

Medea de Fermín Cabal. Estudio de sus fuentes clásica

Rafael GARCÍA FERNÁNDEZ
Universidad de Granada
rgarciafdez@ugr.es

Recibido: 22/01/2013

Aceptado: 28/05/2013

Resumen

Medea es uno de los dramas del repertorio clásico que ha gozado de un mayor número de adaptaciones y reescrituras en la tradición literaria occidental. El propósito de este artículo es adentrarse en la versión que preparó el dramaturgo Fermín Cabal en 1998 y relacionarla con sus antecedentes clásicos, es decir, con las versiones de Eurípides y Séneca, a través de un análisis pormenorizado y minucioso de los elementos clásicos que contiene, poniendo especial énfasis en mostrar los cambios e innovaciones que introduce el autor en la forma de adaptación. Por un lado, el predominante sustrato clásico presente hace remontar al espectador a aquella misteriosa e intrigante Época Clásica. Por otro, las dosis de originalidad inyectadas actualizan sin duda el drama y lo acercan al contexto y a los gustos del espectador español de finales del XX.

Abstract

As a drama of the classic repertoire, Medea has enjoyed a higher number of adaptations and recreations in Western literary tradition. The aim of this article is to go into the version which the Spanish dramatist Fermín Cabal released in 1998 and to relate it to the classical precedents, i.e. the versions of Euripides and Seneca, through a detailed analysis of the classical components which contains. It puts a special emphasis on showing the changes and innovations which the author introduces in the form of adaptation. On the one hand, the present prevailing classical substrate takes the spectator back to that enigmatic and intriguing Classical Age. On the other hand, the great originality updates undoubtedly the drama and reaches it closer to the latter 20th century Spanish spectator's context and taste.

Palabras clave: Medea. Tradición Clásica. Fermín Cabal.

Key words: Medea. Classical Tradition. Fermín Cabal.

Prólogo

“El desarrollo histórico del teatro occidental no es otra cosa que una eterna reescritura”. Así comenzaba su artículo “Sobre la reescritura de los clásicos” el profesor Andrés Pociña allá en el año 2001¹. Con la expresión de “eterna reescritura” se refería sin duda a la multiplicación con su propia seña de identidad cientos de veces de las ochenta y tantas comedias y tragedias de tan sólo ocho autores.

De estos ochenta y tantos dramas clásicos que la Antigüedad Clásica por suerte nos ha legado, hay que destacar la tragedia *Medea* pues parece que sin duda ha sido el drama que ha gozado de un mayor número de adaptaciones². Las causas son muy variadas, y han sido puestas de relieve muy acertadamente por Pociña Pérez³, básicamente los múltiples sentimientos que en él aparece, la condición de mujer y el estatus de extranjera.

Una versión española reciente y destacable de *Medea* es la del dramaturgo Fermín Cabal⁴. El propósito de este artículo es profundizar y extraer conclusiones, a través de un método comparativo, de cómo Fermín Cabal a partir de las dos versiones clásicas de *Medea* construye la suya propia añadiendo elementos que la acercan al espectador de su tiempo pero a la vez preservando las esencias de su innegable impronta clásica.

Inicio de la tragedia

Medea aparece al principio de la trama con un tono increpante y defensivo ante todas las acusaciones de un coro hostil y sarcástico. Su actitud es altiva y desafiante ante aquellos que están contra ella. A continuación, se refiere al coro con el apelativo de “mujeres de Corinto”, traducción del Κορίνθιαίγυναίκες del verso 214 de Eurípides⁵. *Medea* va a intentar ganárselo al coro extrapolando su

1. A. Pociña Pérez, “Sobre la reescritura de los clásicos”, *Las puertas del drama* 6 (2001), pp. 4-10.

2. Pociña Pérez hace alusión a la “creencia de que la historia de *Medea* es uno de los temas clásicos de mayor pervivencia a lo largo de los siglos, con bastante probabilidad el más recurrente de todos”. A. Pociña Pérez, “Motivos del éxito de un mito clásico en el siglo XX: El ejemplo de *Medea*”, en A. Pociña Pérez, y A. López López, *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Granada, Universidad, 2007, pp. 159-174.

3. *ibíd.*

4. Esta pieza dramática fue estrenada en el Teatro Romano de Mérida en 1998. Su texto está publicado en: F. Cabal, *Electra. Medea*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1999. De aquí extraigo las citas.

5. Para el texto griego de la *Medea* de Eurípides y su correspondiente traducción he utilizado la edición crítica de Alma Mater: F. Rodríguez Adrados y L. A. de Cuenca, *Tragedias, III, Medea; Hipólito*, Madrid, CSIC, 1995.

caso a todo el sexo femenino y haciendo alusión al tópico del papel secundario que desempeña el sexo femenino dentro de una sociedad profundamente machista. Este motivo tiene como fuente la famosa resis de Eurípides (vv. 214-266), aunque Cabal lo reelabora⁶.

Medea continúa con su empresa de ganarse al coro para su causa incidiendo en lo absurdo que es el sentimiento de burla hacia el que es desconocido, idea que es tomada de Eurípides aunque en él se habla no de burla, sino más bien de odio (στρυγεῖν, vv. 221).

En pro de un mayor lirismo, Cabalha empleado la metáfora de “nuestro vientre revienta como una granada madura” para referirse al acto de dar a luz. Más adelante empleará la de “alrededor de mis ojos pequeños zarcillos crecen como en torno a las cepas” para referirse a los pies de gallo. Este tono lírico también lo encontramos en Eurípides mediante el empleo de comparaciones o símiles del ámbito marino o animal. Así se muestra la impasibilidad de Medea ante los consejos de los amigos empleando los términos de roca y ola marina (πέτρος ἢ θαλάσσιος κλύδων, vv. 28-29), el levantamiento de una nube de llanto que culminará en un rayo de ira (vv. 106-108) y se exhibe una comparación entre la mirada fiera de Medea con la de una leona (λεαίνῃ, v. 187). En Séneca se emplea también un felino para realizar esta comparación con la fiereza de Medea, en su caso el tigre (vv. 863-865)⁷.

La nodriza aparece a continuación. Las características de este personaje también son distintas en cada versión. Así, mientras que en la de Eurípides parece claro que la nodriza es la que ha amamantado a los dos hijos de Medea, en Cabal la nodriza procede de la Cólquide y es la que amamantó a Medea de niña: “siento, como ayer, tus labios que aprietan vorazmente mis pezones” (p. 87).

Ante las llamadas de la nodriza, Medea desconsolada se abre y formula aquello que la atormenta por dentro: la traición inmerecida por parte de su desa-

6. Arpes, Atienza y Zapata advierten que el número de versos de Eurípides queda reducido en Cabal a la mitad, que los temas son básicamente los mismos pero que se prescinde del desarrollo exhaustivo que llevaba a cabo Eurípides de sus argumentos y que se añaden elementos que le conceden a la pieza dramática un “tono actual y español”, incorporando un registro popular y coloquial ajeno en muchos casos al contexto antiguo. M. Arpes, A. Atienza y P. Zapata, “Medea en tierras de España. Una versión posmoderna de la tragedia clásica por el dramaturgo español Fermín Cabal”, en A. López López, y A. Pociña Pérez (eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza: comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX*, Granada, Universidad, 2009, pp. 73-84, esp. pp. 76-77.

7. Para el texto latino de la *Medea* de Séneca he utilizado la edición crítica de Oxford: O. Zwierlein, *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Oxford, 1986. Para la traducción al español he empleado la que hizo Miguel de Unamuno en 1933: M. de Unamuno, *Obras Completas*, vol. III, R. Senabre Sempere (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, 1996, pp. 549-583.

gradecido marido. En Eurípides ya el coro adelanta este motivo poco antes de la irrupción en escena de Medea, donde lo califica de traidor (ᾄδῆϊ δῶδῆϊ vv. 205-206). En Séneca, Medea lanza una pregunta retórica donde muestra esta condición de desagradecido (vv. 118-120).

La nodriza ante este planteamiento intenta reconfortarla mediante la generalización de la conducta de su marido. Si buscamos en las fuentes, comprobamos que la nodriza de Eurípides no generaliza, sino que centra las culpas en Jasón (vv. 17-19). Quien sí generaliza es el ayo, que considera propio de los mortales el actuar según su propio interés en cada circunstancia (vv. 85-88).

A continuación, la nodriza intenta a través de preguntas retóricas recordarle la gravedad de la situación y los peligros a los que se expone con su actitud poco sigilosa. En este sentido, la nodriza de Séneca también pide sigilo a Medea (vv. 150-151).

Medea critica la incompetencia y soberbia de Creonte y al pueblo que lo venera⁸. Así también, la Medea de Séneca acusaba y criticaba a Creonte por soberbio (v. 143). En la versión de Eurípides la crítica al despotismo de Creonte procedía de la nodriza (v. 119-121).

Más adelante, la nodriza insiste en que debe ser consecuente con el resultado de sus libres elecciones y enfatiza el que el ambiente no le es muy favorable. La nodriza de Séneca también advertía a Medea de la conveniencia de adaptarse al contexto: *tempori aptaridecet*. (v. 175)⁹

En la siguiente intervención, Medea se reafirma y emplea el argumento del atrevimiento connatural a ella. Su lógica es simple: si ella fue capaz de grandes empresas en el pasado, también será capaz ahora. Esta reafirmación la encontramos en Séneca: *Medea superest* (v. 166)¹⁰. La Medea de este escritor también arguye que al ser más vieja, tiene por tanto que acometer mayores fechorías (vv. 48-50). En Eurípides, es la nodriza la que pone en conocimiento del espectador la audacia de Medea (vv. 37-38).

La Medea de Cabal continúa con amenazas y preavisos: “vas a ver mi poder en todo su esplendor” (p. 90). Este tipo de contundentes amenazas parecen proceder de la de Séneca (vv. 26-28, 44-45 y 414).

8. Para Arpes, Atienza y Zapata, esta plasmación de la figura de Creonte y de la calidad sumisa y rústica del pueblo que gobierna, “traen la crítica a la política de la España actual” (*op. cit.* p. 79). Comparto esta opinión pues, aunque el espectador sabe que la trama tiene lugar en Grecia, se emplean elementos propios del medio español agrario mediterráneo, como la “aceituna” o el “jornalero”, que irremediamente traen a colación esta realidad inmediata del espectador.

9. “Hay que acomodarse a los tiempos”.

10. “Me queda Medea”.

Agón entre Medea y Creonte

En esta parte de la tragedia en que Creonte llega ante Medea y comunica su decisión de desterrarla, vemos también algunas diferencias. En la versión de Eurípides, por ejemplo, la actitud de Medea hacia el rey es humilde en todo momento, en Séneca y Cabal, sin embargo, la actitud es un tanto desafiante.

El registro de lengua empleado por Creonte en la versión de Cabal (p. 91) para comunicar su decisión de destierro inmediato es propiamente administrativo, con vocablos del tipo “notificarte”, “comparecencia”, y no está carente de ironía, por ejemplo, “por mi graciosa voluntad”¹¹. El Creonte de Eurípides lo comunica de una forma más breve. El Creonte de Séneca parece más bien que expresa una meditación o reflexión interna, pues él mismo plantea preguntas que a continuación se responde (vv. 180-181).

A continuación hay una petición por parte de las tres Medeas de argumentación de dicha decisión. La Medea de Cabal, además, mediante otra pregunta retórica trae a colación los servicios prestados a la ciudad para mostrar que dicha decisión es desagradecida para con ella. Estos servicios son mencionados en las versiones de los escritores clásicos en otros pasajes. Así, mientras que en Eurípides encontramos “sabiduría novedosa” (καὶνσοφία, v. 298), en Séneca tenemos claro que su contribución ha sido la salvación de la misión de los Argonautas (vv. 238 y 243).

El Creonte de Eurípides no se toma a mal este requerimiento, sin embargo el de Cabal lo interpreta como un desacato a la autoridad y contesta de forma cortante: “Es privilegio de la autoridad / no tener que aducir pretextos” (p. 92). El de Séneca responde con sorna e ironía (v. 193).

La respuesta de Creonte, en definitiva, muestra la arrogancia del poder. Este hecho parece tomado del Creonte de Séneca, quien argumenta su *modus operandi* con la siguiente sentencia: *Aequum atque iniquum regis imperium feras* (v. 195)¹². En otro pasaje Medea hace también alusión a esta soberbia propia de la realeza (vv. 204-206). La Medea de Eurípides también hace mención en algún pasaje a este mismo hecho pero veladamente (κρείσσόνων νικώμενοι, v. 315)¹³.

11. Moreno señala la paradoja de esta ley, pues por un lado es exponente “de la sociedad aparentemente civilizada de los griegos” y, por otro, “refleja [...] la arbitrariedad del poder establecido”. Cf. A. Moreno Hernández, “Los conflictos de una heroína trágica: la versión de Medea de Fermín Cabal”, en M. Almela Boix, H. Guzmán, B. Leguen y M. Sanfilippo (eds.), *Tejiendo el mito*, Madrid, UNED, 2010, pp. 161-176, esp. p. 170.

12. “Justo o no el poderío del rey, tienes que acatarlo”.

13. “vencidos por quienes son más fuertes”.

Creonte en esta misma intervención muestra sus sospechas y hace hincapié en que las medidas preventivas son las más idóneas: “me induce a considerar que tramas [...]. Temo por ellos y voy a tomar precauciones”. Esta expresión de las profundas sospechas motivadas por el intento de defensa de su familia aparecen también en las fuentes (cf. Eurípides vv.282-283, 289, 318 o 327, Sénecavv. 181, 290 o 294).

La reacción del coro es contraria a Medea. Incluso anima a Creonte en su hostil actitud contra Medea. Esta actitud va en la línea del coro de ancianos de Séneca (vv. 102 y 114-115). Vemos en estos versos cómo se la califica de *horrida* y cómo se emplea el subjuntivo desiderativo para que vaya entre tinieblas. Esta actitud es muy distinta de la del coro de Eurípides¹⁴, cuyo jefe, el corifeo, muestra una gran empatía hacia ella (v. 358).

Medea, a continuación, se defiende e indica que ella es objeto de envidia por su fama y talento. Este argumento está sacado de la versión de Eurípides (vv. 293-301).

En su réplica, Creonte afirma que este atenuante le ha salvado la vida. Argumenta por este hecho poseer una mayor generosidad que Medea. En Séneca se justifica esta generosidad por elegir al desdichado Jasón como yerno (vv. 252-255).

En el siguiente parlamento reconoce Medea que odia a su esposo, al modo de Eurípides(v. 310-311). Intenta también Medea acallar las sospechas de maquinación aseverando que ella ha adoptado una posición pragmática de sumisión al poder y de incluso justificación de este poder autoritario. Este intento de despejar dudas procede de la Medea de Eurípides, quien incluso plantea una pregunta para mostrar que ella no puede acusar de nada a Creonte, pues él tiene libertad para elegir al yerno que desee(vv. 306-310). También les desea Medea a la familia real prosperidad y felicidad, deseo procedente de la versión de Eurípides (vv. 312-313). Por último, pide un lugar en el reino donde poder habitar con sus hijos y donde a cambio silenciará la ofensa. Esta petición es análoga a la encontrada en Eurípides (vv. 313-315). De todo esto en la versión de Séneca sólo encontramos la petición de un lugar, aunque esté apartado (vv. 249-251).

En la siguiente réplica, Creonte se obstina en su decisión. Considera que tras las prudentes palabras de Medea se esconden otras intenciones. Llega incluso a expresar la siguiente interjección: “ojalá fueras una mujer impulsiva”. Estas

14. Morenilla resalta en su trabajo la ambivalencia de este personaje colectivo que representa el coro, pues en algunas ocasiones sigue al coro de mujeres euripídeo y en otras, al coro de ancianos senequiano. Advierte que la corriente de solidaridad que siente el coro euripídeo por Medea desde el primer momento, no se da en la versión de Cabal más que durante unos instantes más adelante (*op.cit.* p. 354).

palabras recogen el sentir mayoritario en la Antigüedad de que la mujer es fría y maquinadora, tal y como se nos relata en Séneca (vv. 266-268) o más claramente en Eurípides (vv. 407-409).

Lleva a cabo entonces Medea una última súplica por las bodas de Glauce, la hija de Creonte. Este motivo de súplica lo encontramos también en Eurípides (v. 324) y en Séneca (vv. 282 y 285).

Creonte le rebate que por este mismo motivo tiene que expulsarla, tal y como también hacía el Creonte de Eurípides al anteponer los intereses familiares (v. 327).

Medea sigue invocando a la divinidad para que castigue a quien es a juicio de ella el culpable del fin del matrimonio y por tanto de su desgracia. Esta petición de justicia divina la encontramos en Eurípides (v. 332). En Séneca aparece una invocación a los dioses que fueron invocados por Jasón cuando formuló su juramento de casamiento con Medea (vv. 7-9).

La conversación con Creonte sigue la estela marcada por Eurípides. En algunos casos se acerca a Séneca. Así, cuando Creonte da un golpe de autoridad para zanjar la discusión y clama: “¡Ya está bien!”, es comparable con el Creonte de Séneca: *Iamexissedecuit* (v. 281)¹⁵. Más adelante menciona el Creonte de Cabal la interposición de “impedimentos” por parte de Medea. Paralelamente encontramos en la versión de Séneca en el citado verso el término “moras”.

Medea, a continuación, deja atrás la oposición a la decisión para satisfacción de Creonte afirmando “me avengo a ser desterrada”, pues lo que ella le solicita es un día para asuntos propios. Este mismo acatamiento y petición los encontramos en Eurípides (vv. 338 y 340-341). Para agasajar a Creonte y conseguir que dé su brazo a torcer, Medea hace también alusión a la condición de padre de este, tal y como observamos en Eurípides (vv. 344-345).

Creonte rechaza la idea inferida de que la obstinación en la ejecución de la sentencia es propia de un tirano, en línea con el Creonte tanto de Eurípides (v. 348) como de Séneca (vv. 252-253). Para que sus actos corroboren este rechazo, se aviene a aceptar esta petición a pesar de sus profundas sospechas: “Sé que me equivoco”. Expresiones parecidas encontramos tanto en Eurípides (v. 350) como en Séneca (v. 294).

Una diferencia en esta petición entre los diversos autores es el momento de solicitud a Creonte de acogida de los hijos de Medea y la aceptación de este. En Séneca se realiza en este mismo agón (v. 282-284). En Eurípides y Cabal no se realiza aún, pues este pretexto va a ser vital para Medea a la hora de justificar más tarde su ficticia reconciliación con Jasón.

15. “Urge ya que salgas”.

En la intervención siguiente de Medea expresa ella su verdadero parecer sobre Creonte, esto es, el desprecio que por él siente. Utiliza una expresión con doble significado que supone una clara amenaza: “Hoy te daré una lección de política que recordarán cien generaciones de corintios” (p. 95). Esta amenaza subyacente la encontramos también en boca de la Medea de Eurípides, la cual además la considera ella real y palpable mediante el uso del indicativo (vv. 366-367).

A continuación, la Medea de Eurípides desglosa punto por punto la secuencia de su estudiado plan vengativo (vv. 371-394), mientras que la Medea de Cabal en este punto se acerca más a la de Séneca pues establece un diálogo con la nodriza (v. 380 y ss.). La diferencia entre estos dos últimos autores estribaría en que la nodriza de Séneca se figura aquí como una experta sabia del estoicismo cuyo objetivo es intentar concienciar a Medea de su destructiva obcecación y serenar su espíritu. Por el otro lado, las reflexiones de la nodriza de Cabal ahondan menos en el terreno de la ψυχή instan a abandonar la ciudad rápidamente.

En la primera intervención de la nodriza se emplea el argumento de la soberbia propia del gobernante, la cual le despoja de la humildad necesaria para ser capaz de reconocer sus errores cuando los comete. Este argumento está extraído de Eurípides, donde lo expresa la nodriza pero al principio de la trama (vv. 119-121).

En la réplica de Medea se califica a Creonte de “necio”. Esta adjudicación de insensatez a Creonte procede de Eurípides donde se emplea el término μωρία (v. 371). Acto seguido, especifica Medea que el terrible castigo que ella fragua va a recaer sobre Jasón, Glauce y Creonte en el día de la boda. Esta concretización de la amenaza también procede de Eurípides (vv. 374-375 y 399-400).

Tras terminar el diálogo con la nodriza, se establece otro con el ambivalente coro. Las integrantes del coro consideran que si Medea es capaz de vengarse de su marido, eso será una lección y una medida ejemplarizante para reivindicar un trato más igualitario para la mujer¹⁶. Esta reivindicación ya fue expresada por primera vez por Eurípides (vv. 419-422 y 428-430).

Medea, a continuación, le reprocha al coro su volubilidad de carácter. El coro le replica mostrando su propia cobardía, minusvalorándose y dando por hecho que cualquier oposición al mandatario sería inútil: “Nada podemos contra Creonte, nada” (p. 97). En Séneca encontramos un verso parecido pero en boca de la nodriza: *nemopotentesaggredituspotest* (v. 430)¹⁷.

16. Coincido con Morenilla en que en los momentos de solidaridad del coro con Medea presentan sus integrantes una “actitud vengativa exagerada” y una “especie de feroz feminismo transitorio” (*op.cit.* pp. 354-355).

17. “Nadie puede acometer en salvo a los poderosos”.

El siguiente argumento del coro, justificando el quebrantamiento de la ley a discreción del mandatario¹⁸ pero defendiendo su aplicación estricta a los asesinos, no encuentra precedentes ni en Eurípides ni en Séneca y es, por tanto, una innovación de Cabal.

Agón entre Medea y Jasón

La inesperada irrupción de Jasón en el escenario bailando con Glauce deja a Medea desconcertada. En un primer momento habla ella sola exponiendo los sentimientos de nostalgia y amor que aún siente por él.

Jasón toma la iniciativa y se acerca a ella en actitud conciliadora según la acotación. Esta actitud aparece en el propio parlamento del Jasón de Séneca y queda clara mediante el instrumental *precibus* (v. 444). En su intervención afirma que no le importa el odio que por él manifiesta Medea, al igual que en Eurípides (v. 451). Más adelante juzga como merecido el castigo al destierro de Medea por sus calumnias hacia la familia real. Esta estimación procede de Eurípides (v. 450). Encuentra aquí Jasón la ocasión perfecta para exhibir su supuesta generosidad al argumentar que se ha aminorado su pena de la de muerte a la de destierro gracias a su intervención. En Eurípides también comenta Jasón que ha intervenido en la ira del rey para rebajar así la condena de Medea (vv. 455-467) y habla de “ganancia” (κέρδος, v. 454). En Séneca es aún más explícito: *PerimerecumteuelletinfestusCreo, / lacrimismeiseuictusexiliumdedit.* (vv. 490-491)¹⁹

La intervención de Medea comienza con una hipérbole: “¡Malvado entre los malvados!” (p. 100). Esta expresión es traducción del superlativo vocativo de Eurípides: □παγκάκιστε (v. 465). Las tres Medeas coinciden aquí en exponer los innumerables peligros a los que ellas se han expuesto por Jasón para dejar en evidencia así el carácter desagradecido de éste. La Medea de Cabal se centra en aquellas dos mayores pruebas a las que tuvo que enfrentarse según la mitología el acobardado Jasón: los toros de fuego y los soldados que se disponían en falange surgidos de los dientes de dragón sembrados en la tierra. Ambos hechos son también recordados por Eurípides (vv. 478-479) y por Séneca (v. 466 y 470). Medea muestra la indecencia en la que yace Jasón por el incumplimiento de sus promesas a través de la metáfora de “manchas de lodo que oscurecen tu

18. Con respecto a este verso, Arpes, Atienza y Zapata advierten que el coro acata la arbitrariedad y la violencia de las leyes con el cinismo de una comunidad silenciada y resignada (*op.cit.* p. 80).

19. “Cuando Creonte, irritado, quería darte muerte, vencido a mis lágrimas te condena a destierro”.

túnica” (ib.). Eurípides también recalca este incumplimiento de la palabra dada bajo juramento por los dioses (vv. 492-495).

En su réplica, Jasón reconoce los favores recibidos por Medea, como así también lo hace el Jasón de Séneca mediante la utilización del adjetivo *meritis* (vv. 434-435). Le asegura a Medea que vela por el interés de ella, tal y como también hacía el Jasón de Eurípides (v. 460 y 464).

Más adelante, añade Jasón que la razón de la condena al destierro está en “la incontinenia de la lengua” de Medea. El Jasón de Eurípides lo justifica de una forma parecida (v. 457-458).

Siguiendo el hilo de la conversación, observamos cómo justifica Jasón su decisión de repudio de Medea y casamiento en segundas nupcias con Glauce por la esperanza de un futuro de mando, honor y vinculación a un linaje real para sus hijos. Esto es tomado de Eurípides (vv. 562-565), donde para plasmar esta esperanza hace uso del optativo desiderativo.

A continuación, Medea mediante preguntas retóricas reduce este argumento de Jasón al absurdo y muestra su convencimiento de que el móvil de este nuevo casamiento es la “lujuria”. Este concepto lo designa Eurípides mediante el término *πόθος* (v. 623) o *μῆρ* (v. 556), términos que podríamos traducir por “deseo” con sus evidentes connotaciones sexuales.

Jasón detecta que el menosprecio con respecto a Glauce es lo que más le duele a Medea y por ello intensifica este argumento esgrimido por Medea haciendo alusión a que ha sido víctima de “las flechas de Eros” (*ἰπρωστόξοις*, vv. 530-531). A continuación vuelve a reafirmar que es el interés por su desgraciada y exiliada familia el que le ha llevado a adoptar esa decisión. En este aspecto sigue a Eurípides (vv. 595-597).

Medea, sin embargo, considera todos estos argumentos pura falacia y se queja de que no haya ningún signo evidente para poder identificar a primera vista un hombre malvado, como sí lo hay con el oro falso. Este motivo está tomado de Eurípides (vv. 516-519).

Jasón le replica que no cree que fuera mejor seguir en el estado de fugitivo y despatriado, tal y como también replica el Jasón de Eurípides (vv. 553-554). Argumenta también que este enlace le posibilita abandonar la condición de pobre, del que huye todo el mundo. Este argumento está íntegramente sacado de la versión de Eurípides (vv. 560-561). Al final de su intervención, pide Jasón el parecer del pueblo, pues está seguro de haber hecho lo mejor. En Eurípides esta seguridad se refleja en la formulación de una pregunta retórica (v. 567).

Ante esta invocación al pueblo, el coro, que empatiza con la heroína, acusa de palabrería el discurso de Jasón: “Tienes mucha labia, Jasón” (p. 102). Esta comprensión del coro hacia Medea tiene su referente claro en Eurípides,

donde encontramos también esta misma acusación (v. 576). A continuación el coro deslegitima la actuación de Jasón de traición a su esposa, tal y como también lo hacía en la versión de Eurípides (vv. 577-578). Termina la intervención el coro legitimando cualquier mal que le pueda acontecer a Jasón en venganza por el ultraje de Medea. En Eurípides encontramos este mismo deseo vengativo del coro en otro pasaje (vv. 659-662).

Medea le rebate el principal argumento a Jasón afirmando que, si era todo por el interés de la familia, la habría persuadido antes y no habría planificado la boda clandestinamente y sin consultarla. Esta alegación aparece en Eurípides (vv. 586-587).

Jasón contra argumenta que en ese caso y conociendo la cólera de Medea, no hubiera tenido ningún éxito. Este argumento es tomado de Eurípides (vv. 588-590). En Séneca lo que encontramos es una petición dentro de la línea estoica de este escritor para que Medea controle sus impulsos y su cólera (vv. 558-559).

Medea más adelante se reafirma en su oposición. Aunque lo hubiera sabido antes, esa nueva vida, viéndose relegada, a la que se vería abocada hubiera sido muy difícil de sobrellevar. Esta idea es empleada por Eurípides (v. 599).

Jasón considera que esa vida de relegación en Corinto hubiera sido incluso mejor que la de destierro que insensatamente se ha buscado ella misma. Esta aseveración sobre la exclusiva culpa de Medea procede del Jasón euripídeo (v. 605).

El cruce de acusaciones y reproches sigue *in crescendo* y Jasón vuelve a defender que su decisión ha sido tomada en virtud de una búsqueda de bienestar para sus hijos. Así lo defendía también Eurípides (vv. 619-620). Hace entonces un último ofrecimiento de ayuda pecuniaria a Medea, tal y como aparece en Eurípides (v. 610-612o vv. 459-462).

La Medea de Cabal reniega de esta ayuda aduciendo un temor a los celos de la nueva madrastra por los niños. Este argumento supone una innovación pues no aparece con anterioridad ni en la versión de Eurípides ni en la de Séneca²⁰.

20. Sí aparece, en cambio, bien patente este argumento de la *saevanoverca*, antiprototipo femenino, en la obra de Fedra de cualquiera de estos dos mismos autores. Cf. A. López López, “La Fedra de Séneca: una ruptura del prototipo”, en A. Pociña Pérez y A. López López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008, pp. 251-267. A mi juicio Medea está jugando aquí en referencia a Glauce, según la clasificación elaborada por A. Watson, con dos variantes literarias: a) “madrastra asesina” o b) “madrastra persecutora de su hijastra” (en este caso hijastros). Por otro lado, Medea es caracterizada dentro del tópico como madrastra y a la vez como bruja, dos elementos cuya asociación la tradición ha consagrado. A. López López, “Coro de mujeres y coro de hombres en las tragedias Medea de Eurípides y de Séneca”, en A. Pociña Pérez y A. López López (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. I, Granada, Universidad, 2002, pp. 171-210, esp. p. 190.

Considera que este hecho supondría un crimen seguro y acto seguido vuelve a recriminar a Jasón los crímenes por ella cometidos, como también hace la Medea de Séneca (vv. 496-498).

Jasón estalla de cólera en su réplica, tras dar muestras en primer lugar de la gran dicha que le sobreviene cuando siente las muestras de cariño de sus retoños. Este amor por sus hijos es tomado del Jasón de Séneca (vv. 547-549). Antes de golpearla, que es otra innovación de Cabal²¹, culpabiliza a Medea de la sangre criminal que lo cubre.

Tras el violento desenlace en el que el coro acude en ayuda de la golpeada Medea, éste se lamenta por lo ciegos que son la ira y el amor y por sus efectos devastadores. En Eurípides, el coro pide no ser alcanzado por alguno de los dardos de amor de Cipris (v. 632-633). El coro se permite incluso afirmar que esta actuación indica lo enamorado que sigue Jasón de ella, comentario insólito que supone otra innovación. También califica de “absurdo” el combate entre los dos cónyuges que no resuelve nada²².

El coro, en la siguiente intervención, se compadece por los males de Medea. Se lamenta por su condición de despatriada: “verme jamás privada de mi país y de mi casa”(p. 106), tal y como hace el coro de Eurípides, el cual lo considera como el peor dolor (vv. 650-651). En último lugar, las mujeres que componen el coro lanzan una exclamación para mostrar su simpatía y adhesión a la causa de la desdichada Medea. En Eurípides, el coro hablaba de buena voluntad a los amigos (πρόθυμονφιλοισιν, vv. 178-179). Un poco más adelante se reconocían amigas de ella: φίλακατὰδᾶδα. (v. 182)²³

21. Morenilla advierte que esta actitud caracteriza a Jasón “como un vulgar marido maltratador”. Considera por otro lado que esta escena es un tanto incoherente (*op. cit.* p. 353). Yo considero que es totalmente plausible en este tipo de personas caracterizadas como “maltratadores” de sus parejas. Jasón intenta imponer en el agón con Medea sus concepciones morales siguiendo la línea de la tradición de hegemonía masculina. Al principio lo hace por las buenas, tratando el tema del beneficio que reportará el nuevo matrimonio, luego lo hace por las malas, cuando Medea trae a colación la amenaza sobre sus hijos, para negar tal extremo en su prometida y realizar una clara advertencia sobre la integridad física de sus vástagos. Esto se debe a que ante la ineficacia de los argumentos esgrimidos por las sabias réplicas de Medea, Jasón, para sobreponer sus teorías y deseos y, en definitiva, su autoridad, pasa a emplear otro instrumento en el que sabe que su rival no puede hacerle frente y por el que sale victorioso: la fuerza física.

22. Para Arpes, Atienza y Zapata, esta afirmación del coro “hace explícita esa relación especular en la que una figura crece a expensas de la otra” (*op.cit.* p. 74).

23. “di que somos amigas”.

Escena de Medea y Egeo

La escena de la llegada de Egeo ante Medea es propia y singular de Eurípides, pues Séneca omite este personaje en su versión. Por tanto, los versos que estudiemos para esta escena como fuente serán exclusivos de Eurípides.

Lo primero que llama la atención es que, mientras que en Eurípides Egeo conoce ya de antes a Medea y la reconoce rápidamente, en Cabal no la conoce y tiene ella que presentarse. Además, en la versión de Cabal la magia de Medea se hace patente desde el principio pues los desbocados caballos que portan a Egeo se detienen mansamente ante ella.

Otra diferencia estribaría en la secuenciación de los hechos. Mientras que en la versión griega Medea le pregunta el motivo de su llegada a Corinto a Egeo y éste le narra su problema y luego la respuesta del oráculo, en la de Cabal Medea infiere este problema tras contarle Egeo el acertijo de la pitonisa de Delfos. Vemos, por tanto, cómo Eurípides empleaba un esquema sencillo, cronológico, de causa-efecto, mientras que Cabal lo invierte y a partir del efecto (acertijo) se remite a la causa (esterilidad).

Este tramo del diálogo comienza cuando Medea le interroga qué ha contestado el oráculo de Febo, como en Eurípides, v. 674. Egeo responde que son “palabras sabias”, incapaces de ser interpretadas por un hombre corriente. Así también en el escritor de Salamina encontramos estos mismos términos: σοφώτερ[...][...]πη (v. 675).

Medea replica en Cabal, dando así especial protagonismo al discurso feminista tan reivindicado en los últimos tiempos, que lo que un hombre no puede contestar, tal vez lo pueda una mujer. En Eurípides no encontramos esta oposición de sexos, sino que Egeo hace mención de un “espíritu sabio” (σοφ[...]σφρενός, v. 677), en referencia clara a Medea por su fama. A continuación, repite Egeo las palabras del oráculo, tal cual aparecían en Eurípides (vv. 679 y 681).

Otra diferencia de calado entre estas versiones sería el porqué de la presencia de Egeo en Corinto. Mientras que en Eurípides ha sido paso obligado para poder entrar en la península del Peloponeso y desde ahí dirigirse a Trecén, al sureste, para entrevistarse con el sabio Piteo y pedirle ayuda para descifrar el enigma, en Cabal ha sido la magia de Medea la que lo ha traído hasta Corinto no deseándolo él.

La generalización del problema de la impotencia viril y el enredo con los sinónimos de las extremidades son invenciones de Fermín Cabal que no aparecen en el original euripídeo²⁴. La Medea de Cabal ya en esa misma entrevista le da a

24. Según Morenilla, la escena de Medea y Egeo de Cabal “ha perdido el sentido que tenía en el original griego y [...] sólo sirve para mostrarnos a una Medea dura, preocupada por sí misma”

beber a Egeo de una pócima recién preparada con la que se pone fin a sus problemas de impotencia. La de Eurípides deja claro que acabará con los problemas de esterilidad de Egeo una vez que llegue a su corte en Atenas.

Otro importante éxito de Cabal en su versión es el del empalme de los dos grandes bloques argumentales de esta escena: los problemas de esterilidad que aquejan a Egeo y los problemas familiares que aquejan a Medea. Mientras en Eurípides el tránsito de uno a otro se realiza de una forma un tanto abrupta, a propósito de la advertencia de Egeo de la tristeza que cubre el rostro de Medea (v. 689), en Cabal es un equívoco sobre el momento de agradecimiento a Medea el que posibilita este trance (p. 114):

EGEO

Pero es que estoy inflamado como un mozalbete. ¡Nunca te podré pagar lo que por mí estás haciendo!

MEDEA

¿Nunca?

No lo creas. Esta misma tarde,

Medea empieza a narrar a partir de este momento ante las incisivas preguntas de Egeo el motivo de sus males. Comenta que ha sido abandonada por Jasón para éste entroncarse con la hija del rey. En estos mismos términos se expresa la Medea de Eurípides (v. 700).

Egeo no da crédito a lo que escucha del famoso, legendario y ejemplar Jasón. Califica su actuación de iniquidad. En Eurípides vemos alguna consideración de este tipo, bien por boca de Medea (v. 690), bien por boca de Egeo (v. 707).

Más adelante suplica Medea a Egeo que le dé refugio en Atenas por su destierro. En Eurípides la súplica es similar aunque sigue el ritual del suplicante que consiste en abrazarse a las rodillas del suplicado (vv. 709-713).

Como compensación por esta acogida, Medea le jura a Egeo potencia viril y descendencia que asegure la estabilidad política de su polis. Esto también lo asegura la Medea de Eurípides mediante el empleo del optativo desiderativo en lo que atañe a los dioses y el futuro de indicativo en lo que le atañe a ella (vv. 714-718).

Con respecto a todos estos términos pactados con Egeo, pide Medea que sean sancionados mediante juramento. En Eurípides también hallamos esta

(Morenilla Talens, p. 356). En mi opinión, tras comparar ambas escenas, no encuentro dicha diferenciación. El mostrarse Medea preocupada por sí misma es común a ambos autores, pues ninguna de sus respectivas Medeas se acuerda de solicitar a Egeo asilo también para sus hijos.

petición, aunque aquí especifica Medea las divinidades que han de ser invocadas para que sean testigos (vv. 746-747).

Por último, fijándonos en la caracterización de Medea en uno y otro autor, llama la atención el hecho de que la Medea de Eurípides es más recatada en consonancia con los roles sexuales vigentes o leyes del género teatral, mientras que la de Fermín Cabal, más de dos mil años después, bebe de la liberación femenina y del *Destape*. Por este motivo en su diálogo emplea expresiones claramente sexuales y procaces, manifestando sin pudor sus amplios conocimientos sobre sexología, e incluso se atreve a examinar en el mismo escenario el efecto de su pócima sobre el miembro viril de Egeo (p. 113). Este carácter si tiene algún referente clásico, tiene que ser el senequiano, pues en su Medea podemos hallar algunas connotaciones de desenfreno sexual, vv. 102-106²⁵.

Escena del conjuro

La escena del conjuro recopila muchos de los elementos tradicionalmente atribuidos a la magia. Encontramos aquí ciertas diferencias de importancia entre los tres autores. En Eurípides esta parte de la obra se convierte en un análisis pormenorizado de Medea hacia el coro de su plan de venganza (vv. 764 y ss.). Por ello, en esta escena sigue Cabal principalmente a Séneca, donde sí aparece esta invocación y conjuro por parte de Medea. Por otro lado, los pormenores del plan, como por ejemplo la muerte de los niños, no son narrados aún en la versión de Cabal para así mantener el suspense tan propio del teatro actual.

En primer lugar, Medea invoca a su abuelo, el Sol, máximo astro para la religiosidad antigua. Esta invocación la encontramos en Eurípides (v. 764). Luego emplea el imperativo para solicitar a este dios que aparte su luz para que se haga de noche y así se permita la emersión de las fuerzas maléficas propias de la oscuridad y del inframundo: el reino de las sombras, los dioses funerarios y el ciego Chaos. Estos mismos dioses a los que se pide su aparición aparecen en Seneca (vv. 740-741). Por otro lado, en Séneca la petición de la llegada de la noche no la hallamos en boca de Medea sino del coro (vv. 874-878).

Una vez que Medea consigue su propósito de atraer a las tinieblas, comienza la invocación de las divinidades maléficas, en concreto de Hécate²⁶, divinidad

25. Sobre estos versos, cf. *op.cit.* A. López López, “Coro de mujeres...”, p. 193.

26. Hécate además era “la patrona indiscutible de la Magia”. Cf. J. L. Calvo Martínez, “Magia literaria y magia real”, en J. L. Calvo Martínez (ed.), *Religión, magia y mitología en la Antigüedad Clásica*, Granada, Universidad, 1998, pp. 39-59, esp. p. 47. Esta divinidad era también una de las que casi siempre aparecían cuando se llevaba a cabo una práctica de sometimiento maléfica (ibid, p. 58).

asociada a la luna. En Cabal aparece acompañado por el epíteto “astro de la noche” que, sin duda, es una traducción del epíteto que encontramos en Séneca: *noctiumsidus* (v. 750). Por otro lado, Medea nos relata algunos elementos del ritual como por ejemplo la cinta que porta en su cabello o el recubrimiento de sus hombros con ceniza. Dicha cinta la encontramos también en Séneca, vinculada expresamente con rituales funerarios (vv. 802-803).

Para sancionar el conjuro y vincularlo a ella, Medea vierte sobre él su sangre recién derramada hiriéndose con una cuchilla. Esta escena procede de Séneca (vv. 805-811). Más adelante presenta ante la divinidad invocada los objetos en los que quiere que los poderes maléficos de esta divinidad se inserten y pasen desapercibidos. Entre otras cosas pide que la prenda que ha hilado absorba “la fuerza destructora de sus llamas” (p. 118), concepto que en Séneca encontramos bajo la expresión *seminaflammae* (v. 834). Para dejar bien claro cuál es el efecto que busca con ahínco, emplea la imagen de “las lenguas de un perro enloquecido”, imagen que presenta correlatos con expresiones que encontramos en Eurípides (v. 1189), o más concretamente en Séneca: *uratserpensflamamedullas* (v. 819)²⁷. Como vemos, en Séneca la imagen se asocia a una serpiente y no a un can. Más adelante habla del “filtro ponzoñoso” que parece reflejar las palabras de Eurípides del v. 789. Si seguimos leyendo, emplea dos últimas imágenes: “el fuego derrite sus miembros” y “sus cabellos se alzan flamígeros”, que tienen reminiscencias de los versos senequianos 837-839.

Reconciliación de Jasón y Medea

Tras esta acotación, la escena queda completamente vacía exceptuando a Medea. Llega entonces la nodriza, quien se muestra preocupada por su ama postrada. A continuación advierte a Medea de la llegada inminente de Jasón. En esto hay una diferencia con respecto a Eurípides, pues en él es una esclava de Medea la que siguiendo sus órdenes le pide audiencia a Jasón (vv. 820-823). En Séneca, sin embargo, no se le convoca de nuevo.

A su llegada, el Jasón de Eurípides mantiene mejor su compostura que el de Cabal, que muestra una total humillación y sumisión de primeras, a pesar de haber excedido anteriormente los límites del agón al agredirla. Medea emplea este aparente sentimiento de culpa por parte de Jasón para humillarse ella también y agasajarlo con el objetivo de obtener sus crueles propósitos, por ejemplo mediante adjetivos cargados de ternura, “pobre querido”, y posesivos, “mío”. Este

27. “que una llama serpentina le abraze hasta los tuétanos”.

uso de un registro cariñoso y afectuoso ya ha sido anticipado por la Medea de Eurípides, como otro paso más en la ejecución de su plan de venganza, cuando habla de μαλθακοῦ λόγου (v. 776).

En este mismo parlamento, Medea intenta dejar ver que ha dado su mano a torcer. En primer lugar acepta el perdón de Jasón con una pregunta retórica. Después afirma que tras un periodo de reflexión, como en Eurípides (vv. 872-873), ha reconocido la “insensatez de su cólera” (vv. 878-879 y 882-883). También ha admitido el ser “digna de reproche” y la necesidad de reconocer que las disposiciones efectuadas por Jasón y por todos aquellos que la estiman son las más sensatas (vv. 873-876). Menciona que es provechoso el parentesco, correlato del término κληδοῦς (v. 885), y que ella ha sido una estúpida, correlato de ἄφρων del mismo verso, “al tratar de estorbar esa unión”. En el correspondiente verso de Eurípides vemos esta misma idea pero expresada de otra manera, esto es, mediante el uso de un verbo de obligación en pasado, χρῆναι, con el que indica cómo tendría que haber procedido (v. 886-888). Más adelante hay un giro de tornas en cuanto al perdón, pues Medea niega tener que perdonarlo a él y por el contrario solicita su perdón. Esta petición de perdón a Jasón la encontramos en Eurípides (v. 869).

Por otro lado, Jasón vuelve a achacar al carácter natural de Medea o de las mujeres sus actuaciones poco moderadas en línea con Eurípides (vv. 909-910).

En todo lo que llevamos de diálogo entre Jasón y Medea podemos observar una serie de diferencias importantes con respecto a la versión de Eurípides. Mientras en el clásico la que se conmueve y llora por la situación y el paradero de sus hijos es Medea y Jasón se muestra íntegro y seguro, en la versión de Cabal es Medea la que se muestra íntegra y segura de sí misma y Jasón es el que se humilla, se conmueve y muestra una excesiva inseguridad. En Cabal, por tanto, el héroe queda completamente degradado²⁸.

Más adelante, Jasón reconoce el alto precio y valor de los regalos de Medea y parece no entender por qué Medea desea deshacerse de ellos. Medea le replica que los dones que ha escogido para la princesa son los “mejores” (p. 123). Estos mismos dones son calificados como “οὐ τοιμεμπτόν” en Eurípides (v. 958). En otro pasaje los califica con un superlativo (vv. 947-949).

En el tema de los regalos y el propósito que con su entrega se pretende, observamos también algunas diferencias entre la versión de Eurípides y la de Cabal. Así, mientras en la versión de Eurípides primero realiza Medea la petición

28. Comparto con Arpes, Atienza y Zapata la idea de que esta parodia creada por Cabal tiene como uno de sus objetivos “la deconstrucción del valor mítico heroico de los personajes masculinos relacionados con el poder” (*op.cit.* p. 79).

a Jasón de adquisición de la patria custodia y luego, en pro de este objetivo, lo edulcora con la entrega de los regalos, en Cabal aparece en primer lugar la intención de dar estos dones a Glauce y a continuación, ante los requerimientos de Jasón, se especifica cuál es el objetivo último.

Jasón rechaza mediante preguntas retóricas el desprendimiento de estos lujosos regalos por parte de la desgraciada Medea hacia una princesa que ya tiene bastante oro a su alrededor: “¿Crees que hay escasez en el palacio real?” (p. 124). Esta misma pregunta la encontramos en Eurípides, aunque aquí aparece el referente del oro expreso, v. 960. Como ya hemos mencionado, a continuación expresa Medea cuál es la contraprestación que espera obtener de Glauce: el perdón de sus hijos. Esta idea la encontramos en el salamino en la orden de la extranjera hacia sus retoños (vv. 969-971). Detrás de la petición de perdón a Glauce hacia sus hijos se esconde el tópico muy extendido de la crueldad natural y desdén de la madrastra hacia los hijos de su marido no suyos²⁹. Este supuesto rechazo de Glauce hacia sus hijastros se manifiesta como real en la versión de Eurípides (vv. 1147-9).

A partir de este momento se va explotar el argumento del bien supremo de los hijos. Será para Medea la coartada perfecta para colocar a los agentes de la escena en la posición necesaria para la ejecución de su plan vengativo. En pro de este objetivo, Medea finge entregar la patria custodia al padre: “El corazón se me parte al considerarlo, / pero lo he decidido: quedatelos. / ¡Son tuyos! ¡Educalos como se merecen!” (p. 125). En Eurípides lo que vemos es una petición análoga de que la crianza quede en manos de Jasón (vv. 938-939).

Más adelante hace uso Medea de una máxima para borrar las sospechas sobre su extraño proceder: “las dádivas son caras a los dioses” (p. 126). Esta máxima tiene su referente en Eurípides (v. 964).

A continuación, apela Medea a la nodriza para que recoja a los niños y los acompañe junto con su padre a palacio. En Eurípides, Medea le da la orden directamente a sus hijos y ordena a los esclavos que porten los regalos sin que haya intervención alguna de la nodriza (vv. 956-958 y 969-973). En Séneca, en cambio, la orden de Medea es dada, por un lado, a la nodriza para que acompañe a los hijos y ella porte los presentes y, por otro, a los hijos para que acudan a palacio en compañía de esta y en ausencia del padre (vv. 843-848).

La nodriza de Cabal presiente en ese momento que algo no va bien ante el nerviosismo de Medea al pronunciar las órdenes. Avanzado este diálogo de Medea y la nodriza del que no se entera Jasón, se dicta una última instrucción

29. Véase nota 20.

para la nodriza: “si olfateas el peligro, coge a mis hijos y corre hacia aquí”. Esta instrucción esconde sarcasmo, pues bien sabe ella que el “peligro” es real, ya que ella misma lo ha preparado. En Eurípides encontramos, sin embargo, ironía, pues no se emplea un sustantivo de sesgo negativo sino expresiones de sesgo positivo como “mensajeros de buenas nuevas”, “lograr” o “tener éxito (εὐάγγελοι, τυχεῖνοπράττωκαλῶς, vv. 974-975).

Tras la partida de aquellos, observamos otra diferencia de tratamiento del mito entre Eurípides y Cabal. En Eurípides, comienzan entonces los lamentos del coro por el trágico destino que le depara a Jasón y a los niños. En Cabal (p. 128), Medea reflexiona sobre su plan que está a punto de desencadenarse. Se da cuenta que no puede reír, a pesar de que todo le está saliendo como esperaba. Este hecho parece proceder de la reflexión de la Medea de Eurípides donde emplea el verbo “lamentarse, quejarse” (οὐμῶζω, v. 791-792). Acto seguido, ella misma se da ánimos: “Pero no he de vacilar”, expresión que puede responder a la que encontramos en Eurípides (v. 793). Se justifica alegando que la culpa es únicamente atribuible a Jasón, como aparece en Eurípides (τεῖσειδίκην, v. 802), de por ejemplo “la ruina de la casa” (δόμονσυγγέασα, v. 794) o de la muerte de la princesa, calificada de “cruel” por Cabal. En Eurípides, encontramos el adverbio κακῶς a ese asesinato (vv. 805-806). Medea termina este monólogo volviendo a darse ánimos para contemplar el dantesco espectáculo de la revancha que está a punto de comenzar sin posibilidad de retorno. Muestras de este ánimo a sí misma encontramos también en Eurípides (v. 1242) o en Séneca (vv. 895-896).

Tragedia y agón entre la nodriza y Medea

A continuación, en la acotación más extensa de esta obra (pp. 128-129), se explica cómo se conceden los regalos de Medea a Glauce a través de Jasón, ésta se los ciñe y se desencadena el maleficio³⁰.

Siguiendo con la acotación, se menciona que ella los ha recibido “alborozada”, adjetivo que sin duda traduce al dramaturgo de Salamina (ἄπερχαίρουσα, v. 1165). La forma de ponérselos nos es relatada por el mensajero de Eurípides (vv. 1159-1161). En el otro lado, Cabal introduce una innovación propia de nues-

30. En este punto, Morenilla considera que hay una evolución entre estos autores, pues en Eurípides la extensa escena del mensajero “describe con profusión los efectos de los regalos”, Séneca “reducía al mínimo la escena” y Cabal “la sustituye por otra más “teatral”, más visual, por una escena muda” (*op.cit.*, p. 351).

tro tiempo, pues habla de un *striptease*³¹. El fatal desenlace comienza con el fin de la música, tras el cual se relata en la versión de Cabal que Glauce “da unos pasos” (cf. □βρ□νβαίνουσα, Eurípides v. 1164) y “de pronto” (cf. μέντοι, EUR. v. 1167) “se cubre de llamas” (cf. πυρουμένη, EUR. v. 1190). A continuación se le trata de ayudar “a despojarse del velo, pero es inútil”. En Eurípides, ella es la que intenta quitarse la corona pero está bien engarzada y no es posible (vv. 1192-1193). Acto seguido, se produce la cruel muerte de Glauce: “Las llamas la arrebatan y muere abrasada”. En Séneca se menciona que todos los intentos de extinción han sido en vanos y que, incluso, al verterse agua sobre la llama, ésta se avivaba aún más (vv. 887 y ss.). Ante el espeluznante desenlace de la escena, se menciona que el coro queda asombrado y atónito, escena parecida a la que encontramos en el dramaturgo griego donde nadie se atreve a acercarse a la difunta (vv. 1202-1203).

En esta cruel venganza no se menciona para nada el fallecimiento de Creonte abrazado a Glauce, como sí lo hacía Eurípides (vv. 1204 y ss.) o Séneca (v. 880). Esta ausencia de muerte violenta de Creonte es justificada por Morenilla por una deliberada falta de crítica a la actuación del soberano³². En mi opinión, parece un olvido de Cabal, ya que su Medea, igual que lo hacían las Medeas clásicas (EUR. vv. 374-375; SEN. vv. 146-147), insinúa al principio de la pieza su muerte o, por lo menos, un destino nada halagüeño (p. 96):

Ni él, ni su hija, ni mi esposo Jasón
se alegrarán celebrando ese himeneo

Una última diferencia sería la situación de Medea con respecto a la escena. La acotación de Cabal nos informa que ella es testigo de toda la desgracia y disfruta del espectáculo maquinado por ella en vivo y en directo. En Eurípides (vv. 1121-1230) y Séneca (vv. 879-890), Medea permanece en su casa y es informada del fatal desenlace mediante un mensajero, con lo que sólo puede deleitarse con el relato de este.

Después del desarrollo de la tragedia, comienza el agón entre la nodriza y Medea, agón que sólo encontramos en Cabal, después del cual tendrá otro enfrentamiento la heroína con el coro. Ambos enfrentamientos están motivados por

31. Este elemento junto con otros, como la danza obscena de Egeo con el coro o la llamarada que hace brotar Medea del suelo durante el conjuro, son, a juicio de Arpes, Atienza y Zapata, “efectos escénicos posmodernos de ruptura de la mimesis” (*op.cit.* p. 78).

32. *Op. cit.* p. 352.

la manifiesta muerte cruel de la princesa sin que ni la nodriza ni el coro hubieran sido informados de ello previamente, como sin embargo sí lo fueron en el original griego. En la nodriza³³, además, su rebeldía se desencadena ante el conocimiento del planificado e inminente infanticidio que va a perpetrar Medea. Esta actuación insólita de una esclava muestra la gran personalidad que posee la nodriza y las virtudes que emanan de ella, pues no se repliega ante las presiones de nadie, sino que actúa según su propio criterio y de acuerdo con su escala de valores.

Por otro lado, sabemos que el coro representaba en la tragedia antigua el alma del pueblo y el sentido común. Pues bien, en esta pieza el coro muestra también los vicios del pueblo pues es voluble y volátil, da su apoyo al más fuerte, teme el conflicto, habla y murmura por detrás, presenta una falta de increpación al poder y sobre todo de firmeza y gusta al máximo del morbo de los conflictos de ámbito privado de otras personas³⁴.

La nodriza, a pesar de esta oposición a Medea, aún se compadece de ella y le insta a huir: “¡Sólo te pido que huyas...!” (p. 129). Esta petición la hallamos también en el dramaturgo salamino pero en boca del mensajero (v. 1122). La nodriza muestra en el mismo parlamento que busca sobre todo el bien de los hijos y que no sean ellos objeto de represalias por “la iniquidad de su madre”. Este concepto lo encontramos también en el dramaturgo griego (δεινόν ἔργον, v. 1121).

En la siguiente intervención de la nodriza, se preocupa ésta por Medea y le interroga sobre la necesidad de que huya ya para no recibir la venganza de la familia real. Esta misma instancia a Medea para que se salvaguarde la encontramos tanto en Eurípides de la boca del mensajero (v. 1131) como en Séneca, aquí sí de la boca de la nodriza (v. 891-892). Esta es la única petición que le hace la nodriza de Séneca a su señora. No vuelve a intervenir más y, por ello, no aparece ningún reproche previo ni desobediencia posterior como sí aparece en Cabal, con lo cual podríamos afirmar que este agón entre Medea y la nodriza es una innovación del dramaturgo español.

33. El que la nodriza no haya sido informada de los planes vengativos de Medea hasta verlos con sus propios ojos muestra, a ojos de Morenilla, la desconfianza que siente Medea hacia ella. Tampoco contó con ella para la escena del conjuro. Coincidió con Morenilla en que el motivo de esta actitud estriba en el hecho de que “Medea sabe que esta nodriza actúa por su cuenta” (*op.cit.* pág 351).

34. Arpes, Atienza y Zapata consideran que el coro con respecto al clásico se ha “desterritorializado”, pues presenta un movimiento heterotópico, y “se ha acallado la voz de la comunidad que, ahora, es presa del miedo y carece de entidad social.” La misma existencia de este coro incluso se pone en duda, pues “nadie interactúa con él excepto Medea en lo que queda representado dramáticamente como alucinaciones”. Hay, en definitiva, “una representación del coro como cuerpo social desintegrado” (*op.cit.* pp. 82-83).

Medea rechaza la recomendación de la nodriza pues argumenta mediante una pregunta retórica y completamente irónica que quiere seguir disfrutando del espectáculo (p. 130). Esta pregunta tiene como precedente la de la Medea senequiana (vv. 893-894). De forma parecida, también la Medea de Eurípides en su réplica contra el mensajero afirma que es hermoso el relato de la muerte de la princesa y el rey (v. 1127).

La nodriza la reprende calificándola de insensata, “loca” (p. 130), pues intuye que Medea aún quiere a Jasón. En Eurípides encontramos el verbo “estar loco” en 2ª persona aplicado a Medea de boca del mensajero (μαίνω, v. 1129).

Más adelante se revela el último paso del plan vengativo: el infanticidio de los niños. La nodriza no puede dar crédito a lo que Medea está insinuando. Muestra entonces Medea claramente su gran perturbación mental y despecho malsano cuando declara: “Mis hijos son el fruto de mi vientre / y a su madre se deben sin excusa” (p. 131). Se lleva a cabo así una cosificación de los infantes y una apropiación como si de meros objetos se tratasen, en definitiva, una deshumanización completa de dos seres humanos por parte de su madre. En Eurípides encontramos la fuente para esta tremenda sentencia que se muestra como inexorable (vv. 1062-1063). La intención que se esconde detrás de este planificado parricidio la deja bien clara Medea justo a continuación: “hiriéndole en lo más profundo del corazón, / allí donde reposan sus sentimientos”. Esta intención tiene su antecedente claro por el uso del buscado superlativo μάλιστα en el salamino (v. 817).

La nodriza rebate a continuación esta intención de Medea, argumentando que el efecto negativo que ella pretende también le va a afectar. Por esta repercusión, la califica de “desdichada”, adjetivo que puede relacionarse con el superlativo femenino que encontramos en Eurípides (ἄθλιωτάτη, v. 818).

Medea parece quedar extasiada imaginando cómo sería la crianza de sus hijos hasta la edad adulta y de ahí el uso de la anáfora: “Viéndoles crecer, ...” (p. 132). En Eurípides vemos también cómo Medea imagina la llegada a la edad adulta de sus hijos y el momento culminante de despedida cuando la madre alza la antorcha nupcial (vv. 1025 y ss.). Teme Medea, por tanto, que el castigo ejecutado hasta ese momento sea pronto olvidado por Jasón al no tener problemas para enamorarse de otras mujeres, por ello se convence a sí misma de que el siguiente paso es necesario, como también lo consideraba la Medea de Eurípides (v. 1062). Reconoce que el sufrimiento que esta acción le va a suponer es muy grande, de ahí el hipébaton: “tenga que llorar sangre, y bilis”, sufrimiento que también está recogido en Eurípides (πλημονεστάτην δόν, v. 1067).

En último término, Medea ordena a la nodriza dejar de cuestionarla y que se ponga a la tarea: “¡Calla y apresúrate!”. Este golpe de autoridad para zanjar

el asunto que impone Medea es un reflejo de la de Eurípides en respuesta a la increpación del corifeo (v. 819).

Consumida la última baza y viendo la nodriza la obcecación de su ama, se rebela mostrando una fuerte personalidad capaz de alzarse y desafiar las convenciones de clase. Medea la conmina entonces al orden y a la obediencia, a que vuelva a ocupar el lugar que en la escala social le corresponde. En Eurípides encontramos este mensaje bajo una advertencia hacia la esclava a la que ordena Medea que traiga a Jasón ante ella (vv. 822-823).

Tras alejarse la nodriza, es el coro el que se acerca a Medea y pregunta con sorna si la justicia de la Cólquide es de ese estilo³⁵, insinuando de esta manera que no es tal porque se ceba en el inocente y deja inmune al culpable. Sobre este tema de la justicia, puede haber algún eco del tercer estásimo euripídeo, en concreto en los vv. 846-850, donde se pone de manifiesto la incongruencia de que una Atenas que se vanagloria por su sometimiento a una justicia igual para todos sin excepciones consienta acoger y dar asilo sin ni siquiera cuestionarse a una asesina.

En su réplica, Medea se encara al coro con aires de soberbia³⁶, afirmando que el asombro que ellas tienen no es nada en comparación con lo que es capaz todavía de hacer, idea que pudiera proceder de Séneca (vv. 904-907). Por último, Medea se dirige hacia el interior del edificio para llevar a cabo la última parte de su plan vengativo y el coro, de una forma manifiestamente contraria a la de la nodriza, no se opone a ella sino que se mantiene indeciso y luego, en línea con el afán por el espectáculo morboso, “se agolpa, expectante, en torno a la entrada del edificio” (p.134). Esta actitud recuerda la del coro euripídeo (v. 1271 y ss.), pues se escuchan dentro del edificio los lamentos de los niños, mientras que el coro desde fuera oye y describe lo que fatalmente sucede, pero se muestra indeciso para la intervención, quedándose en mero espectador (v. 1273y vv. 1275-1276).

35. Para Morenilla, “el ser extranjera [...] viene a justificar la violencia de su venganza y el rechazo de los civilizados”. No comparto, sin embargo, con esta estudiosa su siguiente afirmación: “No hay, pues, en esta obra crítica a los griegos que incumplen juramentos y que abandonan a suplicantes extranjeros” (*op.cit.* p. 352). Considero que a lo largo de la obra hay una crítica continuada a Jasón por este hecho por parte de Medea, crítica que acaba mostrándose como legítima por el tremendo castigo que se le infiere a Jasón con el beneplácito de los dioses que la ayudan.

36. Esta relación es muy distinta a la que observábamos entre la Medea de Eurípides y el coro donde los apelativos mostraban siempre connotaciones de cariño y aprecio, lo cual indica que el trato camina principalmente por los vericuetos de la amistad, la empatía y la comprensión mutua en una relación de igual a igual, sin intención de alzarse sobre el otro mediante insultos o mediante la divulgación u ostentación del linaje, de la nacionalidad o de los poderes o conocimientos sobrenaturales.

Hay que destacar algunas diferencias en el tratamiento de la actitud de Medea hacia el infanticidio que va a cometer. En Cabal no hay espacio alguno para los remordimientos cuando Medea, tras enterarse del éxito de la masacre de Glauce, decide entrar en su domicilio para consumar el asesinato. Esta actitud tiene como precedente la Medea de Séneca donde apenas hallamos remordimientos (vv. 937-950). En Eurípides, sin embargo, Medea pronuncia su famoso monólogo, en el que, como afirma Morenilla, “se produce la lucha entre sus deseos de venganza y el amor hacia sus hijos”³⁷. Este monólogo supone una última reflexión y balance de las consecuencias antes de entrar en la casa (vv. 1236 y ss.).

Último agón entre Medea y Jasón y apoteosis de Medea

Tras la acotación sobre la entrada de Medea en casa, llega Jasón quien pregunta al coro allí presente sobre el paradero de Medea. En su estado de excitación la define como “causa de tantas tropelías” (p. 134-135). De forma similar lo hacía el Jasón euripídeo (τὸ δαίτυρον ἔργασμένη, v. 1294). Argumenta, a continuación, que lo que realmente le importa es el bienestar de sus hijos, evitando que sufran ellos las represalias de la familia real. Idénticas palabras encontramos en la versión de Eurípides (vv. 1301-1305).

El coro, al escuchar a Jasón, le insta a que se apresure para evitar el infanticidio. La reacción del coro de Eurípides a la llegada de Jasón es algo distinta pues, más que una llamada de urgencia, lo que hay es un lamento por el crimen fatalmente concluido (v. 1309). El arma homicida ha sido la misma: “un cuchillo” en Cabal, ξίφος en Eurípides (v. 1279).

Después de esta intervención encontramos una acotación que relata el regreso a escena de Medea con los dos cadáveres de sus hijos. En este punto, sigue Cabal a Eurípides, pues Séneca, en la línea de reflejar los extremos a los que abocan las pasiones, muestra una Medea más fría y perversa aún, ya que mata a uno antes de la llegada de Jasón y reserva al otro vivo para ejecutarlo en su presencia y con deleite (vv. 970 y ss.). Otra diferencia es que, mientras que en Eurípides Medea aparece en lo alto del tejado del edificio gracias al aparato escénico del θεοπέπυχανος (v. 1317), en Séneca, aunque sus obras estaban destinadas a la lectura y no a la representación, se advierte también el artificio del *deus ex machina* (v. 995). En Cabal, sin embargo, Medea permanecerá en el nivel del escenario. La explicación a Jasón de este infanticidio muestra por parte de Medea una absoluta pretensión de alienación y enajenamiento: “Dos hijos me

37. *op.cit.* p. 355.

diste y yo te los devuelvo, / Pues nada tuyo quiero” (p. 135). Este enajenamiento está sacado de las reflexiones de la Medea senequiana (vv. 921-922 o más explícitamente v. 934).

Jasón replica que el culpable de todo es él y no los niños y que, por tanto, es él quien debiera ser ejecutado a muerte. Esta es una idea que calca literalmente la expresada por el dramaturgo latino (vv. 1004-1005 y con más concisión v. 1018). Considera Jasón que el nombre de madre no es digno de ella. Esto puede recordar a los descalificativos o comparaciones con animales feroces que veíamos en Eurípides donde se le niega incluso su condición de mujer (vv. 1342-1343). Le increpa el cómo ella siendo madre ha podido con sangre fría asesinar a sus vástagos. Esta paradoja es puesta de relieve en la versión de Eurípides reiteradas veces (vv. 816, 856 y ss., 1279-1281 y 1325). Declara Jasón por último que se siente horrorizado por el “extremo de demencia” al que es capaz de llegar una mujer (declaración que es fiel al Jasón eurípideo en los vv. 1265 y ss) “cuando las furias la arrebatan” (idea similar había sido empleada en los vv. 1259-1260 y 1333) “y perturban su entendimiento” (que calca la idea del verso 1369).

Medea arguye en su réplica que no es ninguna perturbada sino que actúa “con plena conciencia”, manifestando así una frialdad extrema propia de una psicópata³⁸. Argumenta en esta línea que su único objetivo es hacerle el daño mayor y más duradero posible a Jasón. Esta idea aparece en Eurípides, por ejemplo en el v. 817, en los vv. 1347-1350, en el v. 1360, en el v. 1370, donde se emplea el futuro del verbo δάκνω, “herir”, o por último en el v. 1398, donde se emplea otro verbo de agresión: πημαίνω “dañar”. Un poco más adelante llega a declarar que el infanticidio no es suficiente para aplacar su cólera, de una forma similar a lo que se expresa en Séneca (vv. 1009-1011). Por esta ansia de destruir todo vínculo con Jasón y por esta insaciabilidad de venganza, no duda en adentrarse en nuevos crímenes, pues está abierta incluso al aborto, aunque sea de forma brutal. Cabal emplea aquí dos imágenes: la de la semilla arraigada en ella y la de una perdiz ensartada en una espada. La “semilla” traduce el término *pignus* que encontramos en Séneca. El autor romano emplea ambas imágenes aunque prescinde del término “perdiz”, innovación de Cabal, y para “espada” emplea por metonimia el término *ferrum* (vv. 1012-1013)³⁹.

38. Moreno se hace eco de estas palabras y observa una diferenciación en la reacción vengativa de las dos Medeas. Mientras que en la de Eurípides supone “un arrebato irracional”, en la de Cabal es “un acto deliberado y consciente [...] que lleva a cabo con frialdad [...] con el único objeto de hacer daño a Jasón” (*op.cit.* p. 168).

39. Arpes, Atienza y Zapata consideran que este pasaje senequiano del que bebe Cabal “lleva la furia al extremo de crueldad” (*op.cit.* p. 75).

En la réplica de Jasón, se niega éste a proseguir con la batería de reproches, en sintonía con el Jasón euripídeo (vv. 1344-1345). En este argumento de la venganza parece consolarse Jasón en cierta manera por saber que ella también sufre al verse privada de sus hijos, tal y como declaraba también el de Eurípides (v. 1361).

Medea argumenta en contra que este dolor mengua por el ajeno y muestra su obsesión por las posibles burlas hacia ella que sus enemigos, incluido Jasón, podrían haber llevado a cabo, si esta tremenda venganza no se hubiera producido. Como fuentes, podemos echar un vistazo a los siguientes versoseuripídeos: 797, 1049-1050, 1354-1355 y 1362.

A continuación, tenemos dos lamentaciones por la suerte de los hijos cargadas de reproches hacia el otro. Ambas exclamaciones tienen sus precedentes en los versos del dramaturgo griego 1363 y 1364 respectivamente. Medea achaca la muerte a “la soberbia” de Jasón. En el original griego encontramos sin embargo el dativo instrumentalιῦό, que significa más bien “locura”, “vicio”.

En la siguiente réplica, Jasón invoca a sus difuntos hijos y pide que se metamorfoseen en “espíritus vengadores” (p. 137), término que traduce el μύστροες encontramos en el v. 1371 de Eurípides. La Medea de Cabal, bebiendo en el siguiente verso (1372), le devuelve la pelota aduciendo que él fue la causa última.

Jasón en su réplica muestra su deseo de que “la venganza se cobre tu cabeza”, expresión que encierra la misma maldición que encontramos en Eurípides (vv. 1389-1390).

Siguiendo el cruce de acusaciones, Medea emplea ahora una pregunta retórica contra Jasón donde se le califica de “perjuro”, término que achaca un sacrilegio contra la divinidad invocada, en la misma línea que Eurípides (vv. 1391-1392). Vuelve por otro lado a incidir Medea en que la desgracia que les asola se debe en último término a él, a sus “pecados”. El empleo de este término tan cristiano es una innovación de Cabal que no encontramos en los ejemplos clásicos propios de un contexto pagano. Esta innovación intenta acercar el drama al público, pues para el que asistió a la representación en 1998 supone algo totalmente normal y comprensible, ya que ha asimilado desde la infancia la idea católica de la purgación de los pecados.

Jasón, ante el agotamiento de los argumentos, emplea intervenciones cada vez más breves, donde ya sólo realiza exclamaciones e insulta a su exmujer. Emplea la expresión “madre desnaturalizada”, dando a entender que Medea es un monstruo que actúa contra natura. Esta idea está sacada de Eurípides (vv.1393 y 1406-1407).

En cuanto a la suerte de los cadáveres de los niños, la Medea de Cabal se los entrega a su marido para su incineración⁴⁰, mientras que la de Eurípides se niega a entregárselos y ella misma es la que los entierra en el Acrocorinto (vv. 1377 y ss.), y la de Séneca desde lo alto del tejado le arroja los cuerpos al padre con maldad (v. 1024). A continuación, Medea se compadece de los pequeños cadáveres, como hacía en Eurípides (v. 1075). Considera que los va a echar de menos y muestra signos de amor, tal y como hacía también el salamino (vv. 1036-1037 y 1250, donde emplea el adjetivo φίλοι).

Acto seguido, como tantas otras veces a lo largo de las reflexiones de Medea, una vez que se compadece por el amor de sus hijos, interviene de nuevo la razón para indicarle a ella que ese no es el camino que su orgullo le exige, de tal manera que, tras recapacitar, vuelve a sus tesis. Justifica el crimen como represalia a otro parricidio, tal y como veíamos en Séneca (vv. 952-953y 963-965). Lo que en última instancia desea con este terrible mal que le inflige a Jasón es recuperar su cara dote, entregada completamente a él cuando ella decidió casarse, y por ende todas las circunstancias que la rodeaban cuando era doncella. En otras palabras, pretende sepultar todo lo relativo a él para regresar al plácido punto de partida, alejado de pasiones desestabilizadoras, ajenas a lo que la norma esperaba de ella. Afirma expresamente que “cuando pase el dolor, volveré a ser virgen” (p. 138), idea⁴¹ que seguramente fue tomada de Séneca (*rapta uirginitasredit*, v. 984). Entre otras devoluciones menciona la Medea de Cabal el “reino” y la “inocencia”. El “reino” también aparece en estos versos senequianos, aludido bajo el término *sceptra*(v. 982) y más explícitamente bajo el término *regna*(v. 984). En Eurípides encontramos una idea de regeneración⁴² similar en el v. 1245:

40. Este cambio de actitud con respecto al sepelio de los niños por parte de la Medea de Cabal, pues exhibe un palpable desinterés, es, en palabras de Morenilla, “muestra del cambio de mentalidad” (*op.cit.* p. 355). Sin embargo, hay que recalcar que la Medea de Cabal sí piensa en el futuro de los cadáveres, pues incita a Jasón a su incineración para evitar la profanación de los cuerpos, mientras que en Séneca el desinterés es total, pues no sólo se asesina al segundo hijo ante la mirada del padre, sino que se lanzan los cadáveres desde lo alto hacia él y ni siquiera se le insta a Jasón a rendirles sepultura.

41. Coincido con Arpes, Atienza y Zapata en que el tratamiento del dolor que hace Cabal a lo largo de su pieza dramática y que enloquece a Medea es sin duda de “matriz senecana”. Estas mismas estudiosas advierten cómo los personajes forjados por Séneca son “voceros de los ideales estoicos, aunque no puedan ponerlos en práctica”, pues su misión es “poner en evidencia los comportamientos extremos o delirantes como metáforas del error y la culpa humanos” (*op.cit.* p. 75).

42. Viene ahora a colación una acertada aseveración de las investigadoras argentinas en la que exponen que la desolación gradual a la que se ve sometida la Medea de Cabal, con la pérdida de Jasón, de la nodriza y de los hijos, “potenciada por la pérdida de “la patria, el parentesco, los

□ρπερ□ςβαλβ□δαλυπηρ□νβίου, comparación entre la línea de salida de una carrera y la de una nueva vida que brillantemente explica Adrados⁴³.

Medea, ante la magnanimidad de su poder, ordena a Jasón que se aparte y envaine su espada, imperativos semejantes a los vistos en el dramaturgo griego (vv. 1319-1320). Anuncia a continuación Medea la llegada de un “carro”, tal y como hacían también los dramaturgos clásicos (EUR. □χημα, v. 1321; SEN. *aliti-curru*, v.1025). La diferencia estriba en que en los dos autores clásicos Medea aparece sola sobre dicho carro y en Cabal, otra innovación, Egeo es el que lleva las riendas del carro.

En la penúltima exclamación de este largo parlamento se vuelve a dar ánimos a sí misma para la nueva vida que está a punto de comenzar y dejar atrás el horrible capítulo de su vida con Jasón. Emplea el vocativo “alma mía”, calco del “anime” que encontramos en Séneca (v. 976).

Expresa a continuación su deseo de que el pueblo sea testigo del poder de su abuelo, el Sol. Sabe ella, tras haber tratado con el oscilante coro, que el pueblo va a quedarse estupefacto. Se infiere una réplica subliminal contra el coro que continuamente la descalificó y humilló por su origen extranjero. Esta idea de demostrar el poder al vulgo proviene de la Medea de Séneca, quien se ordena a sí misma en su monólogo lo siguiente: *approbapopulomanum*(v. 977)⁴⁴. A continuación, sube Medea al carro de Egeo y parten según la acotación⁴⁵. Medea, por tanto, consigue vengarse de su marido e inferirle un dolor que nunca podrá olvidar, consigue compensarle a Creonte la pena de destierro mediante el asesinato de su hija y consigue también sobreponerse totalmente sobre los comentarios descalificativos del coro, del pueblo en definitiva, que la minusvaloran y la desprecian por sus prejuicios y su xenofobia. Victoria completa para una heroína bárbara.

conyugales juramentos” (Cabal, p. 122) “implica la destrucción total del orden actual pero descubre potencias regeneradoras, capaces de dar a luz un orden nuevo fuera de Corinto” (*ibid.* p. 76).

43. *Op. cit.* R. Adrados, *Tragedias III*, p. 54

44. “prueba ante el pueblo tu mano”. Traducción de G. Viveros, *Lucio Anneo Séneca / Tragedias*, vol. I, D. F., México, UNAM, 1998, p. 151.

45. Para Morenilla, a Medea “poco le importan en realidad sus hijos, puesto que con mucha ligereza se monta al final de la obra en el carro de Egeo” (*op.cit.* p. 356). Creo que este desprecio hacia los hijos no se muestra tanto por el hecho de subirse al carro de Egeo sino más bien por las muy pocas dudas o vacilaciones que ha tenido Medea a lo largo de la obra sobre la necesidad de dar muerte a sus propios hijos.

Epílogo

Las conclusiones a las que hemos llegado a lo largo de este estudio han sido varias. Centrándonos en los personajes, hemos dejado bien patente el carácter particular del Coro. Sus referentes clásicos son, en los momentos en que apoya a Medea, el de Eurípides y, en los momentos en que se opone a Medea, el de Séneca. Esta configuración, sin duda, conlleva una crítica implícita a la sociedad, a las masas.

La nodriza es otro de los personajes novedosos en esta pieza. A diferencia de la de Séneca, no es tan filosófica sino más pragmática. Cuando no le quede otra opción, no dudará en rebelarse contra su ama a pesar de las convenciones de su estatus social y su lealtad debida, mostrando así una gran personalidad, sentido común y fuerte escala de valores. Es por ello la única capaz de asumir las simpatías del espectador.

Medea, la protagonista, muestra una actitud altiva y desafiante con sus enemigos desde el primer momento. El carácter un tanto recatado y modesto que tenía la Medea de Eurípides ha sido sustituido aquí por otro carácter más desenvuelto y desvergonzado tanto en actos como en expresiones. Muestra una confesada sangre fría con respecto al asesinato de sus propios hijos, expresando sin tapujos que su único fin es hacerle el mayor daño a Jasón. Su mente se exhibe así afectada por la paranoia de las posibles burlas de sus enemigos.

Jasón, el antagonista, aparece totalmente desprestigiado, en consonancia con la línea parodiante de la pieza. La antiheroicidad se impone en él. En primer lugar responde al tópico del “macho” que intenta seducir a las jóvenes para su propio provecho. En segundo lugar, y esto es más grave, aparece como un auténtico maltratador que no duda si quiera en golpear a Medea delante del coro.

Cabal acomete en cuanto a estos dos últimos personajes una inversión de roles muy llamativa. Por otro lado, la oposición de sexos está muy viva en la trama. Hemos de destacar la reelaboración que hace Cabal del discurso reivindicativo euripídeode la discriminación sexual que padecen las mujeres.

En cuanto a la magia, es un aspecto que inunda la obra mucho más que Eurípides aunque no tanto como en Séneca.

El arte posmoderno permite la exhibición de estas escenas cruentas y Cabal no duda en hacerlo, frente a la imposibilidad de sus referentes clásicos. Es por ello que no necesita de un mensajero que narre lo acontecido fuera de escena. Por otro lado, la heroína nunca abandona la escena.

La muerte de los niños va a adquirir una dimensión regeneracionista. La misma Medea va a declarar que esta pérdida es un sacrificio, una especie de catarsis.

Algunas técnicas novedosas que realiza Cabal a la hora de elaborar su versión es la de empalmar unos argumentos de la trama con otros mediante equívoco la de inversión de los hechos como en la escena de Egeo o en la reconciliación con Jasón.

Fermín Cabal intenta impregnar esta obra dramática de un tono lírico. Para ello hace uso de símiles, comparaciones y metáforas originales.

Tal y como creo haber mostrado, el aspecto más llamativo de Fermín Cabal en esta obra es el uso indistinto que hace de las versiones de Eurípides o de Séneca como fuentes según sus gustos e intereses. En la mayoría de las escenas hace uso de ambos, aunque con más frecuencia de Eurípides que de Séneca. Tenemos luego escenas donde hace uso fundamentalmente de uno, como es el caso de la escena de Egeo, que es básicamente euripídea, o como es el caso de la escena del conjuro, cuyo referente clásico es claramente Séneca.