

Ira, qua ducis, sequor: la colera en la Medea de Séneca

Elsa RODRÍGUEZ CIDRE
Universidad de Buenos Aires

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar los diferentes lexemas que remiten a la cólera en la *Medea* de Séneca. Este sema es clave en dicha tragedia así como en su predecesora eurípidea, que se toma como referente. La recurrencia del sema en el texto es remarkable y claramente mayor que la que presenta la obra griega. La obra presenta un tratamiento peculiar del tema en cuyo análisis se opera también con la reflexión filosófica que el mismo Séneca efectúa en su tratado *De Ira*, en el cual el binomio *furor-bona mens* juega un papel central. La cuestión de la cólera resulta fundamental para calibrar las modalidades de acción del personaje de Medea.

Abstract

This article aims at analyzing the different lexemes corresponding to the seme "rage" in Seneca's *Medea*. This seme is fundamental in the tragedy as in its Euripidean predecessor (which is taken as a point of reference). The seme recurrence in the text is remarkable, and certainly higher than that in the Greek play. The tragedy presents a peculiar treatment of the theme whose analysis is worked on too with the same philosophical reflection that Seneca makes in his treatise *De Ira*, in which the binomial set *furor-bona mens* plays a central role. The subject of rage is fundamental to ponder the modalities of the action of Medea's character.

Palabras clave: cólera, Medea, Séneca.

La cólera constituye un sema clave en la obra senecana¹ tal como lo es en

1. La edición base ha sido *Seneca Tragoediae*, F. LEO, *Apud Weidmannos*, Berolini, 1963.

la *Medea* de Eurípides. La recurrencia del sema en el texto es remarcable: entre las menciones de los diferentes lexemas que remiten a la idea de cólera, las personificaciones de la misma y las referencias implícitas que hace uso el discurso de Medea, se contabilizan cincuenta y dos referencias a analizar. En este sentido, la insistencia senecana es claramente mayor que la que presenta el texto griego en el cual se rastrean diecinueve menciones del sema². Pero además la cólera constituye para Séneca un objeto de reflexión filosófica como lo prueba su tratado *De Ira*³, en el cual el binomio *furor-bona mens* juega un papel central⁴.

2. "To suggest Stoic elements in the descriptions of furor in Seneca's tragedies is not to deny that some aspects of his technique in analysing passion derive from the Euripidean literary tradition", M. COFFEY, "Seneca and his tragedies", *PACA*, (1960), p. 17.

3. "Il problema del rapporto tra la produzione drammatica e quella filosofica di Seneca si può forse risolvere attribuendo le diversità esistenti alla differenza di forma in cui viene calato il pensiero dell'autore: se le opere in prosa sono caratterizzate da un rigore logico che ben si attaglia a delineare i suoi ideali filosofici, la veste poetica connaturata ai drammi, al contrario, offre il veicolo più agevole per la rappresentazione di conflitti interiori e stati d'animo. Da questo atteggiamento lirico nascono l'accentuarsi di una certa vena pessimistica e l'insinuarsi di dubbi, che sembrano talvolta minare il solido edificio del suo pensiero-filosofico. In realtà lo stoicismo, sia pur eclettico, che è alla base di quest'ultimo, non viene contraddetto nelle tragedie", D. BALDAROTTA, "Fato e volontà in Seneca", *Aufidus*, (1994), p. 28. "Seneca rappresenta il furor, combattuto sì nella teoria ma manifestato sul piano poetico, anche nelle opere filosofiche, come assai bene dimostra il passo del *De ira* sopra riportato", E. PARATORE, "Il teatro di Seneca", *Univ. degli Studi di Roma*, (1956-57), p. 70. "Seneca no suele ofrecer remedios en las tragedias..., pero es un pensamiento casi tópico en las obras en prosa de Séneca, donde insiste en la doctrina de los estoicos, para quienes se deben combatir y eliminar las pasiones sobre todo en sus comienzos (*Epistulae ad Lucilium* 116, 3; 85,9; 85,28; *Consolatio ad Marciam* 1,7; *De tranquillitate animi* 10,5; *De Ira* 1,7,2; y especialmente el texto del *De Ira* 1,7,4, en el que compara la evolución de las pasiones con un cuerpo lanzado al vacío, y que una vez arrojado no puede pararse ni volver atrás", E. DEL RÍO, "Las ideas sobre el amor en las tragedias de Séneca", *C.I.F. XIX-XX*, (1993-94), p. 217. "Agli inizi del secolo si vedeva, da parte di uno psicologismo in marcia, nell'opera di Seneca una specie di terapia della ira. Fatto normale, nella cultura del nostro secolo, in cui l'opera di un Freud o un Nietzsche è facilmente integrabile in una rinascenza dello stoicismo. Tra gli antichi, Seneca è un analista drammatico della tragica irrazionalità dell'uomo preda delle passioni e degli appetiti scatenati o perversi. Tra la terapia della ira ed il *taedium vitae* si muove l'unità drammatica tra la filosofia e la tragedia di Seneca", G. USCATESCU, "Seneca e la tradizione del teatro di sangue", *Dioniso LIII*, (1981), pp. 380-381. "His

Respecto de Eurípides, el personaje de Medea debe ser definido a partir de las caracterizaciones que de él hacen todos los personajes (puesto que en esto no caben ni el mito ni unas hipotéticas intenciones del autor), entonces la idea de una Medea presa de la cólera depende del personaje que tomemos como base para esta afirmación. Si se trata del discurso de la τροφός⁵, el resultado es una inequívoca imagen de una Medea encolerizada, pues en este sentido se plantean las referencias a la cólera tanto como los recursos a la animalización. Se trataría de una cólera donde se enfatiza el valor de rencor por sobre el de furia y que sería compatible con la idea de una Medea que trama una venganza. En cambio, si focalizamos las autorreferencias de Medea, nos hallamos ante una mujer que, en sentido alguno, se considera presa de la cólera. Su accionar en todo caso se podría explicar por la sed de venganza o por el castigo de los dioses, pero en ningún momento como efecto de un ataque de ira. Finalmente, las imágenes de Medea que generan las referencias a la cólera de Jasón y el coro son variables desde el momento en que no presentan la homogeneidad característica de las referencias de la τροφός y la propia Medea. En el primer caso, resaltan las remisiones al

Medea is, like his De Ira, an examination of anger, its causes and its destructive results. As a Stoic, Seneca believed that anger was the most destructive of emotions, that it would produce personal and even universal disorder, and that it was therefore to be avoided", J.A. SHELTON, "Seneca's Medea and mannerist literature", *Poetica XI*, (1979), p. 81.

4. "L'antitesi tra furor passionale e bona mens costituisce un Leitmotiv nel corpus delle tragedie di Seneca; l'uomo pecca per assenza di voluntas e, cedendo alle passioni, non è padrone di se stesso", Cf. D. BALDAROTTA, *op. cit.*, p. 28. "Infine il tema politico del furor che si accompagna come attributo essenziale al potere, si risolve in un'ultima antitesi tra il fallace e tirannico regno esteriore e l'unico vero regno possibile, quello intimo della mens bona e dei beni interiori.", G. PETRONE, "Il disagio della forma: la tragedia negata di Seneca", *Dioniso LII*, (1981), p. 366. "Si é voluto considerare come chiave di volta di tutto il teatro senecano il contrasto fra il furor e la bona mens, ma in realtà se scaviamo più in fondo, ci accorgiamo che tale contrasto c'è, sì, teoricamente; ma come vive, come é rappresentato?...Si dialettizza tale contrasto? Un più attento esame costringe a rispondere negativamente a tali domande...In conclusione quindi nel teatro senecano la bona mens trova la sua espressione unicamente in elementi isolati e frammentari, mentre la passione, il furor istintivo, vi domina incontrastato", Cf. E. PARATORE, *op. cit.*, pp. 64-65. "Il furor è superiore e dominante sulle esigenze morali della bona mens", Cf. G. USCATESCU, *op. cit.* p. 381.

5. Usaremos directamente el término τροφός para la nodriza euripidea y *nutrix* para la nodriza senecana.

pasado como la insistencia en el valor de ira de la cólera. En el caso del coro, marcamos la importancia del φρήν en su definición de la cólera y, en este sentido, notamos las sutilezas presentes en la única asociación cólera/filicidio de la obra: una cólera que es más amargura que ira y donde el φρήν aparece como un elemento constitutivo. En Eurípides hallamos sólo dos lexemas para el sema cólera, ὀργή y χόλος. El primero refiere a la cólera en tanto "pasión". En cambio, χόλος implica "amargura" y "rencor" teniendo a la vez una dualidad básica, la noción médica de "bilis" y la noción psicológica de "humor". El vocablo ὀργή remite directamente a una ira en forma pura mientras que χόλος requiere la mediación de un elemento corpóreo⁶.

El paralelo senecano de la ὀργή eurípidea está dado por *ira* y sus derivados. Así lo señala Ernout-Meillet que remite el vocablo a la idea de pasión y de deseo violento⁷. No hallamos en la obra latina un término correspondiente al χόλος de Eurípides; en Séneca, no se trata la cólera desde su aspecto fisiológico y su sentido centrado en el rencor y el resentimiento. Otros son los sentidos que se destacan en los demás lexemas empleados. De esta manera hallamos el uso de *furor* que presenta una diversidad morfológica más amplia que otros lexemas (*furia*, *furialis*, *furio*, *furiosus*, etc.). Este vocablo proviene del verbo *furo* cuyo primer sentido es el de estar loco y, subsidiariamente, abarca las acepciones de estar fuera de sí, sufrir un acceso de agitación violenta, estar furioso. La insania es un elemento básico en la definición de este lexema: se trata de una locura que

6. E. RODRÍGUEZ CIDRE, "Las cóleras en la medea de Eurípides", *Nova Tellus*, 16.2, 1998 (a), pp. 57-77.

7. Ernout-Meillet destaca además que los antiguos diferenciaban *ira*, *iratus* de *iracundia*, *-cundus* en los escritos, si bien en la práctica eran sinónimos. Es de destacar que Séneca no utiliza en su tragedia el término *iracundia*, aunque respecto de su tratado *De Ira* "la confusion est constante", p. 323. "Seneca, scrittore di teatro, fu conscio di questi parametri della comunicazione per la rappresentazione dei suoi personaggi in preda a ira e furor, momenti di una tematica filosofica per lui basilare, ma, vero e proprio uomo di palcoscenico, non si preoccupò solo di predisporre un testo letterario, dai contenuti pur profondi sia dal punto di vista filosofico che pedagogico che politico, ma procedette a una riflessione squisitamente teatrologica, mirando a incidere soprattutto, nella supposta eventualità della rappresentazione, sui caratteri e sui livelli di comunicazione del testo", F. AMOROSO, "Il teatro di Seneca e la Semiotica della Follia", *Dioniso LIV*, (1983), p. 125. "Seneca's theme, not only in Medea but in his other tragedies and much of his prose work as well, is the danger and destructiveness of emotion, anger in particular, when it is out of control", Cf. J.A. SHELTON, *op. cit.*, p. 62.

radica en perder el control de la propia pasión, en dejar que la cólera gobierne la mente. Para Séneca en tanto filósofo, es una locura que atiende principalmente a las mujeres por cuanto no pueden preservarse de las pasiones y gobernarse a sí mismas y en este sentido resulta fundamental la insistencia del texto en el uso de este lexema⁸. El texto senecano emplea también el vocablo en plural *furiae* como personificaciones divinizadas que aparecen en algunos casos como interlocutoras de Medea, elemento que no hallamos en Eurípides. Las *Furiae* son las correspondientes latinas de las Erinias, divinidades que a instancias de los dioses mayores persiguen a los hombres durante su vida (e incluso tras su muerte) como agentes de reparación moral: aparecen en función del castigo de crímenes de sangre⁹. A su vez, Séneca emplea en una oportunidad el vocablo *Erinys* (cuya raíz está constituida por el término *ἔρις*, rivalidad, querrela, irritación) así como en otro momento identifica a una de las Furias, a *Megaera*.

Por último, otro lexema que aparece en el texto referido a la cólera, *maenas*, también remite a la idea de locura pero en otros términos. El vocablo

8. "Clemency becomes a great soul, and anger is never an appropriate excuse for acting violently against anyone. To furere, be mad with anger, means having let anger take control, and only women let themselves be governed by their passions because they are unable to control themselves... The next step on the scale of irrational creatures is the wild animal and it turns out that not even they are completely unable to master themselves...Furor, uncontrolled madness, is the mark of woman and of the ignoble animal.", G. VIDÉN, *Women in Roman Literature*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Sweden, 1993, p. 123. "Per Seneca la follia è un'annebbiamento della mente, una conseguenza del furor dell'individuo stesso, l'effetto dell'azione patologica compiuta da precise entità materiali", Cf. F. AMOROSO, *op. cit.*, p. 119. "Ciò che si realizza lentamente non è il carattere malvagio di Medea ma la concentrazione del mostruoso misfatto. Anzi: la maggior concentrazione, e congestione, della vicenda tragica (dovuta alla eliminazione della prima parte 'euripidea') serve proprio a intensificare la rappresentazione 'patologica' del furor che, padrone incontrastato fin dall'inizio della psiche di Medea, deve solo trovare, nello spazio e nel tempo dello svolgimento tragico, la propria strada e la propria meta", G.G. BIONDI, "Il mito argonautico nella Medea. Lo stile 'filosofico' del drammatico Seneca", *Dioniso LIII*, (1981), p. 441.

9. Otro término para las *Furiae* es *Dirae*, ausente en la tragedia pero presente en *De Ira* (II, 35, 5). Esta forma se aplica, por metáfora, a toda influencia moral que sugiere la idea del crimen al servicio de la envidia, particularmente en la guerra civil (C. DAREMBERG-M.E. SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris, Hachette, 1918, p. 1414).

proviene del griego μαινάς y éste del verbo μαινέσθαι, estar en furor (raíz, μανία, locura)¹⁰. Refería en principio a las compañeras de Dioniso e implica la idea de una mujer (se usa siempre en femenino) fuera de sí: conlleva la idea de una posesión de tinte religioso que se manifiesta en movimientos frenéticos¹¹. El vocablo se emplea generalmente en plural. Estos términos, entonces, que no tienen correspondiente en la obra griega (*furor, maenas*) aparecen vinculados fuertemente con la idea de locura. Ello es compatible con la reflexión filosófica del autor cuando, como dijimos, toma a la ira como una especie de insania transitoria: *Quidam itaque e sapientibus uiris iram dixerunt breuem insaniam, De Ira, I, 2*.

En cuanto a los personajes emisores del sema, Creonte es el único que no refiere a la cólera mientras que Medea es claramente el emisor preponderante. En cambio, si nos centramos en los referentes de las iras mencionadas, el conjunto no sólo abarca a más personajes que Medea sino que en él tienen un peso importante las "cóleras de los poderosos" entre los que se encuentra notoria y explícitamente Creonte. Se ha relacionado a menudo esta recurrencia senecana en las iras regias con los avatares de su propia vida, a menudo turbada por los cambios políticos de los gobernantes de turno¹².

Seguiremos en nuestro análisis el orden de los actos a fin de percibir la fuerza de ciertos núcleos de la trama donde las referencias a la cólera prácticamente "estallan". Dejaremos para las conclusiones una recapitulación de la actitud de cada personaje respecto del sema.

Acto I

10. Cf. DAREMBERG-SAGLIO, *op. cit.*, p. 1479.

11. Siguiendo esta línea F. Amoroso llega a definir al menadismo como "*follia di movimento*", p. 121.

12. "*We are therefore left with converging evidence supporting the view that Thyestes, Medea, Agamemnon, Oedipus and Phaedra were the fruits of Senecas's exile in 41-49 A.D., and that they were archaising in stage craft, critical of recent abuse of Roman custom, and concerned with Stoic theories of human psychopathology*", R.G. TANNER, "Stoic Philosophy and Roman Tradition in Senecan Tragedy", *ANRW*, II Principat 32.2, (1985), p. 1130.

Es una opinión generalizada que la Medea de Séneca se presenta desde el mismo prólogo como una mujer encolerizada y que esta ira que la domina continúa a lo largo de la tragedia. Es claramente la imagen que genera una primera lectura y en ella coincide gran parte de la crítica consultada¹³. La confrontación con el inicio de la *Medea* de Eurípides brinda más asidero a esta afirmación: allí nos encontrábamos con una Medea que desde el ἔνδον se manifestaba sumida en la queja, más transida por el dolor que por la ira¹⁴. Sin embargo, al analizar estrictamente la forma en que la Medea senecana emplea los lexemas referidos a la cólera podría relativizarse en gran medida aquella primera impresión general.

En primer lugar, cabe anotar que Medea, único personaje emisor del sema en el acto puesto que el coro no refiere al mismo, sólo lo hace explícitamente en los últimos versos del prólogo:

leuia memorauī nimis:/haec uirgo feci; grauior exurgat dolor:/ maiora iam me scelera post partus decent./accingere ira teque in exitium para/furore toto (vv. 48-52).

En la comparación que Medea aquí hace entre las acciones que llevó a cabo siendo doncella con las que puede hacer tras los partos, el dolor y la ira aparecen como referentes de dos órdenes que la heroína profiere: el dolor debe surgir mayor y ella debe ceñirse con la ira. El *dolor* es un sema clave de la obra que aparece íntimamente vinculado con la ira (relación recurrente en la obra) y así

13. "Moreover, there is no variation or progression in this rage; the opening monologue, which presents her beseeching the gods to prosper her murderous designs, is pitched in the same shrill key as the close of the tragedy, where she slowly butchers her child before the father's very eyes", H.M. CLEASBY, "The Medea of Seneca", *Harv. Stud. Class. Phil.*, 18, (1907), p. 66. "Si era rimproverato che il carattere di Medea, fin dall'inizio, era già completamente dominato dal suo rabbioso furore, e dalla sua determinazione di vendicarsi. E non si può negare che questa osservazione sia sostanzialmente ben fondata.", E. RODON, "Parole d'ira e parole d'amore nei personaggi femminili delle tragedie di Seneca", *Dioniso LII*, (1981), p. 49. "El prólogo es una explosión retórica, no una exposición, de Medea, en la culminación de su pathos. Medea está desde el comienzo en el paroxismo de su furia", A. SCHROEDER, "Para un estudio de las fuentes en la Medea de Séneca", *Actas IV Simp. Nac. Est. Clás.*, Resistencia, (1976), p. 202.

14. "Euripides wants to show how a woman in an imposible situation is slowly driven to evil. Seneca's Medea is angry even when we first meet her, and in each scene she displays vultum furoris", Cf. J.A. SHELTON, *op.cit.*, p. 63.

ha sido objeto de trabajos como el de Henry y Walker¹⁵.

En este contexto, resulta particularmente rico el uso del verbo *accingere*. Este verbo que tiene entre sus acepciones la de "ceñir" parece dejar a la ira en posición de "adorno": genera entonces la imagen de una Medea coronada con su cólera que connota una serie posible de sentidos. Por un lado, podría remitir al carácter divino de Medea en tanto las diademas suelen aparecer como atributos de la divinidad. Pero también podría representar a Medea como una suerte de ménade, coronada de hiedra, imagen que habilita la comparación que la propia heroína hará en el Acto IV. El ceñirse a la cabeza recuerda también a las oficiantes de un rito y precisamente el prólogo abunda en referencias a ritos, nupciales o sacrificiales. El verbo *accingere* puede tomar asimismo el sentido de armarse, procurarse algo, prepararse para algún evento: esta acepción dejaría a la ira en posición de "arma". Esta imagen resulta compatible con los objetivos que Medea se ha impuesto (*in exitium para furore toto*) los cuales tienen como requisito previo *accingere ira*.

La relación entre la ira y la cabeza podría señalar otras dos connotaciones. Por un lado, pondría en relación la ira con la *mens* que para el Séneca filósofo aparecen íntimamente vinculadas. En el caso de Medea, está claro que la orden que ella misma se da señala la decisión de su cólera: es ella quien da cabida a la ira pues se armará con ella para destruirlo todo. No se trataría de una furia demencial que le sobreviene sino del resultado de una actitud tomada.

La siguiente connotación que produce la relación ira/cabeza es indirecta: podría vincularse la ira ceñida con las serpientes que adornan a las Furias a las que Medea refiere implícitamente en el prólogo¹⁶. En efecto, las dos menciones citadas se producen en términos explícitos mas existe otra referencia a la cólera en el Acto I que se revela implícitamente en la imagen de la presencia de las Furias que malogró su matrimonio y que, a instancias de Medea, deben acompañar a los

15. Cf. pp. 175-176. "*The characters of Seneca are alienated and tormented characters in extreme, even monstrous situations. Seneca could not, as the Augustan did, portray moderation and unity; he emphasizes 'ira', 'furor', 'dolor' because he sees around him pain, immoderation and disorder. The excesses of Seneca's style reflect Seneca's anxieties about contemporary crises and about his responses to them*", Cf. J.A. SHELTON, *op. cit.*, p. 79.

16. Nótese la descripción que realiza el mismo Séneca respecto de estas divinidades en su *Agamemnon*, vv. 759-769: *Instant sorores squalidae,/sanguinea iactant uerbera,/fert laeua semustas faces/turgentque pallentes genae/et uestis atri funeris/exesa cingit ilia,/strepuntque nocturni metus/et ossa uasti corporis/corrupta longinquo situ/palude limosa iacent.*

nuevos lechos de Jasón y Creusa (vv. 13-18 y 37-39)¹⁷.

Acto II

En este acto hallamos dos núcleos, uno donde las referencias a la ira se producen en el diálogo entre Medea y la *nutrix* y otro con una remisión al sema en boca de Medea en su diálogo con Creonte.

Las primeras dos referencias de este acto se producen en el primer episodio:

funestum impie/quam saepe fudi sanguinem, et nullum scelus/irata feci: mouit infelix amor./Quid tamen Iason potuit, alieni arbitri/iurisque factus? debuit ferro obuium/offerre pectus - melius, a melius, dolor/furiose, loquere. si potest, uiuat meus,/ut fuit, Iason; si minus, uiuat tamen/memorque nostri muneri parcat meo (vv. 134-142).

En estas dos menciones de la ira Medea aparece nuevamente en un rol activo. Por un lado, recuerda sus pasados crímenes mas aclara que nunca los cometió encolerizada: *nullum scelus irata feci*. Medea se encarga de señalar que nunca fue presa de la ira sino que fue impulsada por el amor, relación ésta que reaparecerá luego cuando ambos, para terror del coro, confluyan en la venganza. Se repite aquí la relación con el pasado que da un relieve distinto al presente: sus actos como doncella dan las dimensiones de sus actos como madre (y esposa abandonada).

En segundo término, la siguiente referencia a la ira tampoco halla en Medea su objeto sino que es el *dolor* el que aparece calificado como *furiose* en una invocación que remarca el papel que tiene en la obra la vinculación entre ambos semas ya señalada. Podría pensarse en el vocativo como una hipálage por

17. "It might seem strange that Medea should combine such disparate gods in her invocation, but it is clear that she has two marriages in mind, that of Jason with Creusa for which her prayer is vv. 17-18 offered specifically to the Furies but to other gods as well, and that of Jason with herself at which these same Furies were present. Her speech is in the same exaggerated terms that she uses throughout the rest of the play (vv. 27-28). She calls down destruction on all by means of a general cosmic upheaval which will annihilate Corinth (vv. 35-36) and then speaks of a more individual vengeance in which she will assume the role of a Fury and invade the marriage chamber", D. HENRY /B. WALKER, "Loss of identity: Medea superest?. A study of Seneca's *Medea*", *Class. Phil.* 62, (1967), pp. 173-174.

la cual Medea aparecería como mujer furiosa. Pero podemos también atenemos a su discurso y pensar que Medea relega a su dolor el ser furioso y no relaciona explícitamente su persona con la furia.

Marquemos por último dos elementos de este discurso de Medea en relación con Jasón. Por un lado, la referencia al "pecho abierto" de su esposo, imagen que luego se repetirá pero en función de ella misma. Por otro, la alternativa planteada: Jasón podría vivir con ella como antes o, de lo contrario, vivirá memorioso de sus regalos, clara referencia a su venganza.

La nodriza responde a la exclamación de Medea en los vv. 150-154:

Sile, obsecro, questusque secreto abditos/manda dolori. grauia quisquis uulnera/patiente et aequo mutus animo pertulit,/referre potuit: ira quae tegitur nocet;/professa perdunt odia uindictae locum

Esta intervención se completa con la que efectúa unos versos después (vv. 157-158):

Siste furialem impetum,/alumna: uix te tacita defendit quies

Es interesante señalar que tradicionalmente se identifica a la nodriza como un personaje contradictorio por cuanto en sus primeros discursos representa el prototipo de *bona mens* (es decir, el carácter controlado de quien gobierna y calma la ira) mientras que en el devenir de la trama es la asistente fiel de Medea en sus encantamientos asesinos¹⁸. Sin embargo, los fragmentos que aquí señalamos presentan una imagen muy diferente a la noción de *bona mens*. La *nutrix* llama a Medea a ocultar su ira y a detener su ímpetu propio de una Furia no porque la virtud lo exija sino para un mejor desarrollo de su venganza: *ira quae tegitur nocet*¹⁹. El dolor y la calma aparecen como formas de fingimiento y refugios desde donde prepararse para el ataque²⁰.

18. "La stessa figura della nutrice, che sembra talora effettivamente impersonare la *bona mens*, si mantiene di regola tutt'altro che coerente in tale sua funzione. Così nella Medea la nutrice, dopo aver tentato a lungo di dissuadere la protagonista dai suoi crudeli disegni, sarà lei stessa ad accompagnare i suoi due figli, inconsci esecutori della sua vendetta", Cf. E. PARATORE, *op. cit.*, p. 64.

19. Para un análisis del verbo *tego*, Cf. SHELTON, *op. cit.*, pp. 48-49.

20. "Il tema fondamentale di tutto il teatro senecano, ossessivamente ripetuto nei cori e sviluppato attraverso molti dialoghi tra i protagonisti e un secondo interlocutore di rango inferiore, quali nutrici o satellites, è che potere e regno, condizioni di illusoria felicità soggette a rovinosi cambiamenti di sorte, coincidono con la frode, con l'Erinni familiare, con il furor mentre l'unica salvezza è la oscura quies, la serenità del proprio cantuccio, l'esser parte indistinguibile della folla", G. PETRONE, "Il disagio della forma:

La siguiente referencia se produce, como dijimos, en boca de Medea (vv. 203-206):

Difficile quam sit animum ab ira flectere/iam concitatum quamque regale hoc putet/sceptris superbas quisquis admouit manus,/qua coepit ire, regia didici mea

Una vez más aquí Medea se niega a considerar propia la ira puesto que el referente en esta ocasión es claramente Creonte, señalado desde el plano de lo gnómico: *sceptris superbas quisquis admouit manus*. Se trataría de una de aquellas referencias a las iras regias que la bibliografía señala como una constante de las obras senecanas en función de su trayectoria política.

Acto III

En este acto las referencias a la ira se multiplican en forma notable. La suma de los actos previos arroja la cifra de siete referencias a cargo de dos personajes. En este tercer acto, en cambio, las cifras se elevan a dieciocho y se incorporan personajes del mundo masculino al conjunto de los emisores del sema. Las referencias se dan entonces en núcleos más dispersos.

El primero de ellos está dado por el diálogo entre Medea y la nodriza. Esta última ofrece uno de los parlamentos de la obra en los que el sema de la cólera presenta un estallido. Se trata de los vv. 380-396:

Alumna, celerem quo rapis tectis pedem?/resiste et iras comprime ac retine impetum./Incerta qualis entheos gressus tulit/cum iam recepto maenas insanit deo/Pir...:i niualis uertice aut Nysae iugis,/talis recursat huc et huc motu effero,/furoris ore signa lymphati gerens./flammata facies, spiritum ex alto citat,/proclamat, oculos uberi fletu rigat,/renidet: omnis specimen affectus capit./quo pondus animi uergat, ubi ponat minas,/haeret: minatur aestuat queritur gemit./ubi se iste fluctus franget? exundat furor./non facile secum uersat aut medium scelus;/se uincet: irae nouimus ueteris notas./magnum aliquid instat, efferum immane impium:/uultum furoris cerno. di fallant metum!

La imagen que da la nodriza de la cólera de su señora difiere radicalmente de la que ésta última parecía ofrecer en sus intervenciones respecto de su capacidad de control y poder de decisión en relación con la ira. En efecto, esta imagen dibuja una mujer excedida por la cólera en un cuadro dominado por el desborde y el caos. El rostro de Medea refleja a los ojos de la nodriza los rasgos de su descontrol interior: *flammata facies, spiritum ex alto citat, / proclamat,*

la tragedia negata di Seneca", *Dioniso*, LII, (1981), pp. 359-360.

Flor. Il., 11, 2000, pp. 227-255.

oculos uberi fletu rigat,/renidet: omnis specimen affectus capit.

La nodriza emplea *ira* y *furor* e incorpora un término clave: *maenas*. Describe a Medea como una ménade en trance y la valencia religiosa así puesta en juego brinda la imagen de una mujer poseída que está fuera de sí. También aquí la nodriza decodifica el estado de su señora a partir de su rostro: *furoris ore signa lymphati gerens*.

Tanto el motivo dionisiaco como las demás referencias pintan claramente el cuadro de la cólera en clave de locura: *insanit, furoris, furor*. Su comportamiento frenético no hace sino verificar esta imagen: *haeret: minatur aestuat queritur gemit*²¹.

Señalemos que este parlamento de la nodriza no contradice sólo la actitud de Medea para con su cólera sino que además impugna la aseveración de Medea acerca de su pasado. Mientras la heroína negaba para su accionar pasado la injerencia de la cólera, la nodriza habla de las "viejas iras" de Medea cuyos signos conoce por experiencia: *irae nouimus ueteris notas*. En este sentido, podría pensarse una relación más afin entre la *nutrix* y la τροφός desde el momento en que esta última descifraba el comportamiento de su señora a partir de sus gestos y expresiones en virtud de los años que llevaba de conocerla. Sin embargo, el personaje griego estaba dotado de una capacidad de análisis de la que parece carecer el correspondiente latino: la *nutrix* constata en el rostro de Medea una furia descontrolada pero no percibe las víctimas posibles de esa cólera ni señala eventuales desarrollos de la trama²².

Las siguientes referencias se producen en la respuesta de Medea en la que proscribire un cese para su ira (vv. 406-414):
numquam meus cessabit in poenas furor/crescetque semper - quae ferarum

21. La idea de un rostro que manifiestamente expresa la ira es uno de los puntos que Séneca trata en su *De Ira*. La cólera, a diferencia de otros sentimientos como el miedo, el desenfreno o la insolencia, no asoma en el semblante sino que desborda (I, I, 7).

22. "En cuanto a descripción de personajes mitológicos, tres son las que encontramos y están referidas a Medea, Teseo y Layo. La descripción de Medea (Med. 387-391) está hecha por su propia nodriza que, asustada por el aspecto de la maga, no hace sino subrayar con sus palabras la actitud que los supuestos espectadores pueden contemplar en la mujer que, abandonada por su marido, medita cómo vengar su herido orgullo.", M.A. ZAPATA FERRER, "Descripciones? en las tragedias de Séneca", *Cuadernos de Filología Clásica*, XXI, (1988), p. 376. Cf. asimismo E. RODRÍGUEZ CIDRE, "El ver en la nodriza de la Medea de Eurípides: acerca de algunas reificaciones y animalizaciones", *Mora* 4, (1998) (b), pp. 65-71.

immanitas,/quae Scylla, quae Charybdis Ausonium mare/Siculumque sorbens quaeue anhelantem premens/Titana tantis Aetna feruebit minis?/non rapidus amnis, non procellosum mare/Pontusue coro saeuus aut uis ignium/adiuta flatu possit imitari impetum/irasque nostras: sternam et euertam omnia

Este fragmento explicita el hecho de que Medea ha dado cabida ya a la cólera. Sin embargo, la forma en que lo hace y la imagen que genera cobran un cariz diferente del panorama que podía ofrecer el discurso de la nodriza. En primer lugar, se remarca la irrevocabilidad de su furor. El contexto de estas afirmaciones viene dado por una serie de hechos certeros, pretericiones de ἀδύνατα²³, que se convierten en requisitos siempre presentes para la prosecución de su ira: *dum terra caelum media libratum feret/nitidusque certas mundus euoluet uices/ numerusque harenis derit et solem dies,/ noctem sequentur astra, dum siccas polus/ uersabit Arctos, flumina in pontum cadent* (vv. 401-405)²⁴. Luego se dimensiona el ímpetu de su ira con la fuerza mitológica de una tríada formada por Escila, Caribdis y Etna²⁵, de modo de exponer sus propósitos de una manera ya no velada: *sternam et euertam omnia*. Este empleo final de la primera persona, sin embargo, nos permite pensar que esta ira declarada no es un asunto exterior a la voluntad de Medea: la imagen que de estos versos se extrae es más bien la de una mujer que decide no poner límites para su ira en pos de un objetivo de venganza específico para el cual la cólera aparece como un instrumento o arma.

Las siguientes dos referencias se producen en la primera intervención de Jasón en el *aparte* (vv. 440-446):

Iustitia, numen inuoco ac testor tuum:/nati patrem uicere. quin ipsam quoque,/etsi ferox est corde nec patiens iugi,/consulere natis malle quam thalamis reor./constituit animus precibus iratam aggredi/atque ecce, uiso memet exiluit, furit,/fert odia prae se: totus in uultu est dolor

En este fragmento se presenta una imagen de Medea presa de la ira y la locura. Por un lado, emplea el participio *irata* (cuando Medea empleó este término fue para negarlo, cfr. v. 136). Utiliza asimismo el verbo *furo* cuya relación con la demencia ya hemos señalado. Por otra parte, recrea la vinculación ira/dolor así

23. E. DUTOIT, *Le thème de l'adynaton dans la poésie antique*, Les Belles Lettres, Paris, 1936, p. 126.

24. Respecto del uso del priamel de los vv. 401-407 véase W.H. RACE, *The classical priamel from Homer to Boethius*, Mnemosyne, Leiden, 1982, p. 149.

25. Recuérdese el inicio de la *Epístola 79* donde Séneca hace nuevamente mención de esta tríada desde una perspectiva más racional.

como la idea del rostro como manifestación expresa de los sentimientos: *totus in uultu est dolor* (v. 446)²⁶. Sin embargo, al igual que la nodriza, podríamos decir que Jasón describe lo evidente sin analizar puesto que el hecho de que su entrada en escena genere esta reacción en Medea es del orden de lo obvio.

Las próximas dos referencias, una en boca de Medea en el v. 463 y la otra en boca de Jasón en el v. 494, responden al mismo patrón:

cruentis paelicem poenis premat/regalis ira, uinculis oneret manus/clausamque saxo noctis aeternae obruat:/minora meritis patiar... (vv. 462-465)

Dum licet abire, profuge teque hinc eripe:/grauis ira regum est semper (vv. 493-494)

En los dos fragmentos, la ira de la que se trata es la de los reyes y en función de un hecho recurrente en la vida del autor, el exilio. Mientras en el texto de Jasón la referencia se produce en el marco de una sentencia gnómica, *grauis ira regum est semper*, la que realiza Medea ofrece una riqueza mayor. Luego de aclarar que su exilio ha sido decretado por el "yerno del rey" (*regius iussit gener*, v. 460), Medea se califica a sí misma como *paelex*, concubina. Y este hecho llama evidentemente la atención por cuanto si es dudoso que Jasón pueda ser llamado yerno (en tanto su matrimonio no ha sido consumado), es claramente erróneo suponer que Medea ha quedado en posición de concubina. Se trata de una esposa repudiada. A menos que la súplica de Medea radique precisamente en lograr el estatuto de concubina como forma de evadir el exilio. Veremos luego que, en realidad, el "estado civil" de Medea sufre una serie de transformaciones que exceden la voluntad de su esposo.

La última referencia de Jasón al tema de la cólera en toda la tragedia se produce en los vv. 506-507:

Quin potius ira concitum pectus doma,/placare natis

Esta referencia se produce en principio en un plano superficial. Jasón representa en esta ocasión el único caso sin matices de *bona mens*. La referencia a los hijos, *natis*, es clave: Medea debe apaciguar su ira en función de sus hijos y no, como la nodriza, para administrar mejor su sed de venganza. La respuesta de Medea entonces es brutal: *Abdico eiuro abnuo*, sus hijos ya no son sus hijos. Esta

26. "For example, the phrase *totus in uultu est dolor* informs us that Medea's anger and resentment have caused a physical reaction, a change in her facial expression; but Seneca does not linger over a description of this physical reaction. He minimizes outward distinctions between the characters in order that the audience can be forced to concentrate on their thoughts and judgments", Cf. J.A. SHELTON, *op.c it.*, p. 68.

renuncia a los hijos se coronará luego en la renuncia a la maternidad que Medea no sólo cristaliza en el filicidio sino que concibe como un regreso a su estado de doncella.

La última referencia de Medea en el Acto III se enmarca en la figura del "ardid" que engaña a Jasón y facilita la venganza (vv. 553-557):

uoce iam extrema peto,/ne, si qua noster dubius effudit dolor,/maneant in animo uerba: melioris tibi/memoria nostri sedeat; haec irae data/oblitterentur

En la *Medea* de Eurípides, el momento de la duplicidad verbal propia del ardid era el único en que la heroína se concebía a sí misma como una mujer que hubiera estado bajo los efectos de la cólera. Aquella autorreferencia entonces quedaba totalmente invalidada por el carácter fraudulento de la escena y podía pensarse que la negativa de Medea de ser una mujer que actuase por cólera estaba en relación con el mérito que sus acciones tenían ante sus ojos (desde el momento en que iría en detrimento de su venganza el hecho de actuar por furor y no en virtud de su φρήν).

En el texto latino, también hallamos una autorreferencia de Medea como mujer encolerizada: le pide a Jasón que olvide las palabras vertidas, "presentes de la ira". La mención de presentes, sin embargo, resulta elocuente en el contexto de este episodio centrado en el engaño.

Las referencias a la cólera en este tercer acto se cierran con dos intervenciones del coro. La primera incluye tres remisiones en el mismo parlamento, en los vv. 591-602:

caecus est ignis stimulatus ira/nec regi curat patiturue frenos/aut timet mortem: cupit ire in ipsos/obuius enses./parcite, o diui, ueniam precamur,/uiuat ut tutus mare qui subegit./sed furit uinci dominus profundi/regna secunda./ausus aeternos agitare currus/immemor metae iuuenis paternae/quos polo sparsit furiosus ignes/ipse recepit

Este fragmento corresponde a un estásimo cuya primera parte se refiere al odio de una esposa abandonada y sus consecuencias: *cum coniunx uiduata taedis/ardet et odit* (vv. 581-582). Las tres referencias a la ira que aquí se citan recrean entonces la relación ira/odio.

Este texto se monta sobre la identificación entre Medea en tanto mujer abandonada y encolerizada y los elementos del fuego y el agua que ella empleará en su venganza. La esposa abandonada *ardet* con la fuerza de una llama (*uis flammae*, v. 579) mientras la ira es un fuego que enceguece: *caecus est ignis stimulatus ira* y que desea avanzar hacia las mismas espadas (nueva referencia al filicidio). A su vez, el sujeto de *furit* no es otro que Neptuno, dios de los *regna secunda*, los mares, mientras el *furiosus* que esparció fuegos sobre la tierra es

Faetón, hijo del Sol y pariente de Medea.

La relación con el agua de Neptuno se perfeccionará en la ejecución de la venganza cuando las aguas que los habitantes de Corinto empleen para apagar el fuego que asola la ciudad no hagan sino avivarlo. Pero ello no es todo por cuanto existe una vinculación clave entre Neptuno y Jasón. Este es definido como quien dominó el mar y el coro ruega por su salvación, *uiuat ut tutus mare qui subegit*. Jasón como los Argonautas ha desafiado las fuerzas de la naturaleza y su desmesura recibirá la ira del dios del mar²⁷.

En la referencia al dios, la ira de Medea se halla duplicada. En la de Faetón, la identificación con Medea se da tanto por el linaje solar como por el empleo del carro de Helios²⁸. Pero principalmente se basa en el hecho de que la "locura" de ambos esparce el fuego por la tierra: la referencia preanuncia el incendio de Corinto que, como se sabe, es una innovación de Séneca²⁹.

27. N.T. PRATT, *Dramatic suspense in Seneca and in his greek Precursors*, Princeton Univ. Press, 1939, pp. 71-72: "*The Chorus then sings of the unparalleled fury of a woman's wrath and prays that Jason will be spared the punishment which Nature has inflicted upon those who have defied its forces, particularly in the case of the Argonauts (579-669). Medea's wrath thus, in a sense, becomes the tool whereby the Sea will exact punishment. It might be thought that the passage constitutes false foreshadowing of Jason's death for that is the fate which has been or will be suffered by virtually all those mentioned therein*". Cf. asimismo G.G. BIONDI, *op. cit.*, p. 438: "*Se, infatti, il secondo coro aveva come nucleo centrale il delitto, il terzo ha come motivo dominante il castigo. Il tema del castigo poggia a sua volta su due motivi: il primo è l'ira, il furor di Medea, descritto, con una ossessiva teoria di esempi, nelle prime quattro delle sette strofe saffiche che compongono questa prima parte del coro. Il lungo insistere sull'ira scatenata di Medea crea già di per sé una forte tensione drammatica, che viene accentuata dalla quinta strofa in cui la richiesta di perdono per Giasone - è questo un modulo stereotipo del teatro senecano - anziché lasciar sperare, costituisce un'angosciosa attesa di catastrofe. Tanto più che alla richiesta agli dei di perdono, segue, insistentemente la dichiarazione dell'ira di Nettuno (vv. 597-598) e della colpa di Giasone, attraverso l'uso paradigmatico del mito di Fetonte, il quale per i dello stesso male che, furiosus, aveva scatenato... Significativa l'estensione del furor a tutti i protagonisti del coro: a Medea, al dio del mare, a Fetonte e, conseguentemente, agli Argonauti tutti*". Cf. también SHELTON, *op. cit.*, pp. 75-76.

28. La misma Medea enumera dentro de los dones recibidos los destellos de vivaz llama de su pariente Faetón (única vez que lo nombra): "*et uiuacis fulgura flammae/de cognato Phaethonte tuli*" (vv. 827-828).

29. Es interesante recordar aquí que la divinidad protectora de Corinto fue justamente Helios, tras haberle ganado a Poseidón.

La última referencia a la ira de este tercer acto se produce en los vv. 644-646:

fratrem, Meleagre, matris/impious mactas morerisque dextra/matris iratae

El referente de la ira en este fragmento no es en principio Medea sino Altea, madre de Meleagro. Sin embargo, es claro que Altea funciona como *alter ego* de la heroína. Altea en un acceso de ira mata a su hijo arrojando al fuego el leño del que dependía su vida según el oráculo de las Moiras. La relación entre las filicidas se completa con las razones de la muerte de Meleagro. Este mata a sus tíos maternos en la cacería del jabalí de Calidón (en la que participa también Jasón) y así genera la furia asesina de su madre³⁰. Los hijos de Medea, Apsirto, el fuego que consumirá Corinto, se conjugan en la imagen de Altea. Pero además Meleagro es el hermano de Deyanira y en el mito de esta última juegan un papel clave tanto la muerte del esposo como, más precisamente, la idea de presentes traicioneros y tónicas envenenadas³¹.

Acto IV

En este cuarto acto hallamos por un lado dos menciones de la ira aisladas en extensos parlamentos, uno de la nodriza y otro de Medea, y, por el otro, un nuevo parlamento en el que las referencias a la ira de parte del coro "estallan".

La primera tiene lugar en el parlamento de la *nutrix* en el v. 673 (vv. 670-675):

Pauet animus, horret: magna perniciis adest./immane quantum augescit et semet dolor/accendit ipse uimque praeteritam integrat./uidi furem saepe et aggressam deos,/caelum trahentem: maius his, maius parat/Medea monstrum

Esta última referencia a la ira en boca de la nodriza repite la relación con el pasado que anotáramos respecto del v. 394. Aquí la nodriza recuerda haberla visto a menudo enfurecida: *uidi furem saepe*. Podría pensarse también que la *uim praeteritam* a la que refiere también remita a las iras pasadas de su señora.

La remisión al rico parlamento en referencias a la ira del Acto III se refuerza teniendo en cuenta la continuación del verso 675 y siguientes que repiten una estructura de aquel parlamento. Se trata de la imagen dada en el paso

30. La misma Medea la presenta como piadosa hermana, impía madre y vengativa: "*pieae sororis, impiae matris, facem/ultriciis Althaeae uides*" (vv. 779-780).

31. Las relaciones entre la *Medea* y el *Hercules Oetaeus* son por otra parte recurrentes.

acelerado de Medea que en el v. 380 (el que abría el parlamento del tercer acto) parecía iniciar la descripción de Medea como ménade: *celerem quo rapis tectis pedem?*. En este cuarto acto, la imagen se repite en estos términos: *namque ut attonito gradu/ euasit et penetrare funestum attigit,/ totas opes effundit et quidquid diu/ etiam ipsa timuit*. La misma idea se vuelve a dar en los versos *Sonuit ecce uesano gradu/canitique. mundus uocibus primis tremuit* (vv. 738-739). Y los dos únicos versos que la nodriza emite en el Acto V incurren en una expresión parecida: *Effer citatum sede Pelopea gradum,/ Medea, praeceps quaslibet terras pete* (vv. 891-892)³². Estas cuatro referencias centradas en el movimiento de Medea remitirían a su carácter de ménade desde el momento en que se identifica el movimiento *attonitus* con el que provoca la inspiración divina³³.

La referencia a la ira en boca de Medea se produce en el v. 806 con una llamativa descripción de sí misma en tanto ménade (vv. 797-811):

tibi sanouineo caespate sacrum/sollemne damus, tibi de medio/rapta sepulchro fax nocturnos/sustulit ignes, tibi mota caput/flexa uoces ceruice dedi,/tibi funereo de more iacens/passos cingit uitta capillos,/tibi iactatur tristis Stygia/ramus ab unda, tibi nudato/pectore maenas sacro feriam/bracchia cultro. manet noster/sanguis ad aras: assuesce, manus,/stringere ferrum carosque pati/posse cruores - sacrum laticem/percussa dedi

Esta referencia al menadismo desde el propio discurso de Medea se produce en el crucial episodio de los encantamientos. Medea se compara a sí misma con una ménade mas la imagen que su discurso ofrece difiere radicalmente

32. Para una discusión acerca del personaje emisor de estos versos, Cf. E. PARATORE, (1956), *op. cit.*, pp. 339-340.

33. Cf. F. AMOROSO, *op. cit.*, p. 120: "*Le truculente e patetiche rappresentazioni dei furentes senecani non sono dipendenti da concezioni religiose, né il prodotto di una scienza medica che riconosceva in quest'ambito le possibilità di un'intervento divino*" y p. 122: "*Questa battuta serve in un primo tempo, al regista dello spettacolo e all'attore che interpreta il ruolo della donna perché occorre rappresentare la folle agitazione dell'animo di Medea mediante il convenzionale segnale del movimento e, in un secondo tempo, al pubblico che, senza alcuno sforzo, decodificherà il segnale e si predispone ad assistere ad una scena di follia... C'è da considerare che, nel teatro greco, l'ansia di movimento è un preciso oggetto di divino intervento... In Seneca, invece, il movimento degli esagitati è solo frutto della convenzione teatrale e siamo di fronte anche in questo caso ad un interesse per l'esteriorità, ad un'espressionismo che non è che vuota, se si vuole insensata, spettacolarità*".

de la que la nodriza aportaba cuando utilizó el lexema o de la que realiza el coro que también la califica en estos términos.

Medea es una ménade porque en el curso de un rito desnuda su pecho, *nudato pectore*, y corta sus brazos para extraer de ellos una sangre que verterá en el filtro que arruinará a sus enemigos. Entre esta imagen y la de una mujer poseída y fuera de sí se aprecia una distancia considerable. Se asemeja a una ménade por la desnudez y particularmente por participar de un rito sanguinario como los que suelen habitar los mitos dedicados a estas mujeres³⁴. Pero las diferencias son notables. Medea no aparece inspirada por espíritu extático alguno y la minuciosidad con que lleva adelante el encantamiento resulta incompatible con la presencia de algún tipo de delirio. Por otro lado, se trata de un rito dirigido a Hécate y no a Dioniso. Por último, encarna en este caso una ménade solitaria mientras que es una característica de estas mujeres que aparezcan siempre en grupo (la voz *maenas*, como dijimos, aparece siempre en plural). Podría pensarse que la identificación de Medea como ménade en singular realza el aislamiento que caracteriza este personaje en la obra latina (situación que, como hemos visto, se relativiza en gran medida en la obra griega).

La sangre derramada, por otra parte, preanuncia el filicidio. Medea se llama a acostumar su mano a empuñar el hierro y a soportar el derramamiento de sangres queridas: *assuesce, manus,/ stringere ferrum carosque pati/ posse cruores*.

Las últimas referencias en este cuarto acto están a cargo del coro en un parlamento que reúne seis menciones del sema (vv. 849-869):

Quonam cruenta maenas/praeceps amore saeuo/rapitur? quod impotenti/facinus parat furore?/uultus citatus ira/riget et caput feroci/quatiens superba motu/regi minatur ultro./quis credat exulem?/flagrant genae rubentes,/pallor fugat ruborem,/nullum uagante forma/seruat diu colorem./huc fert pedes et illuc,/ut tigris orba natis/cursu furente lustrat/Gangeticum nemus./frenare nescit iras/Medea, non amores;/nunc ira amorque causam/iunxere: quid sequetur?

Este estásimo, donde las referencias al sema de la cólera grafican el terror frente a la ira de Medea, se construye como inversión del epitalamio del Acto I³⁵. En aquel fragmento se hablaba de las mejillas ruborizadas de la novia; en éste de las mejillas rojas de ira de Medea. Allí se nombraba los tigres que conducen el carro de Baco; aquí, la tigresa privada de sus hijos cuya identificación con Medea

34. Cf. DAGR., p. 1485.

35. Cf. HENRY-WALKER, *op. cit.*, p. 175.

es significativa. Las madres y las novias llamaban a Héspero para que apure una noche deseada por sí misma; el coro ahora reclama su aparición para que dé fin a un día ominoso (*Nunc, Phoebe, mitte currus/nullo morante loro,/ nox condat alma lucem,/ mergat diem timendum/ dux noctis Hesperus*, vv. 874-878).

Medea aquí es tratada como ménade, una *cruenta maenas*, pero no cabe ninguna de las observaciones que se plantearan cuando ella misma se califica como tal. Se trata claramente de una mujer fuera de sí: *amore saeво rapitur, impotenti furore, caput feroci quatiens superba motu*, etc. La animalización *ut tigris orba natis*, y el *locus* dionisiaco, *Gangeticum nemus*, juegan en el mismo sentido.

El coro se aterroriza porque ve en Medea la conjunción de las fuerzas de la ira y del amor: *frenare nescit iras/ Medea, non amores;/ nunc ira amorque causam/ iunxere*³⁶. En este sentido, parece hacerse cargo de la comparación que Medea hiciera acerca de las cosas que en el pasado fue capaz de hacer siendo doncella (todas ellas movida tan solo por el amor y no por la ira) y las que podría cometer siendo madre.

Este parlamento del coro retoma elementos del de la nodriza en los vv. 380-396. En primer lugar, ambos la califican de ménade³⁷. Pero también ambos la describen a partir de la simultaneidad de sentimientos contradictorios y de

36. "In its last ode, vv. 849-878, the ode after Medea's incantation, the chorus provides its most direct commentary on events in the play. When it describes the distraught and raving Medea, we become aware that Medea's display of anger and madness has terrified it. Since it fears the outcome when *ira amorque causam/ iunxere* (vv. 868 f.), it prays that the day may quickly end before some greater disaster occurs. The chorus has never been sympathetic to Medea and now wants only to rid Corinth of its terror by hastening her exile. To Euripides' chorus, Medea was an example of the mistreatment of women; to Seneca's chorus, she is a frightening witch who brings with her the threat of catastrophe. Once again the closing prayer of the chorus ironically insures disaster. Seneca's chorus does not, then, contribute to the development of the plot. The odes do, however, aid the development of the theme", Cf. J.A. SHELTON, *op. cit.*, p. 76.

37. "The fourth chorus, 849-878, in spite of his brevity, is full of interest to the investigator of origins. In the first place, we have the comparison of Medea to a maenad, which is also found in a number of places throughout the play and in the second fragment of Ovid's Medea. It was evidently a favorite simile with both of these authors; Seneca applies it to Andromache in Troad. 673-676, and to Deianira in Herc. Oet., 700-702; Ovid uses it of Phaedra in Her. 4, 47 f., and of Laudamis in Her. 13, 33 f.", Cf. H.M. CLEASBY, *op. cit.*, pp. 60-61.

desorden emocional. Asimismo, en los dos fragmentos se plantea el tema de las expresiones faciales de la ira. Aquí, la sucesión de palideces y enrojecimientos podría vincularse quizá con la sucesión de fases lunares desde el momento en que Hécate es una figura central del cuarto acto³⁸.

Acto V

Llamativamente, el único personaje masculino que refiere a la ira en el quinto acto, cuando Medea ejecuta su temida venganza, es el mensajero con su breve parlamento. La ira mencionada, por otro lado, remite a Medea pero sólo indirectamente (vv. 883-887):

Et ipse miror uixque iam facto malo/potuisse fieri credo. quis cladis modus?/uidius per omnem regiae partem furit/ut iussus ignis: iam domus tota occidit,/urbi timetur

El verbo *furo* que aquí emplea el mensajero se remite en principio al fuego que abate la casa real³⁹. Sin embargo, hemos visto ya las múltiples relaciones que el texto senecano ofrecía entre Medea y el fuego así como con el agua, que también aviva el incendio, tal como el mensajero expone en los vv. 888-890⁴⁰. Pero también Medea se halla aludida en este fuego por la expresión *ut iussus* que reclama un agente.

Aparte de esta referencia del *nuntius*, prácticamente el resto de las menciones del tema de este quinto acto se hallan en el extenso parlamento de Medea de los vv. 893-977:

Egone ut recedam? si profugissem prius/ad hoc redirem. nuptias specto nouas./quid, anime, cessas? sequere felicem impetum./pars ultionis ista, qua gaudes, quota est?/amas adhuc, furiose, si satis est tibi/caelebs Iason. quaere poenarum genus/haut usitatum iamque sic temet para:/fas omne cedat, abeat expulsus pudor;/uindicta leuis est quam ferunt purae manus./incumbe in iras teque

38. La misma Medea califica a la luna como astro de la noche amenazador con más de uná frente: "*nunc meis uocata sacris, noctium sidus, ueni/pessimos induta uultus, fronte non una minax.*" (vv. 750-751).

39. Para una comparación con la obra ovidiana, Cf. H.M. CLEASBY, *op. cit.*, p. 44.

40. "*Ordinarily fire and water are mutually destructive; the ancients were so certain of the polarity of these elements that the mingling of fire and water was frequently used by rhetoricians as an example of an impossible situation, an 'adynaton'*", J.A. SHELTON, *op. cit.*, p. 53.

languentem excita/penitusque ueteres pectore ex imo impetus/uiolentus hauri. quidquid admissum est adhuc,/pietas uocetur. hoc age! et faxis sciant/quam leuia fuerint quamque uulgaris notae/quaе commodauī scelera. prolusit dolor/per ista noster: quid manus poterant rudes/audere magnum? quid puellaris furor?/Medea nunc sum; creuit ingenium malis./Iuuat, iuuat rapuisse fraternum caput;/artus iuuat secuisse et arcano patrem/spoliasse sacro, iuuat in exitium senis/armasse natas. quaere materiam, dolor:/ad omne facinus non rudem dextram afferes./Quo te igitur, ira, mittis, aut quae perfido/intendis hosti tela? nescio quid ferox/decreuit animus intus et nondum sibi/audet fateri. stulta properaui nimis:/ex paelice utinam liberos hostis meus/aliquos haberet - quidquid ex illo tuum est,/Creusa peperit. placuit hoc poenae genus,/meritoque placuit: ultimum, agnosco, scelus/animo parandum est - liberi quondam mei,/uos pro paternis sceleribus poenas date./Cor pepulit horror, membra torpescunt gelu/pectusque tremuit. ira discessit loco/materque tota coniuge expulsa redit./egone ut meorum liberum ac prolis meae/fundam cruorem? melius, a, demens furor!/incognitum istud facinus ac dirum nefas/a me quoque absit; quod scelus miseri luent?/scelus est Iason genitor et maius scelus/Medea mater - occidant, non sunt mei;/pereant, mei sunt. crimine et culpa carent,/sunt innocentes: fateor, et frater fuit./quid, anime, titubas? ora quid lacrimae rigant/uariamque nunc huc ira, nunc illuc amor/diducit? anceps aestus incertam rapit;/ut saeua rapidi bella cum uenti gerunt/utrimque fluctus maria discordes agunt/dubiumque feruet pelagus, haut aliter meum/cor fluctuatur. ira pietatem fugat/iramque pietas - cede pietati, dolor./Huc, cara proles, unicum afflictae domus/solamen, huc uos ferte et infusus mihi/coniungite artus. habeat incolumes pater,/dum et mater habeat - urguet exilium ac fuga./iam iam meo rapiuntur auulsi e sinu,/flentes, gementes osculis - pereant patri,/periere matri. rursus increscit dolor/et feruet odium, repetit inuitam manum/antiqua Erinys - ira, qua ducis, sequor./utinam superbae turba Tantalidos meo/exisset utero bisque septenos parens/natos tulissem! sterilis in poenas fui - /fratri patrique quod sat est, peperit duos./Quonam ista tendit turba Furiarum impotens?/quem quaerit aut quo flammeos ictus parat,/aut cui cruentas agmen infernum faces/intentat? ingens anguis excusso sonat/tortus flagello. quem trabe infesta petit/Megaera? cuius umbra dispersis uenit/incerta membris? frater est, poenas petit:/dabimus, sed omnes. fige luminibus faces,/lania, perure, pectus en Furiis patet./Discedere a me, frater, ultrices deas/manesque ad imos ire securas iube:/mihi me relinque et utere hac, frater, manu/quaе strinxit ensem - uictima manes tuos/placamus ista. Quid repens affert sonus?/parantur arma meque in exitium petunt./excelsa nostrae tecta conscendam domus/caede incohata. perge tu mecum comes./tuum quoque ipsa corpus hinc mecum aueram./nunc hoc age,

anime: non in occulto tibi est/perdenda uirtus; approba populo manum.

Este vasto parlamento reúne quince referencias a la cólera en todas sus variantes léxicas a excepción de *maenas*. Las analizaremos agrupadas en función de la forma en que aparecen en el discurso:

a) Las referencias de la ira en las interlocuciones

En este primer grupo contamos con cuatro menciones del sema. En el primero, Medea se dirige a sí misma: *amas adhuc, furiose, si satis est tibi/ caelebs Iason* (vv. 897-898). Esta interrogación que se plantea a sí misma se halla en el contexto de sus vacilaciones ante la decisión de proseguir sus planes hasta el final o conformarse con lo logrado hasta entonces (frustrar el casamiento de Jasón y matar al rey que la desterrara). En este sentido, que emplee el adjetivo *furiose*, con las reminiscencias de insania que el mismo conlleva, daría a pensar que Medea concibe la posibilidad de seguir amando a Jasón como muestra de locura.

El segundo vocativo en relación con la cólera se da en el v. 916: *Quo te igitur, ira, mittis, aut quae perfido/ intendis hosti tela?*. Este fragmento alude a la traición de Jasón (*perfido...hosti*).

La tercera mención de este grupo se halla en el primer momento en que Medea retrocede ante la resolución filicida recientemente verbalizada: *egone ut meorum liberum ac prolis meae/ fundam cruorem? melius, a, demens furor!/ incognitum istud facinus ac dirum nefas/ a me quoque absit* (vv. 929-932). Aquí la referencia a un crimen desconocido y nefando refuerza la idea de demencia que plantea el vocativo *demens furor* (donde el adjetivo es enfático pues *furor* ya implica la idea de locura).

La última interlocución se produce cuando Medea ya ha dado ímpetu a su ira y en el contexto de la aparición de la sombra de Apsirto: *ira, qua ducis, sequor./ utinam superbae turba Tantalidos meo/ exisset utero bisque septenos parens/ natos tulissem! sterilis in poenas fui* (vv. 953-956). La decisión de Medea ha sido tomada; ella seguirá a la ira donde ésta la conduzca. Es Medea quien le dio cabida y también quien le dio las riendas. La referencia a Níobe dada en la expresión *superbae turba Tantalidos* remite a otra mujer responsable de la muerte de sus hijos (*hybris* de Níobe que desencadena la muerte de sus hijos a manos de Apolo y Artemisa). Los hijos de Medea, que ella ya ha negado como propios en los vv. 924 y 934, se han convertido en las piezas de sacrificio para expiar sus crímenes de sangre y apaciguar a las Furias (nótese que si ya no son sus hijos, entonces las Furias no la perseguirán como lo hacen por Apsirto).

b) La ira personificada

En este grupo hallamos cinco referencias que aparecen bajo tres nombres propios: Erinia, Furias y Megera.

La primera de ellas aparece inmediatamente antes de la última mención citada en el grupo anterior: *rursus increscit dolor/ et feruet odium, repetit inuitam manum/ antiqua Erinys* (vv. 951-953). Esta Erinia anuncia la próxima aparición de Apsirto (*antiqua*) y funciona como acicate para su odio. Podría por contexto interpretarse el singular con que aparece la Erinia como referencia a alguna de las dos no nombradas por el texto (es decir, Alecto, aquella que personifica la conciencia no callada del crimen pasado, o Tisífone, el espíritu vindicativo): la sombra de Apsirto clamando venganza habilita ambas referencias. La expresión *inuitam manum* resulta significativa: pareciera que el cuerpo de Medea vacila en ejecutar lo que su mente ya ha decidido y la Erinia viene a requerir la sumisión de aquella mano (recordemos que la misma expresión fue utilizada respecto de la diestra de Jasón que se negaba a tocar a su vieja esposa).

Las siguientes cuatro referencias se producen con una remarcable proximidad entre cada una de ellas: *Quonam ista tendit turba/ Furiarum impotens?/ quem quaerit aut quo flammeos ictus parat,/ aut cui cruentas agmen infernum faces/ intentat? ingens anguis excusso sonat/ tortus flagello. quem trabe infesta petit/ Megaera? cuius umbra dispersis uenit/ incerta membris? frater est, poenas petit:/ dabimus, sed omnes. fige luminibus faces,/ lania, perure, pectus en Furiis patet./ Discedere a me, frater, ultrices deas/ manesque ad imos ire securas iube* (vv. 958-968). En estos versos se produce una rica descripción de las Furias con sus atributos, antorchas y serpientes. Nombra a una en particular, Megera, personificación del odio y el rencor, y cuando se refiere a ellas por medio de una alusión lo hace con la misma expresión que en el prólogo: *ultrices deas*. Retoma la imagen del pecho abierto pero en este caso es el lugar ofrecido por Medea para recibir los daños que las Furias y el hermano deben infligirle. Los imperativos que utiliza son elocuentes: *fige, lania, perure*. Todos representan acciones que Medea cometió (*lanio*, despedazar, como con Apsirto y Pelias; *peruro*, incinerar, como con Creusa, Creonte y Corinto) o está a punto de llevar a cabo (*figo*, clavar, como con los niños). Este parlamento enmarca el primer filicidio que se da en el v. 970.

c) Como referentes

Se trata de seis menciones del sema; cinco corresponden al lexema *ira* y una a *furor*.

El primer caso es crucial para comprender los mecanismos de la ira en Medea: es ella quien da impulso a su cólera cuando nota que esta languidece: *incumbe in iras teque languentem excita/ penitusque ueteres pectore ex imo impetus/ uiolentus hauri* (vv. 902-904). Esta sensación de menor irritación (que da pie a los retrocesos de su voluntad respecto del plan trazado) y la respuesta que Medea se impone vuelve a poner a su cólera en el ámbito de sus decisiones

personales y no en el de los acontecimientos externos que le sobrevienen.

La siguiente referencia se da con el lexema furor: *quid manus poterant rudes/ audere magnum, quid puellaris furor?/ Medea nunc sum; crevit ingenium malis* (vv. 908-910). El furor que aquí se nombra es calificado como *puellaris*. Repite la posición ya conocida de Medea: ella no actuó encolerizada en el pasado. Si a aquellas acciones se las concibe como fruto de la ira, es porque no se podrá imaginar lo que puede lograr con su actual pericia. La expresión *Medea nunc sum* es emblemática: Medea se realiza en la venganza; es parida nuevamente en la consecución de su plan⁴¹.

La tercera mención del sema en tanto referente se produce en el mismo retroceso de sus cavilaciones: *Cor pepulit horror, membra torpescunt gelu/ pectusque tremuit. ira discessit loco/ materque tota coniuge expulsa redit* (vv. 926-928). Se da aquí la contraposición entre dos binomios: ira/esposa y amor/madre. Cuando la ira retrocede y se expulsa a la esposa, el lugar lo ocupa la madre que se planta ante un plan inconcebible: *egone ut meorum liberum ac prolis meae/ fundam cruorem?* (vv. 929-930).

El resto de las referencias se producen en la misma unidad dada por la representación gráfica de la vacilación en toda su plenitud: *quid, anime, titubas? ora quid lacrimae rigant/ uariamque nunc huc ira, nunc illuc amor/ diducit? anceps aestus incertam rapit;/ ut saeva rapidi bella cum uenti gerunt,/ utrimque fluctus maria discordes agunt/ dubiumque feruet pelagus, haut aliter meum/ cor fluctuatur: ira pietatem fugat/ iramque pietas - cede pietati, dolor* (937-944). Aquí la vacilación se da en la contraposición entre *ira* y *amor* en un principio y en un segundo momento entre *ira* y *pietas*⁴². La oscilación se recrea en la imagen de un movimiento de dos cabeza, *anceps aestus*⁴³.

41. "It is as though when at line 910 she says 'Medea nunc sum' the drama, which had been that of the full emergence of Medea as a real person in her own eyes, had reached its culminating point: as if the process which started with the words *Medea fiam* (171) was complete", Cf. HENRY-WALKER, *op. cit.*, p. 175.

42. Respecto del *amor* en la obra senecana véase E. DEL RÍO. Para la idea de *pietas* en la familia romana R. SALLER, "Corporal Punishment, Authority, and Obedience in the roman Household", en RAWSON B. (ed), *Marriage, Divorce and Children in Ancient Rome*, Oxford, 1991, pp. 146 y sqq. Para una relación del último concepto con la filosofía senecana véase G. VIDÉN, *op. cit.*, pp. 130-131.

43. "I have quoted these passages extensively to show the features which they share with each other that are not derived from Virgil: the *anceps aestus* as subject, the sea itself in doubt, the concept of anger as leading on or carrying away the passive human agent;

La última referencia a la ira en la obra se produce también en boca de Medea entre los dos filicidios (vv. 988-991):

quid nunc moraris, anime? quid dubitas potens?/iam cecidit ira. paenitet facti, pudet./quid, misera, feci? misera? paeniteat licet,/feci

Esta última mención de la ira se produce también en un momento de indecisión de Medea. Producida la primera muerte, la ira parece ceder: *iam cecidit ira*. Luego prosiguen unas muestras de arrepentimiento que no prosperan ante la nueva presencia de Jasón que perfecciona el crimen. Su ausencia en el primer filicidio anuló su sentido. Son sus ojos viendo el crimen los que coronan la venganza por cuanto así se manifestará el hecho de que los cuerpos de los niños no son sino prolongaciones del de Jasón: *derat hoc unum mihi,/ spectator iste. nil adhuc facti reor:/ quidquid sine isto fecimus sceleris perit*. Su primer filicidio se reduce a nada desde el momento en que Jasón no fue su espectador y por ello Medea se apresta a matar al segundo.

Es necesario concluir, entonces, que la cólera constituye sin lugar a dudas el sema clave de la obra. Juegan en este sentido una serie de factores: la recurrencia continua de los lexemas, su variedad y riqueza semántica, su presencia en los momentos cruciales de la trama, la variedad de los personajes emisores, el recurso a personificaciones y alusiones. La ira aparece como un tema central en la tragedia senecana así como en su reflexión filosófica.

Partimos de la impresión general que produce tanto la crítica como una primera lectura de la obra: Medea inicia la obra en plena cólera y es su ira el motor principal de la venganza⁴⁴. Esta imagen se desprende del tono general del prólogo

though one presents the agent as the oarsman who no longer steers, the other as the sea (itself tossed by passion), both derive from the verb fluctuare, whose passive usage applies equally to the sea tossed by storm, or the vessel and oarsman tossed by the sea: Virgil's simple image has become the nucleus of two tumultuous set-pieces which confirm how greatly Virgil's Dido had impressed Seneca as the greatest Latin portrait of a proud woman overwhelmed by a tragic passion", E. FANTHAM, "Virgil's Dido and Seneca's Tragic Heroines", G&R XXII, (1975), pp. 8-10.

44. *"Medea does not develop as a character within the play; we observe the causes and the results of her anger, but not its development. She is as strong at the beginning of the play as at the end of it. Each scene therefore presents one manifestation of Medea's anger, and the total of the scenes, that is the play, produces a vivid impression of both the causes and the intensity, but not the development of her anger...The scenes are not intended, then, to represent a sequence of stages in Medea's development; each scene is parallel and offers a representation of her intense anger. Seneca wants to shock us into a realization of how*

como de la descripción de los otros personajes (además de la comparación *in mente* que el lector o espectador hace respecto de la Medea eurípidea que al inicio de aquella obra presenta un perfil claramente diferente).

Sin embargo, al analizar el discurso de Medea en relación con el sema de la cólera podemos advertir una serie de matices: Medea aceptará su ira pero los términos en que lo hace permiten observar un registro de la cólera diferente. Medea se encarga de marcar repetidamente la ausencia de cólera, principalmente cuando se refiere a su pasado. Remite en algunas ocasiones a iras de otros, particularmente de los poderosos y reyes. Cuando se refiere a su propia ira, lo hace en términos de órdenes que se da a sí misma tanto respecto de adoptar la cólera como de estimular su llama cuando ésta mengua.

Al contrario, la imagen que la nodriza y el coro dan de la ira de Medea carece manifiestamente de matices generando la idea de una mujer fuera de sí, con un descontrol y desestructuración internos, reflejos del desorden que en el mundo produce esta misma ira. Jasón, por su parte, presenta un cuadro particular por cuanto su discurso en el último acto, cuando Medea ha ejecutado su triple venganza, no señala ninguna referencia al sema de la ira. En los parlamentos en que sí lo hace, en el Acto III y en función del motivo de la *bona mens*, el tratamiento del sema lo presenta como un personaje prácticamente ingenuo: Medea antepondrá sus hijos a la cólera generada con la sustitución de tálamos. Si el Jasón eurípideo desestimaba las razones de la cólera de Medea (cólera que ella se encargaba de negar), el Jasón senecano parece desestimar las dimensiones.

Medea, decimos, acepta su ira pero lo hace en unos términos específicos. Confrontando con la reflexión del autor en el *De Ira*, podría pensarse a Medea como una mujer iracunda por cuanto allí se establece que el estado colérico requiere el concurso de la voluntad al mismo tiempo en que la ira aparece como pasible de ser doblegada y moderada por la razón. En Medea, la ira es el resultado de una decisión, la de dar cabida al sentimiento de la cólera y la de negarse a ponerle límites. Es así como cobran sentido las órdenes que Medea se da para "ceñirse" la ira y para arremeter la cólera cuando ésta parece saciarse con las

frightening and destructive emotion can be. His style aims at a cumulative effect, and in Medea we should therefore recognize a consistency of emphasis, not of development", Cf. J.A. SHELTON, op. cit., pp. 60-61. "Seneca ... wants to indicate at one and the same time that anger, even if caused by external, real circumstances, is an irrational force which increases in strength and eventually overwhelms us and perhaps those around us", idem, p. 80.

venganzas parciales.

Se trata entonces de una opción del personaje y no de un estado que le sobreviene y excede. Podría ponerse en cuestión la idea de que Medea esté fuera de sí al igual que la de que actúe por ira.

Si nos centramos en las escenas en las que Medea ejecuta sus planes, podemos apreciar que la cólera no aparece articulada con la venganza en los respectivos parlamentos. Así, cuando envía a los niños con los dones no se producen referencias a la cólera y el sema dominante en los parlamentos previos es *dolor* y no ira. Con el primer filicidio, las referencias al campo semántico de la cólera abundan pero si analizamos en detalle podemos apreciar un fuerte grado de exterioridad en la cólera que rodea al crimen: Medea no mata al niño en función de la cólera que tiene dentro de sí como por las Furias que la rodean que claman por sangre (presencia de Apsirto). Con el segundo filicidio, por último, las referencias son expresas respecto del *dolor* y no de la ira: Medea se dirige a él como interlocutora y profiere un discurso singular, "*Perfruere lento scelere, ne propera, dolor:/ meus dies est; tempore accepto utimur*".

La ira, desde este punto de vista, no constituiría el motor de la venganza sino su instrumento. La cólera aparece así como una fuente de poder, un potenciador de su fuerza para lograr los objetivos adoptados. Si ello es así, no ponerle límites a la ira no parecería como un descontrol de Medea; al contrario, formaría parte de su estrategia (podría en efecto pensarse que en estos términos la razón le indica no moderarla).

Si pensamos la relación entre Medea y su ira desde esta diagonal, podemos repensar un elemento que la crítica señala en general como manifestación del estado colérico del personaje, su "desorden interior". Desde esta perspectiva, el enojo produce en Medea distorsiones perceptivas que la llevan a perder la noción de la realidad (en particular, a ignorar su maternidad, su edad, su condición de mujer que ha pasado por un lecho y un hombre)⁴⁵. Pero si la ira no

45. "Medea's anger horrifies us because it causes disorder both on the personal and on the universal level. Her hallucinations at the end of the play are a symptom of self-destruction, and they indicate the serious personal results of her emotional disorder (vv. 958-966). The murders of her sons similarly indicate how Medea's anger has warped her personality. She certainly has feelings of maternal affection towards them (vv. 927-930). Her anger, however, distorts her perceptions 'occidant, non sunt mei.' (v. 934). She can no longer see the world around her as it really is, and she even begins to think that she is again young, unmarried and a princess" Cf. J.A. SHELTON, *op. cit.*, p. 66.

la obnubila sino que es el arma que ella ciñe para atacar a sus enemigos, podemos pensar que estas transformaciones de Medea que aparecen en su discurso no representen alucinaciones sino manifestaciones de su voluntad. Queremos así marcar una conceptualización diferente del "desorden interior". En efecto, se lo puede pensar como una estrategia montada por Medea para borrar a Jasón de su biografía: ella repudia al marido y no es abandonada, se expulsa la esposa, sus hijos no son sus hijos, vuelve a ser virgen. La operación de borrar a Jasón se completa hasta en su anatomía.

Finalmente, podríamos pensar que el peso predominante que tiene el sema de la cólera en la obra de Séneca (en comparación con la de Eurípides) se vincule quizá con la valencia más decididamente humana que presenta la Medea latina en comparación con la griega. En el diseño de esta última las recurrencias en lo que hace a su ascendencia solar y a su comportamiento marcan claramente el peso que tiene su valencia divina (como ejemplo, ella envía, como hacen los dioses, una ἄστυν a la morada de Glauce). La Medea senecana, en cambio, no insiste en estas cualidades sino que su cualidad de humana y de mujer aparecen más claramente establecidas. De esta manera, la articulación entre la ira y las "transformaciones" de Medea como mujer (madre, esposa, virgen) cobran una significación que no aparecía en la obra griega.