término “hipotexto”).

misma tradición trágica.³ Sin embargo, también se debe analizar la transmisión, como la situación particular de una obra literaria que, superando las contingencias de su preservación,⁴ se entrega a la posteridad. Aquí es importante tener en cuenta que, al menos en sus mecanismos de transmisión, los textos dramáticos de la tradición clásica han sido tratados como textos literarios, y que, de no ser por el texto escrito y la tradición filológica, no hubiera sido posible su preservación.

Los aspectos vinculados con los múltiples procesos de transmisión de un texto literario hacen no solo necesaria, sino también pertinente la distinción, al menos provisional, entre elementos externos e internos de ese texto; son externos los elementos por los cuales “un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores”:⁵

3. Como ya se ha dicho, la tradición pre-eurípidea que se nos conserva es fragmentaria (*vid. supra*, Introducción, n. 2). Sin embargo, las relaciones de intertextualidad que se dan en el contexto mismo de la tragedia son de lo más relevante. En el caso de *Medea*, son muy importantes los estudios de Bernard Knox y de Emily McDermott. Knox muestra las resonancias del *Áyax* en la *Medea*; McDermott, por su parte, señala la estrecha relación entre el *Agamenón* y la *Medea*; de hecho, el vínculo de esta relación es de profundo interés para Eurípides: el filicidio de los hijos de Medea (ejecutado en el drama en términos de sacrificio) está relacionado con el sacrificio de Ifigenia, motivo que permea prácticamente toda la *Orestíada*; sin duda, este asunto interesó profundamente a Eurípides quien, hacia el 414, presentó *Ifigenia en Táuride*, y después del 406, *Ifigenia en Áulide*.

4. *Vid.* Page (1938: xli): “Philostratos of Lemnos, who flourished about A.D. 200, is the latest author who seems to be well acquainted with plays other than those now extant in our manuscripts. It seems that about this time ten plays of Euripides were specially selected for use in schools. *Medea* was one of the chosen ten, and to this fact it owes its preservation; *vid.* n. 2: “The preservation of nine unselected plays of Euripides was a remarkable accident.”

5. Genette (2001: 7 y n. 2) propone para esta distinción el término *paratexto* “conforme al sentido, a veces ambiguo, de este prefijo en francés... y sin duda en otras lenguas, si creo en esta observación de J. Hillis Miller que se aplica al inglés: «*Para* es un prefijo antitético que designa a la vez la proximidad y la distancia, la similitud y la diferencia, la interioridad y la exterioridad [...] una cosa que se sitúa a la vez de un lado y del otro de una frontera, de un

el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, ilustraciones, un prefacio, que no sabemos si debemos considerar o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma de un libro.⁶

La publicación de cualquier obra literaria está saturada de pormenores; la transmisión de una obra antigua, por las circunstancias de su tránsito temporal, atraviesa zonas todavía más inciertas que las que tenemos que atender para ediciones de textos más recientes.

Para los casos concretos de la tragedia griega y, particularmente, el de *Medea*, nos dice Dennys Page, en la introducción⁷ con que presenta su propia edición de la obra, que los textos de los trágicos circularon como libros escritos, por lo menos en Atenas, antes del final del siglo V, y que *Medea* fue publicada en tiempos de Eurípides.⁸

umbral o de un margen de estatus igual y por lo tanto secundario, subsidiario, subordinado, como un invitado a su anfitrión, un esclavo a su amo. Una cosa *para* no está solamente a la vez en los dos lados de la frontera que separa el interior y el exterior: ella es la frontera misma, la pantalla que hace de membrana permeable entre el adentro y el afuera. Ella opera su confusión, dejando entrar el exterior y salir el interior, ella los divide y los une» (“The Critic as Host”, en *Deconstruction and Criticism*, The Seabury Press, Nueva York, 1979, p. 219”).

6. Genette (2001: 7).

7. Page (1938: xxxvii–liii).

8. (*Ibid.*, p. xxxvii); esta suposición se desprende de dos fuentes; por una parte, de un verso de Aristófanes (1114); *vid. Ran.*, 1109–14. Aunque este pasaje, dice Page (*passim*), “does not prove that the audience could attend a comedy with texts of it already in their hands: it is very uncertain what inference should be drawn from that passage”. En cambio, un pasaje de Platón (*Apol.* 26d) prueba, según afirma Page, que en el s. V se publicaba gran variedad de textos, además de los de obras trágicas.

A partir de esa edición del siglo V a.C., que podemos considerar como “primera edición”,⁹ hecha en circunstancias inciertas,¹⁰ aparecieron otras copias, pero alteradas, o corruptas, sobre todo por el efecto de las llamadas “improvisaciones histriónicas”,¹¹ una forma muy común de “infectar”¹² el texto con interpolaciones. Fueron estas copias, a pesar de todo, las que se usaron para conformar, en el periodo comprendido entre el siglo IV y el siglo III a.C., una nueva serie, conocida ahora como edición “pre–alejandrina”, a partir de la

9. *Ibid.*, pp. xxxvii–xxxix.

10. No se sabe, por ejemplo, si un editor hacía un dictado a partir de la copia del autor, o si los actores recitaban sus correspondientes parlamentos “to a large company of slaves” (*ibid.* p. xxxviii).

11. De hecho, esta práctica, que sugiere una alta estima por la técnica y el talento actorales, alcanzó niveles que llegaron a considerarse prácticamente irreverentes, de manera que Licurgo propuso una ley: “that the plays of Aeschylus, Sophocles, and Euripides should be written down and preserved in a public office; and that the town–clerk should read the text over with the actors; and that all performances which did not comply with this regulation should be illegal. There is no doubt that this law was soon disregarded. Alexandria dishonestly acquired the Athenian town–clerk’s text: but the editor’s difficulties were not to be solved so easily. That text itself contained already numerous interpolations” (*ibid.* pp. xxxviii–xl).

12. Se trata de un término filológico para hablar del estado y las condiciones de los manuscritos; *vid.*, p. ej., Page (*op. cit.*: xlvi): se describen las condiciones de un manuscrito: “B. Parisinus 2713. 12th or 13th century. (...) B is infected with *vitium Byzantinum*, the corruption of the ends of lines to make them close in a paroxytone word...” La posibilidad de distinguir entre tipos de elementos “infecciosos” (como el *vitium Byzantinum*), como si se tratara de distintas familias de virus o bacterias, ofrece también la oportunidad de “vacunar” las ediciones. De esta cuestión se desprenden situaciones sutiles que, sobre todo en términos de interpretación, resultan puntos ciegos, y son planteados por Page a propósito del *Strasbourg Papyrus* (Π^5) (*vid.* pp. l–li): “Its chief significance lies in its *agreement* with our medieval MSS. in difficult and disputed places, e.g. *Med.* 1269–70. We know now, through the evidence of Π^5 , that our manuscripts’ reading of these lines is not recent corruption but a faithful preservation of the text which has been current since at least the third century B.C., and which must have been accepted by, and was probably intelligible to, the Alexandrian editors. Our problem in such a passage is therefore not so much ‘How can we restore sense to this, and remove its difficulties, by emendation?’ as ‘What is the sense which has been attributed to this by all readers of *Medea* from the third century B.C. onwards for over two thousand years?’” *Vid.* tb. el comentario del mismo Page a los vv. 1269–70.

cual se conformó, con muchas enmiendas, la “edición alejandrina”, atribuida a Aristófanos de Bizancio¹³ y compuesta alrededor del año 200 a.C.¹⁴

Más tarde, de las copias de esta edición se hicieron otras copias, que conformaron el llamado “texto post–alejandrino”; son estas las que dieron origen a algunos de los manuscritos medievales, que se encuentran en mayor o menor grado de fragmentación, debido a diversas circunstancias, lo mismo que los papiros.¹⁵

En algún momento de esta compleja cadena de ediciones y copias, *Medea* se encontró precedida por dos prefacios, conocidos tradicionalmente como *argumenta* —ο ὑποθέσεις¹⁶ (*hypothéseis*)—, muy posteriores al 431 a.C., año de la representación original de *Medea* en las *Dionisias*. En primer lugar, está el prefacio con que Aristófanos de Bizancio presenta su edición; se trata de un “informe” que se limita a exponer datos concretos para contextualizar circunstancias muy generales de la puesta en escena.¹⁷

13. Page (1938: xl): “About 200 B.C. Aristophanes of Byzantium wrote commentaries on Euripides’ plays and introductions to them. It was therefore probably he who made the great Alexandrian edition of the text”.

14. Para los detalles de las circunstancias de esta edición, *vid.* pp. xxxix–xli.

15. Para una descripción puntual de cada uno de estos, *vid.* Page (1938: xlv–xlvi [manuscritos]; xlvi–li [papiros]; li–liii [relación de manuscritos]). Esta descripción ofrece siempre un informe detallado, tanto de las condiciones físicas de cada uno de estos documentos, como de la calidad de la copia. *Vid.* tb. *infra*, n. 71.

16. Estos elementos son designados como *hypothesis* pues, de acuerdo con Sestili (1989: 85), “è quanto si deve (pre)supporre (*cf.* ὑποτίθημι) e dunque conoscere per comprendere il dramma e il suo antefatto”.

17. Normalmente, este prefacio aparece en segundo lugar en las ediciones modernas. Por otra parte, según Page, la estructura de estos *argumenta* de Aristófanos de Bizancio respondía a un patrón regular: “From the fragments which have survived we can reconstruct his plan and purpose. He dealt with certain topics in a fixed order, which the accidents of time and circumstances have only occasionally broken. (...) The scheme therefore was:

El otro prefacio es anónimo, y se trata de un comentario más extenso y heterogéneo; es un recuento detallado de la historia, de carácter académico, basado en conocimientos sobre épica temprana, lírica y poesía dramática, en el que se considera la cuestión de deuda con algún dramaturgo anterior, se aventuran algunos juicios estéticos, y se critican puntos de vista de comentaristas de esos tiempos.¹⁸ Sin embargo, la falta de información sobre la identidad de su autor nos deja ante la imposibilidad de establecer, al menos aproximadamente, una fecha para su composición; según Sestili (1989: 85), el prólogo fue atribuido a Dicearco de Mesina (355–285 a.C.), discípulo de Aristóteles y autor, además de estudios filosóficos, literarios y geográficos, de una obra titulada *Βίος Ἑλλάδος*, *Vida de la Hélade*. Sin embargo, el mismo Dicearco aparece citado en este prólogo; además, la mención de otro personaje, Timaquidas, marca una distancia irreconciliable con los parámetros temporales que podrían atribuir como autor a Dicearco, muy anterior en la línea diacrónica.¹⁹ De Timaquidas sabemos que que vivió en el siglo I a.C., que era rodio, gramático de profesión, dedicado en parte a comentar la obra de

-
- a. 1. Plot
 - 2. Previous treatment
 - b. 3. Place
 - 4. Chorus
 - 5. Prologue
 - c. 6. Date
 - 7. Result
 - d. 8. Criticisms and Observations.”

18. Page, *op. cit.*: lv.

19. Cf. La Rocca (1938: 21), quien también atribuye el prólogo a Dicearco, pero lo hace discípulo de Aristófanes.

Aristófanes, el comediógrafo, y que escribió dos obras: Γλωσσαί (*Glossai*) y Δεῖπνον (*Deipnon*).²⁰

Si estos datos son exactos, la mención de Timaquidas conformaría el *terminus post quem* y nos permitiría definir que el prefacio en cuestión tuvo que escribirse durante el siglo I a.C., o después. Sin embargo, aunque este dato resulte útil en algún sentido, sería más redituable definir el *terminus ante quem*, y parece que no hay elementos que lo posibiliten. Sin duda, la fecha de producción de este texto que, como prefacio, ocupa “uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector” (Genette, 1989:12), resultaría muy útil para saber desde qué momento de la antigüedad este texto fue un elemento de mediación para introducir la lectura de *Medea*.²¹

Se considera que este prefacio pudo tener como antecedente los comentarios producidos en la “gran era de los estudios de mitología”, que alcanzaron enorme prestigio con la obra de Dídimos,²² y que se extendieron hasta el siglo I d.C.²³ Hay que considerar, sin embargo, que comentarios de este tipo continuaron produciéndose hasta los siglos IV y V d.C., si no es que después.²⁴

20. Sestili (*op. cit.*: 90); tb. Page (*op. cit.*: xliv, n. 2).

21. Y no sería ocioso precisar si era esta la edición “oficial”, o si circulaban otras ediciones, con otros prefacios, situación muy probable.

22. A este Dídimos, ὁ χαλκέντερος, “the reputed author of 3500 books”, se atribuye un extenso comentario de la obra de Eurípides datado en el s. I a.C. (Page *op. cit.*: xliv).

23. (*Ibid.*: lv).

24. (*Ibid.*: xliv): “At the close of the second century A.D. it is probable that a special commentary was made to accompany the school–edition of ten plays. The tradition was continued as far as the fourth or fifth centuries, if not farther”.

Los dos prefacios, tanto el de Aristófanes de Bizancio como el anónimo, equivalen al prefacio introductorio de cualquier edición actual.²⁵ Un prefacio es “un discurso producido a propósito del texto que sigue” y “tiene por función cardinal la de asegurar al texto una buena lectura”.²⁶

Sin embargo, más que evaluar si el prefacio anónimo de la *Medea* promueve una “buena lectura” de la tragedia, hay que considerarlo como una “zona indecisa entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)”.²⁷

Según parece, este prefacio fue compuesto con un interés acentuadamente mitográfico, y, al privilegiar este aspecto, se aleja de las dinámicas ficcionales de la acción dramática.²⁸ El prefacio se inicia con el

25. Page se refiere a las ὑποθέσεις de Aristófanes de Bizancio (*vid. supra*, n. 9) con estas palabras (p. liii): “These ὑποθέσεις were merely booksellers' advertisements, the modern dust-cover. The information about the scene of the play seems unnecessary, since the Prologue always reveals this at the beginning. The identity of the Chorus and speaker on the Prologue is useful: in *Medea*, the Chorus is not described until v. 214, and the Nurse's title and status are nowhere defined in the play. The information as a whole is obviously intended for the general reading public, not for professional scholars”. *Vid. tb.* Sestili (1989: 85).

26. Genette (2001: 137 y 167 ss) distingue entre diversos tipos de prefacio; la definición de *prefacio* aquí propuesta es suya, y considera el prefacio en general.

27. *Idem.*, 7–8.

28. En este sentido, sorprende un poco el hecho de que Page (*Op. cit.*: lv), un estudioso tan atento de *Medea* como texto vinculado con la tradición teatral del siglo V, diga que este prefacio fue escrito especialmente para esta obra y que está en consonancia con los hechos del drama. Por otra parte, la única objeción señalada por Page sobre la exactitud de este prefacio tiene que ver con un asunto rigurosamente lingüístico que influiría muy poco en la interpretación de las circunstancias dramáticas —“the facts of the play”— (*passim*, n. 2): “This Argument says that Jason ἐγγυᾶται Kreon's daughter πρὸς γάμον: Ar. Byz.'s Argument alleges that they are already married (γεγαμηκέναι), a view supported by v. 19 γήμας Κρέοντος παῖδα, 366 τοῖς νεωστὶ νυμφίοις, 1001 ἄλλα ξυνοικεῖ πόσις ξυνεύνω, 1178 τὸν ἀρτίως πόσιν, cf. 587 sqq., 694, 993, 1153, 1394... The marriage has only just taken place: Medea regards it as hardly over yet. Cf. vv. 623 (νεόδητος κόρη), 1366 (νεοδηῆτες γάμοι)”. Desde el punto de

emplazamiento de la acción dramática: Corinto; a esta ciudad ha llegado Jasón, acompañado de Medea; ahí, se compromete en matrimonio con Glauce, la hija de Creonte, rey de los corintios.²⁹ El nombre de la princesa no aparece nunca en el texto dramático,³⁰ quizá porque “la hija de Creonte” (llamada también “nuestra señora” o “la nueva esposa”) nunca aparece en escena; solo se habla de ella, y ni siquiera es un personaje mudo (κωφόν πρόσωπον) como los hijos de Medea. Hay que recordar que, según la “norma (o regla) del tercer actor”, cuando los niños están en el escenario, entran en la categoría de “tercer actor”, y tienen que permanecer en silencio; nunca los llaman por su nombre, y son contadas las ocasiones en las que son interpelados; cuando esto sucede, se usan referencias indirectas: “hijos míos” o “estos niños” o “estos hijos tuyos”.³¹

Otro elemento del prefacio, tal vez el más interesante, es el que se refiere a la escena del éxodo: el autor anónimo dice que Medea, “después de

vista de la acción dramática, lo importante es que el matrimonio de Jasón con la hija del rey de Corinto, consumado o en vías de consumarse, suspende las garantías con que su juramento de matrimonio amparaba la situación jurídica de Medea en la Hélade.

29. Ἰάσων εἰς Κόρινθον ἐλθὼν, ἐπαγόμενος καὶ Μήδειαν, ἐγγυᾶται καὶ τὴν Κρέοντος τοῦ Κορινθίων βασιλέως θυγατέρα Γλαύκην πρὸς γάμον.

30. Pausanias (II. 3. 6) y Apolodoro (I. 9. 28) suelen señalarse como referencia para confirmar el nombre de Glauce; otro nombre que se le reconoce es Creúsa (el que usan, por ejemplo, Séneca o Anouilh en sus *Medea*). Vid. Page (*op. cit.*: “The daughter of Kreon”, xxv–xxvi; vid. esp. xxvi, nn. 2 y 3: “But (*sc.* the story of Glaukê) may be the survival of a very old tradition. That the story of Glaukê goes back beyond Euripides is suggested by Hyginus, who gives a version in which Jason shares the fate of Kreon and Glaukê, and only the crown (not a robe also) is the instrument of death. Such version was certainly known to Euripides”).

31. Vid. prólogo nodriza: 82, 98–105; cuarto episodio: 894–905 (habla Medea); 914–21 (habla Jasón); 969–75 (habla Medea); quinto episodio: 1021–41; 1053–5; 1069–77. Las voces de los niños solo se escuchan en un momento de la obra: en el quinto estásimo, después de haber salido de escena acompañando a Medea (1270–9); sobre esta situación escénica, *vid. supra*, Capítulo II, “La famosa dificultad del coro”.

haber dado muerte a sus propios hijos, monta sobre un carro de dragones alados que le había dado Helios”;³² esta afirmación no proviene del texto de Eurípides. Sin duda, la escena final, con Medea ἀπὸ μηχανῆς (*ex machina*), tiene tal potencia plástica que abre una línea figurativa muy productiva, tanto en la tradición poética como en la crítica. El perfil de hechicera que tiene Medea se deriva en gran parte de la atmósfera de esa escena, donde Medea se presenta en lo alto del escenario, “en un camino que no es para los mortales”,³³ en el carro del Sol. En algún momento de la tradición, ese carro sería tirado por serpientes o “dragones alados”. La imagen del carro tirado por serpientes aladas es frecuente en las piezas de cerámica, muy especialmente en las del siglo IV a.C. y posteriores.³⁴

En su introducción a la edición crítica de *Medea* (1938), Page argumenta sobre la posibilidad de que los dragones o serpientes alados hubieran formado parte de la puesta en escena original del 431;³⁵ para ello presenta los datos de un escoliasta y de cierta tradición mitográfica:³⁶ en el escolio al verso 1320, el comentarista describe la escena del éxodo en los siguientes términos: “sobre lo alto aparece Medea, montada sobre un carro de serpientes”;³⁷ más adelante, los mitógrafos simplemente detallarán un poco las características del vehículo: “un carro de serpientes aladas que le había dado Helios”.³⁸ Page no deja de

32. Μήδεια δὲ τοῦς ἑαυτῆς παῖδας ἀποκτείνασα ἐπὶ ἄρματος δρακόντων πτερωτῶν, ὃ παρ’ Ἡλίου ἔλαβεν, ἔποχος γενομένη...

33. Οὐ γὰρ θνητῶν γ’ ἦδε κέλευθος, *vid.* Knox (1977: 206).

34. *Vid.* Page (1938: xxvii).

35. *Op. cit.*: “The magic chariot”: xxvii–xxix.

36. Page (1938: xxvii).

37. ἐπὶ ὕψους παραφαίνεται ἡ Μήδεια, ὀχουμένη δρακοντίνοις ἄρμασι.

38. ἄρμα δρακόντων πτερωτῶν, ὃ παρ’ Ἡλίου ἔλαβεν.

tener presente que estos datos corresponden a fuentes muy posteriores a la tradición teatral del siglo V a.C.; sin embargo, y aunque en el texto de Eurípides se señale explícitamente la asociación del carro con Helios, agrega que, si las serpientes no son coherentes con la iconografía de Helios, sí lo son para “el establo de una hechicera oriental”.³⁹

Es probable que la asociación del carro con el perfil de Medea como una “hechicera oriental” esté permeada por los elementos con que la tradición post-eurípidea reviste al personaje; en esta línea, son especialmente representativos los versos de Ovidio y de Séneca.

Ovidio presenta el carro de Medea en dos ocasiones del canto VII de las *Metamorfosis*: después de las ceremonias de acción de gracias por el regreso de la expedición a la Cólquida, Jasón encuentra a Esón ya anciano y, “sin contener las lágrimas”, le pide a Medea que tome de su juventud para darle un poco a su padre; ella se conmueve y le dice que de ninguna manera puede cometer la atrocidad de acción semejante, pero que intentará, no con los años de Jasón sino con sus artes, darle a Esón una segunda juventud. La mujer espera a que la atmósfera de la luna llena propicie sus rituales y desliza sus pasos solitarios al silencio de la noche, desceñidos los vestidos, descalzos sus pies, y pronuncia sus fórmulas y hechizos en grupos de tres, e invoca a los dioses y a todos los elementos que la asisten; a ellos declara:

39. (1938: xxvii): “It has been maintained that these dragons are the lurid fictions of a later century than the fifth, since snakes have no place in a chariot of the Sun. But if they are not appropriate to the Sun, they are none the less suitable to the stable of an oriental sorceress: whose connexion with snakes is now confirmed by a vase which can be dated to about 500 B.C.; this vase shows the head of Medea in profile, with snakes on either side of it —a most uncommon portrait. It is therefore probable enough that the tradition itself attached snakes to Medea’s chariot, and that the snakes were represented in front of the chariot already in the fifth century B.C.”

«Ahora hay necesidad de un elixir gracias al cual la vejez
rejuvenezca y vuelva a la flor y recobre sus años primeros.
Y lo concederéis, pues no han centelleado en vano los astros
ni en vano está aquí mi carro, tirado por las cervices
de dragones alados.» Allí estaba el carro, bajado del cielo.
Tan pronto como subió al carro y acarició el cuello
de los embriagados dragones y empuñó las ligeras riendas en sus manos,
es arrebatada a las alturas y divisa allá abajo el tesalio Tempe
y encamina sus serpientes hacia determinadas regiones;

. . . .

Y ya el noveno día y la novena noche la habían visto
recorrer todos los campos con su carro y alados dragones,
cuando regresó; sus dragones no tuvieron otro contacto
que el olor, y aun así se despojaron de su piel de añosa vejez.⁴⁰

El carro de serpientes vuelve a aparecer un poco más adelante: Medea y Jasón planean la venganza contra Pelias; fingiendo un pleito con su esposo, ella pide refugio a sus hijas. Después de convivir un tiempo con ellas y ganarse su confianza, las convence del proyecto de rejuvenecer a su padre: tendrán que abrir su cuello con el filo de una espada para dejar salir la sangre vieja y cambiarla por sangre nueva. Así, acuerdan llevar a cabo el ritual mientras Pelias duerme. Cuando, horrorizadas, las peliadas dejan caer los golpes ciegos

40. *Metam.* VII, 215–37: *Nunc opus est sucis, per quos renovata senectus (215) / in florem redeat primosque reconligat annos. / Et dabit. Neque enim micuerunt sidera frustra, / nec frustra volucrium tractus cervice draconum / currus adest.*” *Aderat demissus ab aethere currus. / Quo simul adscendit frenataque colla draconum (220) / permulsit manibusque leves agitavit habenas, / sublimis rapitur subiectaque Thessala Tempe / despicit et Threces regionibus applicat angues: / ... Et iam nona dies curru pennisque draconum / nonaque nox omnes lustrantem viderat agros, (235) / cum rediit. Neque erant tacti, nisi odore, dracones, / et tamen annosae pellem posuere senectae.*

de sus espadas sobre el cuerpo de su padre, cuenta Ovidio que el rey, “bañado en su sangre y medio desgarrado”, se reincorpora y extiende sus brazos hacia ellas y les pregunta qué es lo que las ha llevado a cometer ese crimen impío; ellas desisten enseguida de la empresa y antes de que Pelias pueda seguir hablando, Medea le corta voz y garganta, y sumerge su cuerpo mutilado en el caldero de aguas hirvientes,

y si no se hubiera elevado con sus serpientes aladas,
no se habría librado del castigo.⁴¹

Séneca, por su parte, sigue muy de cerca la estructura escénica del texto euripídeo; al final de su tragedia, cuando Medea ha matado ya a uno de los niños y tiene la espada lista para arrebatarse la vida al segundo, declara la victoria de su venganza sobre Jasón con estas palabras:

Alza, Jasón ingrato,
tus ojos insolentes. ¿Conoces a tu esposa?
Así suelo fugarme. Me abre camino el cielo.
Dos serpientes someten sus cuellos escamosos
al yugo... Ahora, padre, recibe ya a tus hijos.
Yo surcaré los aires en este carro alado...⁴²

41. *Metamorfosis*, vii, 350–1: *Quod nisi pennatis serpentibus isset in auras, / non exempta foret poenae...* El pasaje completo ocupa los versos 297–351. Por otra parte, para llegar a Atenas, el destino de esa fuga, Ovidio construye una ruta aérea; conforme la recorra, Medea será testigo de los destinos de muchos dioses... *vid.* 351–93. La versión en español citada en texto, tanto de los vv. 215–37 y 350–1, es de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín.

42. *Medea*, 1020–5: *Lumina huc tumida alleva, / ingrata Iason. Coniugem agnoscis tuam? / Sic fugere soleo. Patuit in coelum via. / Squamosa gemini colla serpentes iugo / summissa praebent...* *Recipe iam natos, parens! / Ego inter auras aliti curru vehar...* Las versiones en español citadas son de Valentín García Yebra.

En las *Metamorfosis*, el carro de serpientes aladas no solo es un medio de escape para Medea, sino también su forma, más o menos habitual, de desplazamiento.⁴³ Sobre todo, es notable que Ovidio hable del carro de Medea sin relacionarlo con el de Helios, pues esto implica que Medea posee poderes amplísimos en su esfera de acción individual; entre las advertencias que Medea lanza a los dioses y elementos que van a ayudarla para obtener el elixir de Esón, ella dice: “a mis conjuros palidece / hasta el carro de mi abuelo”.⁴⁴ En esto, Séneca sigue a Ovidio muy de cerca: en la segunda escena del acto cuarto, nos presenta a Medea preparando los regalos entre conjuros y amenazas; en determinado momento, ella dice: “abandonando el día, paró Febo a la mitad de su carrera; / no resisten las Híadas mi ensalmo”.⁴⁵

Estos versos de Séneca, así como los de Ovidio, aluden al mito de Faetonte, de la misma forma en que lo hace Eurípides con la escena del éxodo: la sola posibilidad de que Medea se encuentre ilesa a bordo del carro de Helios, resulta una alusión sutil al destino del hijo de Helios; Séneca incluso refuerza la alusión con una mención explícita: “De mi pariente Faetonte guardo / los rayos con su llama abrasadora”.⁴⁶ En un pasaje de las *Argonáuticas*, Eetes habla de cierta ruta marítima y dice: “la conocía por haber dado la vuelta una vez en el carro de mi padre Helios, cuando llevaba a mi hermana Circe allá a la tierra occidental y arribamos a la costa de la región Tirrena, donde aún ahora

43. La Medea de Ovidio no solo recorre la distancia que separa Corinto de Atenas, sino que marca cada uno de los puntos relevantes de su recorrido; *vid.* 223–36 y 351–72, 384–97.

44. *Metam.*, 208–9: *currus quoque carmine nostro / pallet avi.*

45. *Medea*, 768–9: *Die relicto, Phoebus in medio stetit, / Hyadesque nostris cantibus motae labant.*

46. *Medea*, 825–7: *Et vivacis / fulgura flammae de cognato / Phaetonte tuli.*

habita, muy lejos de la Cólquide Ea”.⁴⁷ Las palabras “en el carro de mi padre Helios” (πατρὸς ἐν ἄρμασιν Ἥελίοιο) son casi las mismas que utiliza Medea en la escena del éxodo de la tragedia de Eurípides (τοιόνδ’ ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατήρ).

El mito de Faetonte aparece explícitamente ya en la obra de Apolonio de Rodas; Apsirto, el hijo de Eetes, es también su auriga y, cuando en la llanura de Ares, el día de las pruebas de Jasón, detiene “el sólido carro” cerca de su padre, “toma en sus manos las riendas” y avanza por “la ancha calzada”, es apodado Faetonte (“Brillante”).⁴⁸ Más adelante, ya descubierta la ayuda de Medea en las pruebas del extranjero, Eetes reúne a todo su ejército; él, en “su sólido carro se distinguía por los caballos que le regalara Helios, parecidos a los soplos del viento... Las riendas de los caballos las había cogido Apsirto en sus manos”.⁴⁹ Apsirto, ocupando el lugar de Eetes, encabeza una de las flotas que salen en la persecución de la Argos,⁵⁰ cierra el paso a los argonautas al atajarlos por el mar de Crono, y pide que Medea sea entregada a la flota de la Cólquide;⁵¹ sin embargo, cae cándidamente en la emboscada que la propia

47. *Arg.* III, 309–14: οὐ μὲν ἐμεῖο / πείθεσθε προφέροντος ἀπείρονα μέτρα κελεύθου. / ἦδειν γάρ ποτε πατρὸς ἐν ἄρμασιν Ἥελίοιο / διενύσας, ὅτ’ ἐμεῖο κασιγνήτην ἐκόμιζεν / Κίρκην ἐσπερίης εἴσω χθονός, ἐκ δ’ ἰκόμεσθα / ἀκτὴν ἠπείρου Τυρσηνίδος, ἔνθ’ ἔτι νῦν περ / ναιετάει, μάλα πολλὸν ἀπόπροθι Κολχίδος αἴης.

48. *Arg.* III, 1235–6: τῷ δὲ καὶ ὠκυπόδων ἵππων εὐπηγέα δίφρον / ἔσχε πέλας Φαέθων ἐπιβήμεναι ἂν δὲ καὶ αὐτὸς / βήσατο, ῥυτῆρας δὲ χεροῖν ἔχεν. ἐκ δὲ πόληος / ἤλασεν εὐρεῖαν κατ’ ἀμαξιτόν...

49. *Op. cit.* IV, 224–5: ἠνία δ’ ἵππων / γέντο χεροῖν Ἄψυρτος.

50. *Op. cit.* IV, 304–28.

51. *Op. cit.* IV, 345–9.

Medea, junto con Jasón, ha preparado para él y los colquidenses que lo acompañan, y mueren todos ellos en la isla de Ártemis.⁵²

Cuando la nave Argos se dirige a la tierra de Circe para purificarse “de la cruel muerte de Apsirto”, y se ha adentrado en la corriente del Erídano, Apolonio refiere la muerte del hijo de Helios:

una vez, golpeado en su pecho por un ardiente rayo, cayó medio abrasado del carro de Helios en las aguas de una laguna muy profunda, la cual todavía ahora exhala un pesado vapor de su herida quemada, y ningún ave, tendiendo sus alas ligeras, puede cruzar por encima de aquel agua, sino que en medio de su vuelo se precipita en la llama. En derredor las jóvenes Helíades, batidas por el viento en elevados álamos, gimen las desdichadas con un triste llanto, y de sus párpados vierten al suelo brillantes gotas de ámbar, que con el sol se secan sobre las arenas y, cuando las aguas de la sombría laguna bañan las orillas bajo el soplo del rumoroso viento, entonces todas en masa ruedan hacia el Erídano con la undosa corriente.⁵³

52. *Op. cit.* 350–444; 453–92.

53. *Arg.* IV, 595–611: ἡ δ' ἔσσυτο πολλὸν ἐπιπρὸ / λαίφεσιν, ἐς δ' ἔβαλον μύχατον ῥόον Ἴηριδανοῖο / ἔνθα ποτ' αἰθαλόεντι τυπείς πρὸς στέρνα κεραυνῶ / ἡμιδαῆς Φαέθων πέσεν ἄρματος Ἡελίοιο / λίμνης ἐς προχοᾶς πολυβενθέος· ἡ δ' ἔτι νῦν περ / τραύματος αἰθομένοιο βαρὺν ἀνακηκίει ἀτμόν. (600) / οὐδέ τις ὕδωρ κείνο διὰ πτερὰ κοῦφα τανύσσας / οἰωνὸς δύναται βαλέειν ὕπερ· ἀλλὰ μεσηγὺς / φλογμῶ ἐπιθρόσκει πεποτημένος. ἀμφὶ δὲ κοῦραι / Ἡλιάδες ταναῆσιν ἐελμένοι αἰγείροισιν, / μύρονται κινυρὸν μέλαι γόον· ἐκ δὲ φαεινὰς (605) / ἠλέκτρου λιβάδας βλεφάρων προχέουσιν ἔραζε, / αἶ μὲν τ' ἠελίῳ ψαμάθοις ἔπι τερσαίνονται / εὐτ' ἂν δὲ κλύζησι κελαινῆς ὕδατα λίμνης / ἠίονας πνοιῆ πολυηχέος ἐξ ἀνέμοιο, / δὴ τότε ἐς Ἴηριδανὸν προκυλίνδεται ἀθρόα πάντα (610) / κυμαίνοντι ῥόῳ. Las versiones en español de las *Argonáuticas* son de Mariano Valverde Sánchez (1996); *vid.* su n. 666: “Faetonte («Brillante») pereció fulminado por un rayo de Zeus mientras conducía el carro del Sol. Las Helíades (hijas de Helios), metamorfoseadas en álamos, lloran la muerte de su hermano y sus lágrimas, gotas de resina fósil, forman el ámbar o *electro*. Véase Ovidio, *Met.* II, 19–400, y la descripción de la escena en Filóstrato, *Descripciones de cuadros XI*”.

Conviene destacar, sin embargo, que Ovidio y Séneca no hablan del “carro de Helios”, sino del “carro de Medea”.⁵⁴ En cambio, en la tragedia de Eurípides es clara la asociación del carro con Helios: “habla, si es que quieres algo —le dice Medea a Jasón cuando aparece en ‘el elevado éter’ del escenario— pero no podrás tocarme con tu mano; tal es el carro que el padre de mi padre, Helios, nos ha dado como defensa contra mano enemiga” (1321–2).⁵⁵ Asimismo, hay que considerar la súplica que las mujeres corintias dirigen precisamente a Helios, el Sol, y que tiene lugar un poco antes, en el primer grupo estrófico del quinto estásimo:⁵⁶

54. Ovidio distingue claramente entre el carro de Medea, tirado por serpientes, y el de Helios, llevado por caballos; en el libro II de *Metamorfosis* relata los esfuerzos de Febo para convencer a Faetón de pedirle cualquier otra cosa en lugar de manejar su carro; entre muchas razones, le da esta: “gobernar mis corceles, inflamados por los fuegos / que llevan en el pecho y que exhalan por morros y hocicos, / no puede ser fácil; apenas me toleran a mí, cuando se caldean / sus fogosos bríos y su cerviz se resiste a las riendas” (84–7); *vid. tb.* II, 63–4; 114–21; para la descripción del carro, *vid.* II, 107–10. Pírois, Eoo, Etón y Flegonte son los nombres de los caballos de Febo, según el relato de Ovidio (II, 153–4). Por otra parte, cuando Apolonio de Rodas describe las “obras maravillosas” que el artesano Hefesto había ingeniado para adornar el palacio de Eetes (III, 215 ss), señala que “forjó de una sola pieza un arado de duro acero, pagando así gratitud a Helios, que con su carro de caballos lo recogiera extenuado en el combate de Flegra”.

55. λέγ', εἴ τι βούλη, χειρὶ δ' οὐ ψάψεις ποτέ / τοιόνδ' ὄχημα πατρὸς Ἥλιος πατὴρ / δίδωσιν ἡμῖν, ἔρυμα πολεμίας χερός. La ascendencia divina de Medea está expresada ya en Hesíodo; *vid. Teog.* 851 ss.

56. A la luz de la escena del éxodo, este canto de las mujeres corintias resulta irónico; por otro lado, da al filicidio una dimensión muy compleja: las mujeres corintias consideran a Medea como “*homicida* de su propia estirpe”, mientras que ella sitúa el filicidio en un plano sagrado y lo nombra y lo ejecuta en términos de sacrificio. Sobre esta distinción hay que considerar que, para dar muerte a los niños, Medea se vale de una espada, medio muy distinto al empleado para acabar con la vida de los soberanos. Hay que considerar también la fórmula sacrificial de los versos 1050–3 del monólogo de Medea: “Anden, niños, a la casa, y a *quien no le esté permitido asistir a mi sacrificio, que actúe en consecuencia*. No desfallecerá mi mano” (χωρεῖτε, παῖδες, ἐς δόμους. ὅτῳ δὲ μὴ / θέμις παρεῖναι τοῖς ἐμοῖσι θύμασιν, / αὐτῷ μελήσει· χεῖρα δ' οὐ διαφθερῶ). Se trata del punto central del asunto trágico; las posibilidades de interpretación en

¡Oh Tierra, y resplandeciente rayo del Sol, contemplad,
 ved a esta funesta mujer, antes de que abata sobre sus hijos
 su asesina mano, homicida de su propia estirpe!
 ¡Pues de tu áurea estirpe brotaron, y es cosa horrible
 que la sangre de un dios sea vertida por hombres!
 Mas detenla, oh luz nacida de Zeus, hazla desistir,
 expulsa de la casa a la desdichada y sanguinaria Erinia,
 enviada por los genios vengadores.⁵⁷

La relación de Medea con Helios es constante; cuando Egeo le ofrece protección con la solemnidad de un juramento, le pide que nombre por cuáles de los dioses habrá de jurar, y ella nombra en primer lugar a Gea y a Helios, el padre de su padre.⁵⁸ Por ello, es relevante para el sentido del texto que el carro en el que ella huye le haya sido entregado por “el padre de su padre”; el carro es un elemento fundamental en la construcción de la atmósfera sobrenatural de la escena final.

El vínculo entre Helios y Medea tiene otros matices. De acuerdo con una relación del siglo VIII a.C., atribuida a Eumelo,⁵⁹ Corinto era la tierra que Helios había dejado en herencia a Eetes, su hijo, padre, a su vez, de Medea; mientras Eetes resolvía si enviaba como rey a su hijo o a su yerno, o regresaba él mismo a reclamar su territorio, confió a Bunos el mando de Corinto. Dentro de

este sentido están en las orillas de lo que sabemos de la tragedia griega y de la supuesta relación que esta tenía con el ritual del sacrificio. Para un resumen de este debate, *vid.* McDermott (1989: 74–8).

57. *Med.* 1251–60: ἰὼ Γᾶ τε καὶ παμφαῆς / ἀκτὶς Ἰλίου, κατίδεται ἴδετε τὴν / ὀλομένην
 γυναῖκα, πρὶν φοινίαν / τέκνοις προσβαλεῖν χεῖρ' αὐτοκτόνον· / σᾶς γὰρ χρυσέας ἀπὸ γονᾶς
 (1255) / ἔβλασταν, θεοῦ δ' αἶμα πίτνειν / φόβος ὑπ' ἀνέρων. / ἀλλὰ νιν, ὦ φάος διογενές,
 κάτειρ- / γε κατάπαυσον, ἔξελ' οἴκων τάλαι- / ναν φοινίαν τ' Ἐρινὸν ὑπαλαστόρων (1260).

58. ὄμνου πέδον Γῆς πατέρα θ' Ἥλιον πατρὸς (745); *vid.* tb. 406; *infra*, n. 62.

59. El título de esta obra es Κορινθιακά (*Corinthiacá*) —una de las fuentes que se conservan de la tradición pre-eurípidea sobre Medea—; se trata de una relación histórico-mitográfica sobre Corinto. *Vid.* Page (*op. cit.*, xxii ss.)

la lista de quienes ocuparon el trono de Corinto, expuesta por Eumelo, Pausanias, agrega el nombre de Sísifo después del de Jasón.⁶⁰ Medea se refiere a Sísifo en dos momentos del drama: en los versos 404–6, Medea marca una fuerte oposición entre su linaje y el de la hija de Creonte en los siguientes términos: “No debes quedar en ridículo por la boda de una descendiente de Sísifo con Jasón, tú, que has nacido de noble padre y provienes de Helios”.⁶¹ Esta oposición, así como los hilos dramáticos que teje, no escapa a la lectura de Séneca, quien le da más énfasis. Cuando Jasón expone las ventajas de emparentar a sus hijos con los que tendrá con su nueva esposa, Medea responde:

¡Que nunca llegue tan aciago día
para colmar sus males,
mezclando la prosapia más ilustre
con tan villana prole,
a los nietos de Febo
con los nietos de Sísifo!⁶²

Y cuando ejecuta el ritual siniestro con que adereza los regalos que enviará al palacio, lanza fuertes maldiciones y hace mención explícita al célebre castigo que paga el antiguo rey de Corinto:

60. *Descripción de Grecia*, II. 3, 11. Normalmente, se hace referencia a Pausanias en el comentario al v. 1381, aunque esa referencia no es del todo pertinente pues, en la obra, Medea habla de Creonte y de su hija como descendientes de Sísifo.

61. οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν / τοῖς Σισυφείοις τοῖσδ' Ἰάσονος γάμοις, / γεγῶσαν ἐσθλοῦ πατρὸς Ἥλιου τ' ἄπο.

62. *Medea*, 510–2: *Non veniat unquam tam malus miseris dies, / qui prole foeda misceat prolem inclitam, Phoebi nepotes Sisyphi nepotibus!* También en el encuentro con Creonte hace mención Medea de su linaje divino: “del Sol esplendente procede mi linaje” (*avoque clarum Sole deduxi genus* 210).

Que únicamente al suegro de mi esposo se imponga
un castigo más duro: la piedra resbalante
lleve hacia atrás rodando por las peñas a Sísifo.⁶³

Más adelante, en los versos 1379–84, anuncia la fiesta de Hera Acrea: “En esta tierra de Sísifo instituiremos para el futuro una fiesta sagrada y ceremonias en expiación de este impío asesinato”;⁶⁴ este anuncio constituye el *aition* de ese célebre ritual, practicado en Corinto hasta que los romanos conquistaron Grecia.⁶⁵

El linaje de Medea también está destacado en las *Argonáuticas*: además de la mención explícita en que se deja constancia de la relación de Eetes como hijo de Helios (III, 309–14), hay una típica escena en la que se describe el ritual del guerrero cuando viste su armamento; en esta escena, Eetes es comparado con su padre: después de vestir la coraza, se adorna con “un dorado casco de cuatro penachos, resplandeciente cual aparece en su contorno la luminosidad del Sol cuando comienza a elevarse del Océano”.⁶⁶

La amplia gama de significación que implica la relación de Medea con Helios en el texto de Eurípides, lleva, por ejemplo, a una vinculación entre la tragedia y los rituales de sacrificio, como lo han señalado algunos críticos; el

63. *Medea*, 746–7: *Gravior uni poena sedeat coniugis socero mei: / lubricus per saxa retro Sisyphum volvat lapis*. Sobre las posibles interpretaciones de este pasaje de Séneca, *vid.* el comentario de García Yebra en n. 89.

64. οὐ δῆτ', ἐπεὶ σφας τῆδ' ἐγὼ θάψω χερσί, / φέρουσ' ἐς Ἴφας τέμενος Ἀκραιάς θεοῦ, (1380) / ὥς μή τις αὐτοὺς πολεμίων καθυβρίση / τύμβους ἀνασπῶν γῆ δὲ τῆδε Σισύφου / σεμνήν ἑορτήν καὶ τέλη προσάψομεν / τὸ λοιπὸν ἀντὶ τοῦδε δυσσεβοῦς φόνου.

65. γῆ δὲ τῆδε Σισύφου / σεμνήν ἑορτήν καὶ τέλη προσάψομεν / τὸ λοιπὸν ἀντὶ τοῦδε δυσσεβοῦς φόνου. La referencia al ritual de Hera Acrea ha funcionado para sostener la tesis del filicidio como acto sacrificial (*vid.* McDermott 1989: 11–6; 74–5; 122–3, n. 21; Mills 1980: 295).

66. *Arg.* III, 1228–30: χρυσεῖην δ' ἐπὶ κρατὶ κόρυν θέτο τετραφάληρον, / λαμπομένην οἷόν τε περίτροχον ἔπλετο φέγγος / ἠελίου, ὅτε πρῶτον ἀνέρχεται Ὠκεανοῖο.

filicidio, sin duda, está en el centro de esta “misteriosa” relación, tal como lo está en cuanto al asunto trágico y en cuanto a la atención de la mayoría de las recodificaciones de Medea.⁶⁷ El filicidio acentúa la naturaleza sobrehumana, o inhumana, del personaje; con este acto, Medea rompe cualquier posibilidad de identificación con un código axiológico y pone en suspenso el principio esencial de su humanidad, de manera que adquiere un estatus complejo que la distingue entre todos los personajes de la tragedia griega.

En este sentido, es relevante el ejemplo de las *Heroidas* de Ovidio; en la carta vi, Hipsípila presenta el inventario de características que la *vox populi* había reunido alrededor de la figura de Medea, pero reserva para el final la más temible de todas, la capacidad de matar niños; hacia la última parte de su relato, le habla a Jasón de los hijos que han engendrado juntos:

Ahora también engendré; con ambos, Jasón, congratúlate.

El causante a mí, grávida, había hecho el peso dulce.

También por el número soy feliz, y una prole gemela,
ayudando Lucina, te he dado —doble prenda...

Casi los hice legados para enviarte en vez de su madre;
mas la iniciada senda paró feroz madrastra.

Temí a Medea. Más que una madrastra es Medea;
las manos de Medea sirven a todo crimen.

La que pudo esparcir por los campos, lacerados, los miembros
de su hermano, ¿iba ella a perdonar a mis prendas?⁶⁸

67. De esto hay que excluir las *Argonáuticas*; la obra de Apolonio se detiene antes de que la nave Argos arribe al puerto de Yolcos.

68. *Her.* vi, 119–30: *Nunc etiam peperí; gratare ambobus, Iason! / Dulce mihi gravidæ fecerat auctor onus. / Felix in numero quoque sum prolemque gemellam, / pignora Lucina bina favente dedi... / Legatos quos paene dedi pro matre ferendos; / sed tenuit coeptas saeva noverca vias. / Medeam timui: plus est Medea noverca; / Medæ faciunt ad scelus omne manus. / Spargere quæ fratris potuit lacerata per agros / corpora, pignoribus parceret illa meis?*

El autor del prefacio anónimo refiere también otras cosas; dice que, después de haber matado a sus propios hijos, Medea huye a Atenas “y ahí se casa con Egeo, el hijo de Pandión”. Estas “segundas nupcias” están sugeridas en el éxodo de la tragedia de Eurípides: “Yo me iré a la tierra de Erecteo, a vivir con Egeo...”. Esto, en términos dramáticos, resulta ajeno a los asuntos tratados en la obra; sin embargo, esa breve sugerencia de la trama trágica resulta atractiva a Ovidio, quien la desarrolla en *Metamorfosis*, VII, 394–427, donde Medea, ya en Atenas y como esposa de Egeo, elabora un plan en el que compromete a su nuevo esposo a dar muerte a su propio hijo, Teseo.⁶⁹

El prefacio anónimo indica también que Ferecides y Simónides decían que Medea había rejuvenecido a Jasón “tras haberlo cocido”; y que el autor de los *Regresos*⁷⁰ decía que también rejuveneció a Esón al “cocer multitud de fármacos en calderos de oro”. Aunque este pasaje del prefacio anónimo no es del todo ajeno a los asuntos representados en el drama,⁷¹ el tono de la expresión está más cerca de la narrativa fantástica, de los cuentos de la tradición popular, y de la figura de las hechiceras que de las complejas dinámicas de ambigüedad con que Eurípides impulsa los ejes dramáticos de su tragedia; en el texto del dramaturgo, el perfil de hechicera solo se marca con

69. Cabe la posibilidad de que este hubiera sido un tema desarrollado también por el mismo Eurípides en la tragedia de *Egeo*, de la que se conserva apenas el título; esta “posibilidad” parece desprenderse de una suposición con la que, por otra parte, Wilamowitz pretendía demostrar que la relación entre Medea y Egeo era conocida por el público ateniense y, así, quitarle a la escena de Egeo de la *Medea* las acusaciones de injustificación dramática que ha señalado una tendencia crítica de aparente filiación aristotélica.

70. Se trata de Agias de Trecén; *Nóstoi* es uno de los poemas que conformaban el ciclo troyano; *vid.* Sestili (*op. cit.*: 87).

71. La mención remite directamente al evento de las peliadas.

alusiones, y el término “fármacos” mantiene la misma ambigüedad que, de alguna manera, conserva el español.

En esta parte del prefacio anónimo se puede notar incluso un salto temático: se pasa de una sinopsis muy general de la trama a los comentarios sobre la obra; el autor sale del teatro para remitirnos a la tradición crítica, a lo que se dice de *Medea*, como drama y como personaje del mito; sin duda, este “discurso del mundo sobre el texto”, contenido en el prefacio anónimo, tiene efecto en la recepción del texto.

A la vista de esta recepción, hay que preguntarse si este prefacio forma o no parte del texto de *Medea*. “Esta pregunta embarazosa... es típicamente de orden paratextual”,⁷² especialmente si consideramos la instancia de mediación que representa el criterio de los editores críticos, pues algunas ediciones incluyen los prefacios, y los tratan como parte del texto, mientras que otras los eliminan.

Por otra parte, sería conveniente distinguir entre la función de este prefacio anónimo y la de las introducciones eruditas que forman parte de las ediciones modernas de los textos de la tradición clásica.⁷³ Asimismo, habría que distinguir entre la función de estos estudios introductorios y la de los artículos especializados que conforman la tradición crítica de los textos; normalmente, estos estudios están reunidos en las bibliografías de los estudios

72. Genette, *Palimpsestos*: 12.

73. Según Page (1938: xlili), los escoliastas distinguían entre las mejores copias (τὰ ἀκριβῆ [τὰ ακριβῆ], τὰ ἀναγκαιότερα ἀντίγραφα [τὰ *anankaiòtera antigrafá*], τὰ καλὰ τῶν ἀντιγράφων [τὰ *kalà tòn antigràfon*]) y las menos confiables (αἱ εἰκαιότεραι [τὰ *eikaiòterai*], τὰ φαυλότερα [τὰ *faulòtera*]), no solo por sus condiciones externas —relacionadas en buena medida con la reputación de quien las publicaba—, sino también por las cualidades internas —muy especialmente por la relación del texto con la tradición de los comentarios o ὑπομνήματα (*hypomnèmata*)—.

y ediciones de *Medea* que se pretenden serios, y conforman una referencia obligada para cualquiera que decida abordar el análisis del asunto. Desde el punto de vista de la estética de la recepción, hay que agregar todo esto, junto con el cuerpo de notas y los comentarios que suelen acompañar a la edición de un texto clásico, a las consideraciones sobre la función del prefacio.

Hay, sin duda, una relación indisoluble entre los prefacios, las introducciones, la tradición crítica y todo lo que conforma “el discurso del mundo sobre el texto”; sin embargo, cuando se entiende que la lectura es un fenómeno de singularidad, es necesario preguntarse qué elementos del texto están implicados en las relaciones paratextuales, y cómo se dan estas relaciones. En la singularidad de la lectura, conformada por circunstancias impredecibles y por curiosas contingencias de la imaginación, la línea diacrónica se disuelve en una masa compacta que puede proponerse como acronía.

La teoría o, más puntualmente, la estética de la recepción, no deja de representar una aguda dificultad crítica: el único punto de referencia respecto del texto se establece desde el presente singular del acto de leer; vale decir de la recepción de cada uno de los individuos que leen un mismo texto lo que dice Jauss de la obra literaria: “no es un objeto existente en sí ni presenta en todo tiempo a todo observador la misma apariencia”.⁷⁴

La trayectoria de las relecturas de *Medea*, con sus recodificaciones y la tradición crítica en torno de esta tragedia, pasa a través de una extensa serie de umbrales, esa zona ambigua “del discurso del mundo sobre el texto” que, “decidida o indecisamente”, se transforma en texto.

74. Citado en Chevrel (1994: 162).

APÉNDICE II

LOS PREFACIOS DE *MEDEA*

ARGUMENTO DE MEDEA

Llegado Jasón a Corinto acompañado de Medea, se promete en matrimonio con Glauce, la hija de Creonte, el rey de los corintios. Cuando Medea está a punto de partir de Corinto al destierro por orden de Creonte, solicita y obtiene permanecer un día más. Como compensación a este favor, envía como regalo a Glauce, por medio de sus hijos, un vestido y una corona de oro, tras engalanarse con los cuales, aquella muere. También muere Creonte abrazado a su hija. Medea, después de haber dado muerte a sus propios hijos, monta sobre un carro de dragones alados que recibió de Helios, huye hacia Atenas y allí se casa con Egeo, hijo de Pandión.

Ferecides y Simónides dicen que Medea rejuveneció a Jasón tras haberlo cocido. A propósito de Esón, el padre de Jasón, el autor de los *Regresos* dice así: «Y al punto, transformó a Esón en un agradable muchacho en plena juventud, desprendiéndole de la vejez con su sabia inteligencia, al cocer multitud de fármacos en calderos de oro».

También Esquilo relata en *Las nodrizas de Dionisos* que hizo rejuvenecer a las nodrizas de Dionisos cociéndolas junto con sus maridos. Y Estéfilo dice que Jasón murió a manos de Medea de la siguiente manera: lo invitó ella a recostarse bajo la popa de la nave Argo cuando estaba ya a punto de deshacerse por el paso del tiempo, y al caer la popa sobre Jasón, pereció este.

Parece que el drama fue tomado de Neofrón, tras haber hecho algunas adaptaciones, según Dicearco... en su *Vida de Grecia*, y Aristóteles en sus memorias. Le reprochan el no haber conservado su carácter a Medea, sino que la hace caer en lágrimas cuando tramó su plan contra Jasón y la mujer. En cambio, se elogia el comienzo de la obra por ser fuertemente patético, así como por su continuación «y ni en los valles», y lo que luego sigue.

Algo que no entendió Timaquidas, cuando dice que el autor invirtió el orden lógico, como en el caso de Homero: «Tras ponerse vestidos perfumados y haberse lavado».

ΥΠΟΘΕΣΙΣ ΜΗΔΕΙΑΣ

Ίάσον εἰς Κόρινθον ἔλθων, ἐπαγόμενος καὶ Μήδειαν, ἐγγυᾶται καὶ τὴν Κρέοντος τοῦ Κορινθίων βασιλέως θυγατέρα Γλαύκην πρὸς γάμον. μέλλουσα δὲ ἡ Μήδεια φυγαδεύεσθαι ὑπὸ Κρέοντος ἐκ τῆς Κορίνθου, παραιτησαμένη πρὸς μίαν ἡμέραν μεῖναι καὶ τυχοῦσα, μισθὸν τῆς χάριτος δῶρα διὰ τῶν παίδων πέμπει τῇ Γλαύκῃ ἐσθῆτα καὶ χρυσοῦν στέφανον, οἷς ἐκείνη χρησαμένη διαφθείρεται· καὶ ὁ Κρέων δὲ περιπλακείς τῇ θυγατρὶ ἀπόλλυται. Μήδεια δὲ τοὺς ἐαυτῆς παῖδας ἀποκτείνασα ἐπὶ ἄρματος δρακόντων περωτῶν, ὃ παρ' Ἡλίου ἔλαβεν, ἔποχος γενομένη ἀποδιδράσκει εἰς Ἀθήνας κάκεισε Αἰγεί τῷ Πανδίωνος γαμεῖται. Φερεκύδης δὲ καὶ Σιμωνίδης φασὶν ὡς ἡ Μήδεια ἀνεψήσασα τὸν Ίάσονα νέον ποιήσειε. περὶ δὲ τοῦ πατρὸς αὐτοῦ Αἴσονος ὁ τοὺς Νόστους ποιήσας φησὶν οὕτως·

αὐτίκα δ' Αἴσονα θῆκε φίλον κόρον ἠβῶντα,
γῆρας ἀποξύσασ' εἰδυίησι πραπίδεσσι,
φάρμακα πόλλ' ἔψουσ' ἐπὶ χρυσείοισι λέβεσιν.

Αἰσχύλος δὲ ἐν ταῖς Διονύσου Τροφοῖς ἱστορεῖ ὅτι καὶ τὰς Διονύσου τροφούς μετὰ τῶν ἀνδρῶν αὐτῶν ἀνεψήσασα ἐνεοποίησε. Στάφυλος δὲ φησὶ τὸν Ίάσονα τρόπον τινὰ ὑπὸ τῆς Μήδειας ἀναιρευῆναι· ἐγκελεύσασθαι γὰρ αὐτὴν οὕτως ὑπὸ τῇ πρύμνῃ τῆς Ἀργούδος κατακοιμηθῆναι, μελλούσης τῆς νεῶς διαλύεσθαι ὑπὸ τοῦ χρόνου· ἐπιπεσούσης γοῦν τῆς πρύμνης τῷ Ίάσονι τελευτῆσαι αὐτόν. Τὸ δρᾶμα δοκεῖ ὑποβαλέσθαι παρὰ Νεόφρονος διασκευάσας, ὡς Δικαίαρχος... τοῦ τῆς Ἑλλάδος βίου καὶ Ἀριστοτέλης ἐν ὑπομνήμασι. μέμφονται δὲ αὐτῷ τὸ μὴ περυλαχέναι τὴν ὑπόκρισιν τῇ Μηδείᾳ, ἀλλὰ προσπεσεῖν εἰς δάκρυα, ὅτε ἐπεβούλευσεν Ἰάσονι καὶ τῇ γυναικί. ἐπαινεῖται δὲ ἡ εἰσβολὴ διὰ τὸ παθητικῶς ἄγαν ἔχειν καὶ ἡ ἐπεξεργασία ἡμῶν ἐν νάπαισι· καὶ τὰ ἐξῆς. ὅπερ ἀγνοήσας Τιμαχίδας τῷ ὑστέρῳ φησὶ πρώτῳ κεχρηῆσθαι, ὡς Ὅμηρος·

εἴματά τ' ἀμφιέσασα θυώδεα καὶ λούσασα.

ARGUMENTO DEL GRAMÁTICO ARISTÓFANES

Medea, por inquina hacia Jasón, al haberse casado este con la hija de Creonte, mató a Glauce, a Creonte y a sus propios hijos. Abandonó a Jasón para irse a vivir con Egeo.

Este tema no ha sido tratado por ninguno de los otros dos trágicos.

El escenario del drama es en Corinto, y el coro está compuesto por mujeres de la ciudad. El prólogo corre a cargo de la nodriza de Medea. Fue representada en el arcontado de Pitodoro, en el primer año de la Olimpíada 87a.

El primero quedó Euforión, el segundo Sófocles y el tercero Eurípides con *Medea*, *Filoctetes*, *Dictes* y el drama satírico *Los segadores*, no conservado.

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΥ ΥΠΟΘΕΣΙΣ

Μήδεια διὰ τὴν πρὸς Ἰάσωνα ἔχθραν τῷ ἐκεῖνον γεγαμηκέναι τὴν Κρέοντος θυγατέρα ἀπέκτεινε μὲν Γλαύκην καὶ Κρέοντα καὶ τοὺς ἰδίους υἱούς, ἐχωρίσθη δὲ Ἰάσονος Αἰγεί συνοικήσουσα. παρ' οὐδετέρῳ κεῖται ἡ μυθοποιία.

ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑπόκειται ἐν Κορίνθῳ, ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐκ γυναικῶν πολιτίδων. προλογίζει δὲ τροφὸς Μηδείας.

ἐδιδάχθη ἐπὶ Πυθοδώρου ἄρχοντος ὀλυμπιάδος πζ' ἔτει α'.

πρῶτος Εὐφορίων, δεύτερος Σοφοκλῆς, τρίτος Εὐριπίδης Μηδεία, Φιλοκτῆτη, Δίκτυι, Θερισταῖς σατύροις, οὐ σώζεται.

REFERENCIAS

ABREVIATURAS

AA = American Art

AJP = American Journal of Philology

CA = Classical Antiquity

CB = Classical Bulletin

CJ = Classical Journal

CO = Classical Outlook

CP = Classical Philology

CQ = Classical Quarterly

G&R = Greece & Rome

HSCP = Harvard Studies in Classical Philology

JAAR = Journal of the American Academy of Religion

JHS = Journal of Hellenic Studies

PCP = Pacific Coast Philology

QUCC = Quaderni Urbinati di Cultura Classica

TAPA = Transactions and Proceedings of the American Philological Association

TDR = Tulane Drama Review

TJ = Theater Journal

EDICIONES CRÍTICAS, BILINGÜES Y TRADUCCIONES

- ALATORRE, A., *Ovidio: Heroidas*, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, UNAM, México, 1950
- BONIFAZ NUÑO, R., *Ovidio: Metamorfosis*, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, UNAM, México, 1979
- CERBO, E., *Euripide: Medea*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2000
- DIGGLE, J., *Euripidis Fabulae*, I–II, Oxford, 1981–1984
- ELLIOTT, A., *Euripides' Medea*, Oxford, 1969
- GARCÍA YEBRA, V., *Séneca: Medea*, Gredos, Madrid, 2001
- GUZMÁN G., A., *Eurípides: Alceste, Medea, Hipólito*, Alianza Editorial, Madrid, 2002
- HEADLAM, C.E.S., *The Medea of Euripides*, Cambridge, 1897
- HERRERA ZAPIÉN, T., *Ovidio: Heroidas*, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, UNAM, México, 1979
- IRIGOYEN, R., *Eurípides: Medea*, De Bolsillo, Madrid, 2008
- KOVACS, D., <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=perseus%3atext%3a1999.01.0113>
- LÓPEZ FÉREZ, J. A., *Eurípides: Tragedias, Tomo I*, Cátedra, Madrid, 1995
- MÉRIDIÉ, L., *Euripide*, Paris, Les Belles Lettres, 1923
- MURRAY, G., *Euripidis Fabulae*, I–III, Oxford Clarendon Press, 1902–1909
- PAGE, D.L., *Euripides' "Medea"*, Oxford, 1938
- RAMÍREZ DE VERGER, A., y F. NAVARRO ANTOLÍN, *Ovidio: Metamorfosis*, Clásicos de Grecia y Roma, Alianza Editorial, Madrid, 1998
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F.; L. A. CUENCA, *Eurípides: Tragedias, Tomo III*, Madrid, 1995

VALVERDE SÁNCHEZ, M., *Apolonio de Rodas: Argonáuticas*, Biblioteca Clásica Gredos, Gredos, Madrid, 1996

VAN LOOY, H., *Euripides: Medea*, Stuttgart–Leipzig, 1992

VIVEROS, G., *Séneca: Tragedias (I)*, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana, UNAM, México, 1998

ESTUDIOS SOBRE TRAGEDIA GRIEGA

AÉLION, R., *Quelques grands mythes héroïques dans l'oeuvre d'Euripide*, Paris, 1986

ALES BELLO, A., "Medea fra passato e presente", *Memorandum* 8 (2005): 62-71

ARISTÓTELES, *Poética*, Gredos, Madrid, 1992

ARMSTRONG, J. M., "Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry", *CQ* 48.2 (1998): 447-455

ARNOTT, P.D., *Public and Performance in the Greek Theatre*, London and N.Y., 1989

_____, *An Introduction to the Greek Theatre*, Macmillan Press, London and Basingstoke, 1978

BÉCARES B., V., "La tragedia griega en relación con la crítica literaria de la antigüedad", en *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, coord. Gaspar Morocho Gayo, Universidad de León, Salamanca, 1988: 43–52

BLAIKLOCK, E.M., *The Male Characters of Euripides: A Study in Realism*, Wellington, 1952

BOEDEKER, D., "Hecate: A Transfunctional Goddess in the Theogony?", *TAPA* 113 (1983): 79-93

_____, "Euripides' *Medea* and the vanity of LOGOI", *CP* 86 (1991): 95–112

BONGIE, E. B., "Heroic elements in the *Medea* of Euripides", *TAPA* 107 (1977): 27–56

- BROCKETT, O. G., "Euripides' *Medea*: Mythic Context and the Sense of Futurity", *TDR* 2.3 (1958): 23-33
- BURKERT, W., "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", *GRBS* 7.2 (1966): 87-121
- BURNETT, P., "Medea and the Tragedy of Revenge", *CP* 68 (1973): 1-24
- BUTTREY, T.V., "Accident and Design in Euripides' *Medea*", *AJP* 79 (1958): 1-17
- BUXTON, G.A., *Persuasion in Greek Tragedy: A Study in Peitho*, Cambridge, 1982
- COLLINGE, M., "Medea *ex machina*", *CP* 57 (1962): 170-2
- CONACHER, D.J., *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto, 1967
- _____, "Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama", *AJP* 102 (1981): 3-25
- CUNNINGHAM, M.P., "Medea ΑΠΟ ΜΗΧΑΝΗΣ", *CP* 49 (1954): 151-60
- DAVIES, M., "Euripides' *Electra*: The Recognition Scene Again", *CQ* 48.2 (1998): 389-403
- DIBENEDETTO, V., "Il tragico fra sofferenza e consapevolezza", en Euripide, *Medea*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 2000
- _____, *Euripide: Teatro e Società*, Einaudi, Torino, 1996
- _____, "Tragedia greca e antropologia", in *Dizionario della civiltà classica*, a cura di F. Ferrari, I, Milano, 1993: 123-42
- _____, "Pianto e catarsi nella tragedia greca", in AA. VV., *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, a cura di A. Cascetta, Milano, 1991: 13-43
- _____, *La tradizione manoscritta euripidea*, Padova, 1965
- _____, "Responsione strofica e distribuzione delle battute in Euripide", *Hermes* 89 (1961): 298-321

- DIBENEDETTO, V. – E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, 1997
- DYSON, M., “Euripides, *Medea* 926–31”, *CQ* 38.2 (1988): 324–7
- _____, “Euripides, *Medea* 1056–80”, *GRBS* 28 (1987): 23–34
- EASTERLING, P.E., “Presentation of Character in Aeschylus”, *G&R* 20.1 (1973): 3–19
- _____, “Character in Sophocles”, *G&R* 24.2 (1977): 121–9
- _____, “The infanticide in Euripides’ *Medea*”, *YCS* 25 (1977): 185–91
- _____, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997
- ESTEBAN SANTOS, A., “Mujeres terribles. Heroínas de la mitología griega I”, *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos* 15 (2005): 63–93
- FALKNER, T.M., “Old Age in Euripides’ *Medea*”, *CB* 61 (1985): 76–8
- FERGUSON, J., “Iphigeneia at Aulis”, *TAPA* 99 (1968): 157–63
- FINLEY, J., “Euripides and Thucydides”, *HSCP* 49 (1938): 23–68
- FLETCHER, J., “Women and Oaths in Euripides”, *TJ* 55 (2003): 29–44
- FLORY, S., “*Medea*’s Right Hand: Promises and Revenge”, *TAPA* 108 (1978): 70–91
- FOLEY, H.P., “The Masque of Dionysus”, *TAPA* 110 (1980): 107–133
- _____, “The Conception of Women in Athenian Drama”, en *Reflections of Women in Antiquity*, Foley, ed., N.Y., London, Paris, 1981: 127–68
- _____, “*Medea*’s Divided Self”, *CA* 8 (1989): 61–85
- FURTH, L., “«The Modern *Medea*» and Race Matters: Thomas Satterwhite Noble’s «Margaret Garner»”, *AA* 12.2. (1998): 36–57
- GALEOTTI, D., “Problemi testuali e azione scenica in *Medea* 1019–1080”, *Hermes* 119 (1991): 294–303

- GARCÍA T., M., “Retórica, oratoria y magia”, en *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, coord. Gaspar Morocho Gayo, Universidad de León, Salamanca, 1988: 143–53
- GILL, C., “The Question of Character and Personality in Greek Tragedy”, *Poetics Today* 7.2 (1986): 251–73
- GOLDHILL, S., *Reading Greek Tragedy*, Cambridge, 1986
- _____, “The Great Dionysia and Civic Ideology”, *JHS* 107 (1987): 58–76
- GONZÁLEZ de T., A.M., “Doble LOGOS en *Medea*”, *Argos* 7 (1983): 101–12
- GOULD, J., “*Hiketēia*”, *JHS* 93 (1973): 74–103
- GRIFFITH, R. D., “Corporality in the Ancient Greek Theatre”, *Phoenix*, 52.3/4 (1998): 230–256
- GRUBE, G.M.A., *The Drama of Euripides*, London, 1961
- HALLERAN, M. R., “Gamos and Destruction in Euripides' *Hippolytus*”, *TAPA* 121 (1991): 109-121
- HALLIWELL, S., “The Uses of Laughter in Greek Culture”, *CQ* 41.2 (1991): 279-296
- HARRIS, W. V., “Saving the φαινόμενα: A Note on Aristotle's Definition of Anger”, *CQ* 47. 2 (1997): 452-454
- HARRISON, S. J., “A Note on Euripides, *Medea* 12”, *CQ* 36 (1986): 260
- HEATH, M., *The Poetics of Greek Tragedy*, London, 1987
- HOLLAND, L., “Πᾶς δόμος ἔρροι: Myth and Plot in Euripides' *Medea*”, *TAPA* 133 (2003): 255–279
- KENNEDY, G., *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton, 1963
- KITTO, H.D.F., *Greek Tragedy*, London, 1961
- KLOTSCHKE, E.H., *The Supernatural in the Tragedies of Euripides*, Chicago, 1980

- KNOX, B.M.W., "The *Medea* of Euripides", *YCS* 25 (1977): 193–225
- _____, "Euripides: The Poet as a Prophet", en *Directions in Euripidean Criticism: A Collection of Essays*, ed. P. Burian, Durham, 1985
- KOTT, J., *El manjar de los dioses. Una interpretación de la tragedia griega*, Era, México, 1977
- KOVACS, D., "On Medea's Great Monologue (E. *Med.* 1021–80)", *CQ* 36.2 (1986): 343–52
- _____, "Treading the Circle Warily: Literary Criticism and the Text of Euripides", *TAPA* 117 (1987): 257-70
- _____, "Euripides, *Medea* 1–17", *CQ* 41.1 (1991): 30–5
- LANZA, D., *Lingua e discorso nell' Atene delle professioni*, Naples, 1979
- LONG, T., *Barbarians in Greek Comedy*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1986
- MADDALENA, A., "La *Medea* di Euripide", *RFIC* 91 (1963): 129–52
- MARCH, J., "Euripides the misogynist?", en *Euripides, Women and Sexuality*, edited by A. Powell, Routledge, London, 1990: 32–75
- MASTRONARDE, D., "*Euripidis Fabulae, Tomus I. Insunt Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba* by J. Diggle", *CP* 83.2 (1988): 151-160
- MCDERMOTT, E.A., *Euripides' Medea: The Incarnation of Disorder*, University Park and London, 1989
- _____, "*Medea*, line 37: a note", *AJP* 108 (1987): 158–61
- _____, "Euripides and the Decline of Character: A Soap Opera Connection", *CO* 61.4 (1984): 105–8

- _____, "Double Meaning and Mythic Novelty in Euripides' Plays", *TAPA* 121 (1991): 123–32
- MCCLURE, L., "«The Worst Husband»: Discourses of Praise and Blame in Euripides' *Medea*", *CP* 94. 4 (1999): 373-394
- MERIDOR, R., "Euripides, *Medea* 639", *CQ* 36.1 (1986): 95–100
- MICHELINI, A. N., "Neophron and Euripides' *Medea* 1056–80", *TAPA* 119 (1989): 115–38
- MILLS, S. P., "The sorrows of *Medea*", *CP* 75.4 (1980): 289–96
- MORWOOD, J., "The Double Time Scheme in *Antigone*", *CQ* 43.1 (1993): 320-321
- NEWTON, R., "Ino in Euripides' *Medea*", *AJP* 106 (1985): 496–502
- _____, "Medea's Passionate Poison", *Syllekta Class. (Iowa)*:1 (1989): 13–20
- NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2001
- OGLE, M. B., "Dame Gossip's Role in Epic and Drama", *TAPA* 55 (1924): 90–119
- OLSON, S.D., "Euripides' *Medea* 926–31", *CQ* 38 (1988): 324–7
- PADUANO, G., *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide: "Alceste" – "Medea"*, Studi di lettere, storia e filosofia pubblicata dalla Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa, 1968
- PALMER, R.B., "An Apology for Jason: A Study of Euripides' *Medea*", *CJ* 53.2 (Nov., 1957): 49–55
- PODLECKI, A. J., "The Power of the Word in Sophocles' *Philoctetes*", *GRBS* 7.3 (1966): 233
- PUCCI, P., *The Violence of Pity in Euripides' "Medea"*, Ithaca, 1980
- _____, "Euripides: The Monument and the Sacrifice," *Arethusa* 10 (1977): 165–95
- _____, "Euripides and Aristophanes: what does tragedy teach?", in *Visualizing the tragic : drama, myth, and ritual in Greek art and literature: essays in honour of*

- Froma Zeitlin*, edited by C. S. Kraus, S. Goldhill and H. Foley; Oxford and New York, Oxford University Press, 2007
- RACE, W. H., "The Word *καίρως* in Greek Drama", *TAPA* 111 (1981): 197-213
- RECKFORD, K.J., "Medea's First Exit", *TAPA* 99 (1968): 126-359
- REES, R.B., "Euripides, *Medea* 1415-19", *AJP* 82.2 (1961): 176-81
- REEVE, M.D., "Euripides, *Medea* 1021-1080", *CQ* 22 (1972): 51-61
- REHM, R., "*Medea* and the *λόγοι* of the Heroic", *Eranos* 87 (1989): 97-115
- RODRÍGUEZ A. F., "Las tragedias eróticas de Eurípides", *Revista de Occidente* 107, (1990): 5-32
- _____, "Notas críticas a Eurípides, *Medea*", *Emerita* 61 (1993): 241-66
- SCHEIN, S., "*Philia* in Euripides' *Medea*", *Cabinet of the Muses*, Dept. of Classics, Univ. of California, Berkeley (2005): 57-73
- SCHLESINGER, A.C., "Can We Moderns Write Tragedy?", *TAPA* 77 (1946): 1-21.
- SEAFORD, R., "The Tragic Wedding", *JHS* 107 (1987): 106-130
- SEGAL, C., *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford, 1983
- _____, "Greek Tragedy: Writing, Truth, and the Representation of the Self", en *Mnemei: Classical Studies in Honor of Karl Hulley*, ed. H. Evjen, Chico, Cal., 1984
- _____, *Pindar's Mythmaking: The Fourth Pythian Ode*, Princeton, 1986
- _____, "Classics, Ecumenicism, and Greek Tragedy", *TAPA* 125 (1995): 1-26
- _____, "On the Fifth Stasimon of Euripides' *Medea*", *AJP* 118.2 (1997): 167-84
- SFYROERAS, P., "The Ironies of Salvation: The Aigeus Scene in Euripides' *Medea*", *CJ*, 90.2 (1994-1995): 125-142
- SHISLER, F. L., "The Use of Stage Business to Portray Emotion in Greek Tragedy",

AJP 66.4 (1945): 377–97

SILVEIRA, M., “When Grief Is Gain: The Psychodynamics of Abandonment and Filicide in Euripides' *Medea*”, *PCP* 31.1 (1996): 1-12

TEDESCHI, G., “Il matrimonio subito (nota ad Eur. ‘*Med.*’ 594)”, *CCC* 7 (1986): 37–41

TESSITORE, A. “Euripides' *Medea* and the Problem of Spiritedness”, *The Review of Politics* 53.4 (1991): 587–601

VICKERS, B., *Towards Greek Tragedy: Drama, Myth, Society*, London, 1973

WEBSTER, T.B.L., *The Tragedies of Euripides*, London, 1967

_____, *Greek Art and Literature, 530–400 B.C.*, Oxford, 1939

WILLIAMSON, M., “A Woman's Place in Euripides' *Medea*”, en *Euripides, Women and Sexuality*, edited by A. Powell, Routledge, London, 1990; pp. 16–31

WILLINK, C.W., “Euripides, *Medea* 1–45, 371–85”, *CQ* 38.2 (1988): 313–23

WINNINGTON-INGRAM, R. P., “Euripides: *Poietes Sophos*,” *Arethusa* 2 (1969): 127–42

WISE, J., *Dionysus Writes: The Invention of Theatre in Ancient Greece*; Cornell University Press, Ithaca and London, 1998

WORTHINGTON, J., “The ending of Euripides' *Medea*”, *Hermes* 118 (1990): 502–5

ZEITLIN, F., “Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama,” *Representations* 11 (1985): 63–94

ZERBA, M., “*Medea hypokrites*”, *Arethusa* 35 (2002): 315–337

OTROS ESTUDIOS RELACIONADOS CON EL PERSONAJE DE MEDEA Y LA OBRA DE APOLONIO DE RODAS, OVIDIO Y SÉNECA

ALLEN, J., “Academic Probabilism and Stoic Epistemology”, *CQ* 44.1 (1994): 85-113

- BENTON, C., "Bringing the Other to Center Stage: Seneca's *Medea* and the Anxieties of Imperialism", *Arethusa* 36.3 (2003): 271–84
- BRASWELL, B.K., *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar*, Berlin and New York, 1988
- BULLOCH, A., "Commentary: Difference and Dissonance in Hellenistic Poetry", *TAPA* 122 (1992): 331-334
- COLLINS, D., "Nature, Cause, and Agency in Greek Magic", *TAPA* 133 (2003): 17–49
- DRYDEN, D., "Memory, imagination, and the cognitive value of the arts", en *Consciousness and Cognition xxx* (2004): 2004
- FELSON–RUBIN, N., "Penelope's Perspective: Character from Plot", en *Homer: Beyond Oral Poetry: Recent Trends in Homeric Interpretation*, ed. J.M. Bremer, I.J.F. de Jong, and J. Kalf, Amsterdam, 1987
- FITCH, J. G., "Transpositions and Emendations in Seneca's Tragedies", *Phoenix* 56.3-4 (2002): 296-314
- GIANNINI, P., "Interpretazione della *Pitica* 4 di Pindaro", *QUCC* 31.2 (1979): 35–63
- _____, "Metis e Themis nella *Pitica* 4 di Pindaro", en *Annali dell'Università di Lecce*, Facoltà di lettere e filosofia, vols. 8–10, 1981
- GOOSSENS, T., "Stoic Passions in Seneca's *Medea*", *Capita Selecta Emotions*, Faculty of Philosophy, Utrecht University, 2005
- GRANGER, H., "Aristotle on the Analogy between Action and Nature", *CQ* 43.1. (1993): 168-176
- HINE, H. M., "Medea versus the Chorus: Seneca *Medea* 1-115", *Mnemosyne* 42.3-4 (1989): 412-9

KNIGHT, V., "Apollonius, *Argonautica* 4.167–70 and Euripides' *Medea*", *CQ* 41.1 (1991): 248–50

LAWALL, G., "Seneca's *Medea*: The Elusive Triumph of Civilization", en *Arktouros. Hellenic Studies presented to Bernard M. W. Knox*, Bowersock, Burkert y Putnam ed.; Walter De Gruyter, New York, 1979

MELTZER, G., "Dark Wit and Black Humor in Seneca's *Thyestes*", *TAPA* 118 (1988): 309-330

NAGY, G., *Pindar's Homer*, Baltimore, 1990

NELIS, D., "Apollonius Rhodius, *Argonautica* 4.12", *CQ* 41.1 (1991): 250-251

OWEN, W., "Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca's Tragedies", *TAPA* 99 (1968): 291-313

PRATT, N., "The Stoic Base of Senecan Drama", *TAPA* 79 (1948): 1-11

SCHONDORFF, J., *Medea: Euripides, Seneca, Corneille, Grillparzer, Jahnn, Anouilh, Jeffers, Braun*, Munich and Vienna, 1963

ESTUDIOS SOBRE TEATRO, FICCIÓN Y CRÍTICA LITERARIA

BACHELARD, G., *El agua y los sueños*, FCE, México, 1997 (1ª. ed. en francés, 1942)

_____, *El aire y los sueños*, FCE, México, 1982 (1ª. ed. en francés, 1943)

_____, *La poética del espacio*, FCE, Buenos Aires, 1993 (1ª. ed. en francés, 1957)

BLOCK DE BEHAR, L., *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1990

CLERC, J-M., "La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión", en *Compendio de literatura comparada*, Brunel y Chevrel, ed., s. XXI, México, 1994; pp. 236–73

- CHARDIN, P., "Temática comparatista", en *Compendio de literatura comparada*, Brunel y Chevrel, ed., s. XXI, México, 1994; pp. 132–47
- GENETTE, G., *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989
- _____, *Umbrales*, s. XXI, México, 2001
- GRUEN, E. S., "Cultural Fictions and Cultural Identity", *TAPA* 123 (1993): 1-14
- LOWRIE, M., "Inside Out: In Defense of Form", *TAPA* 135 (2005): 35-48
- LUCAS, D. W., "Pity, Terror, and Peripeteia", *CQ* 12.1 (1962): 52-60
- LUCK, G., "Textual Criticism Today", *AJP* 102. 2 (1981): 164-194
- MACEWAN, S., "Greek Drama and the American Western", *CB* 73.2 (1997): 101–10
- MLEYNEK, S., "Abraham, Aristotle, and God: The Poetics of Sacrifice", *JAAR* 62.1 (1994): 107–121
- MOLL, N., "Imágenes del otro. La literatura y los estudios interculturales", en *Introducción a la literatura comparada*; Gnisci, A., ed., Crítica, Barcelona, 2002: 347–89
- PAGEUX, D–H., "De la imagería cultural al imaginario", en *Compendio de literatura comparada*, Brunel y Chevrel, ed., s. XXI, México, 1994: 101–31
- PHILP, R.H., "The Manuscript Tradition of Seneca's Tragedies", *CQ* 18.1 (1968): 150-179
- PIMENTEL, L. A., *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*; Siglo XXI / FFyL, UNAM, México, 2005
- _____, *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*; Siglo XXI, México, 2001
- _____, "Ecfrosis y lecturas iconotextuales", en *Poligrafías IV* (2003): 205–15
- SAUTER, W., *The Theatrical Event. Dynamics of Performance and Perception*; University of Iowa Press, Iowa, 2000

- SINOPOLI, F., “Los géneros literarios”, en *Introducción a la literatura comparada*; Gnisci, A., ed., Crítica, Barcelona, 2002: 171–213
- TROCCHI, A., “Temas y mitos literarios”, *Introducción a la literatura comparada*, en Gnisci, A., ed., Crítica, Barcelona, 2002: 129–69
- TURNER, V. (comp.), “The Anthropology of Performance”, en *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York, 1987: 1–36
- UBERSFELD, A., *Lire le théâtre*, ed. Sociales, 1996
- _____, *L'école du spectateur*, ed. Sociales, 1981
- _____, *Le dialogue de théâtre*, Belin, 1996
- _____, *Les termes de l'analyse du théâtre*, Seuil, 1996
- _____, “El habla solitaria”, en *Acta Poetica*, 24.1 (2003): 9–26

ESTUDIOS SOBRE ÉCFRISIS E IMAGEN

- BARLOW, H. *et al.*, *Images and Understanding. Thoughts about Images. Ideas about Understanding*; Cambridge University Press, N.Y., 1990
- CLÜVER, C., “Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis”, en *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*; Valerie Robillard y Els Jongenel (eds.), VU University Press, Amsterdam, 1998: 35–52
- GUTZWILLER, K., “Seeing thought: Timomachus’ Medea and Ecphrastic Epigram”, *AJP* 125 (2004): 339–386
- HEFFERNAN, J., *Museum of Words. The Poetry of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, Chicago UP, 1993
- _____, “Ekphrasis and Representation”, *New Literary History* 22.2 (1991): 297–36
- KRIEGER, M., “Ekphrasis and the Still Movement of Poetry, or Laokoön Revisited”,

- en *The Poet as Critic*, F. P. W. McDowell, Evanston, Northwestern UP, 1967: 3–26
- _____, “The Problem of Ekphrasis: Image and Words, Space and Time — and the Literary Work”, en *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*; Valerie Robillard y Els Jongenel (eds.), VU University Press, Amsterdam, 1998: 3–20
- KUNZE, D., “Architecture as Reading; Virtuality, Secrecy, Monstrosity”, *Journal of Architectural Education*, 41.4 (1988): 28–37
- LUND, H., *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures*, translation Kacke Götrick, Lewiston/New York: Edwin Mellen, 1992
- MACK, K., Senses of Seascapes: Aesthetics and the Passion for Knowledge, *Organization* 14.3 (2007): 373-90; DOI: 10.1177/1350508407076150. The online version of this article can be found at:
- <http://org.sagepub.com/cgi/content/abstract/14/3/373>
- MAZZARA, F., “Il dibattito anglo–americano del Novecento sull’*ékphrasis*”, en *Intermedialità ed Ekphrasis nel Prerfaellitismo: Il caso Rossetti*, University of Naples, 2007: 1–70 URL: <http://eprints.ucl.ac.uk/archive/00004712/01/4712.pdf>
- MITCHELL, W.J.T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986
- _____, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994
- SCOTT, G., *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, Hannover, UP of New England, 1994
- VILLASEÑOR C., P., “La descripción en la poesía épica de Estacio”, en prensa
- WAGNER, P. (comp.), “Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality—the

State(s): of the Art(s)", en *Icons–Texts–Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, de Gruyter, Berlin, New York, 1996: 1–40

YACOBI, T., "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis", *Poetics Today* 16 (1995): 599–649

_____, "The Ekphrastic Model: Forms and Functions" en *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*; Valerie Robillard y Els Jongenel (eds.), VU University Press, Amsterdam, 1998: 21–34

_____, "Interart Narrative (Un) Reliability and Ekphrasis", *Poetics Today*, 21.4 (2000): 711–49