

Del mito de Medea al “Síndrome de Medea”

Leonor PÉREZ GÓMEZ

Universidad de Granada

leonorpg@ugr.es

Resumen

Desde la tragedia de Eurípides el mito de Medea, la madre que asesina a sus hijos para vengarse de su marido, Jasón, se ha convertido en un foco de debates desde diversos puntos de vista (la crítica de género, los derechos de la mujer, el colonialismo) y en los últimos tiempos se lo ha relacionado con la violencia de género, en el llamado “síndrome de Medea”.

Abstract

Since the tragedy of Euripides the myth of Medea, the mother who murders her children to take revenge on her husband, Jason, has become a focus of debates from different points of view (the gender critics, the rights of women, colonialism, psychoanalysis) and in recent times has been related to gender violence, in the so-called “Medea syndrome”.

Palabras clave: Medea, venganza, infanticidio, “síndrome de alienación parental”.

Key word: Medea, Revenge, Infanticide, “Parental Alienation Syndrome”.

*Si quaeris odium, misera, quem statuas modum
imitare amorem. Séneca, Medea , vv. 397-8.*

En el contexto de un Curso Universitario sobre viejos y nuevos escenarios de la violencia de género¹, se planteó la cuestión de hasta qué punto resulta creíble la violencia que algunas heroínas muestran en la tragedia griega, especialmente el

1. “Violencias de género: nuevos y viejos escenarios”, organizado por la Universidad Autónoma de Madrid y dirigido por las profesoras R. López Gregoris y M. A. Espinosa Bayal (Centro Cultural La Corrala, Madrid, 9-11 de Julio de 2018).

caso del mito de Medea, cuya pervivencia se observa en numerosas producciones literarias o cinematográficas². La célebre sacerdotisa hija de Idia, diosa nacida del Océano y de Eetes, hijo del dios Helios, aparece pronto relacionada con Jasón, el héroe griego que partió hacia la Cólquide en búsqueda del vellocino de oro, el matrimonio con el héroe, su posterior repudio y con uno de los crímenes considerados más abyectos, el infanticidio.

El planteamiento del tema exige precisar unas breves aclaraciones. Por una parte, Medea reúne las características de una heroína, pues procede de un origen divino y a la vez terreno, es una mujer que por amor traiciona a su familia y abandona su patria, se convierte en esposa y madre y concluye su mito siendo una cruel asesina por venganza. En este mito, como en otros, está presente la violencia, una respuesta que no es privativa del género masculino, como tampoco lo es en la vida real³. En efecto, más allá de la genética, la educación, en su acepción más amplia, ha venido favoreciendo el desarrollo de las diferencias que atribuyen la sumisión a la mujer y no una conducta violenta⁴. En la actualidad se reconoce la existencia de un reducido número de emociones bien diferenciadas (*basic emotions*) que, sea cual sea la cultura, son iguales para ambos sexos⁵.

2. El mito de Jasón está ya en la *Odisea*, aunque el nombre de Medea no aparece hasta Hesiodo (*Teogonía* 957-962). Antes de la tragedia de Eurípides (431 a. C) a través de diversos tratamientos los personajes de la leyenda fueron adquiriendo sus rasgos característicos. Un detallado análisis se encuentra en el estudio de E. ADRIANI, *Medea. Fortuna e metamorphosi di un arquetipo*, Padua, 2006, pp. 9-46. Desde las clásicas obras de Eurípides, Séneca y Ovidio, el mito sedujo a no pocos escritores como Lope, Calderón, Rojas, Zorrilla, Corneille, Unamuno, Anouilh, Bergamin, Sastre entre otros. Sobre la pervivencia del mito de Medea en la literatura castellana, cfr. M^a E. MARTÍNEZ CABEZÓN, *El mito de Medea en las letras hispánicas. Siglos XIII-XVII*, tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2012 (consulta *on line* En el cine Don Chaffey en 1963 trató la leyenda en *Jasón y los Argonautas*, Pier Paolo Pasolini en 1969 presentó su *Medea*; en 1988 lo hizo Lars Von Trier para la pequeña pantalla sobre un guión de Th. Dreyer; más reciente es la adaptación de Arturo Ripstein con la película *Así es la vida* (2001). Casi desconocida es la adaptación del mito que Jules Dassin hizo en 1978 con el título de *Cri des femmes*. Vide M. CAMINO CARRASCO, “La pervivencia del mito de Medea en el cine contemporáneo: Pasolini, Lars von Trier y Ripstein”, *Ubi sunt? Revista de Historia*, 28, 2013, pp. 66-77 y M^a T. MAGADÁN OLIVES, “La Medea de Jules Dassin, un poliédrico juego de espejos”, A. VALVERDE GARCÍA, «Gritos de pasión: Tres Medeas para Jules Dassin», *Estudios Neogriegos. Revista científica de la SHEN*, 11 (2008), pp. 111-123. Sobre Medea y el cine, cfr. N. CHRISTIE, «Medea in modern films», en E. HALL, F. MACINTOSH, O. TAPLIN, (eds.), *Medea in Performance. 1500–2000*, Oxford, 2000, pp. 178-193.

3. Cfr. A. BRACONNIER, *El sexo de las emociones*, Barcelona, 1997.

4. Cfr. BRACONNIER, *o. c.*, p. 16.

5. “Con independencia de su sexo, nacionalidad o cultura,... todos los sujetos concuerdan en lo tocante a la expresión de alegría, cólera, tristeza, miedo, asco y sorpresa”; cfr. BRACONNIER, *o. c.*, pp. 40-42.

En cuanto a la credibilidad de la violencia femenina en la Literatura, hay que tener en cuenta que esta forma de manifestación artística (como todo el Arte) no se deja someter a la prueba de la verdad, pues, como ya señaló Aristóteles, se parte de que, por realista que sea cualquier forma genérica del pasado o del presente, es Ficción, Imitación de la realidad. No obstante, ya Platón, dándose cuenta del peligro que podría plantear, expulsó a los escritores de su *República* ideal (*República*, 387e), con el argumento de que “creaba falsas expectativas” en los lectores poco competentes. Sin embargo, también advirtió la potencialidad que tienen ciertas formas literarias para servir a los intereses del estado y, en consecuencia, dio cabida a los historiadores y escritores épicos en *Las leyes*⁶. Este carácter ficticio de la Literatura, de algún modo plantea una cuestión muy debatida: la relación entre la Naturaleza y el Arte o ¿quién imita a quién? Mi interés se centra aquí en las implicaciones que tiene dicha relación a la hora de interpretar la respuesta violenta de las heroínas de las formas dramáticas, en la medida en que el teatro siempre es una imagen reflejada, deformada o deformante, de la sociedad. Tanto en Grecia, como después en Roma la tragedia y la comedia pusieron en escena cuestiones que constituían motivo de debate en la sociedad⁷.

Una vez hechas estas aclaraciones, nuestro objeto se limita a analizar la credibilidad de las heroínas trágicas, unas mujeres extraordinariamente fuertes que proceden del mito y que pueden resultar difíciles de entender en una sociedad en la que el papel de la mujer era escaso, pues vivía recluida en el espacio doméstico, sin voz ni voto. Sara Pomeroy planteó⁸ la dificultad con que nos encontramos para explicar la importancia de estas poderosas protagonistas. Sin entrar en otra relación básica, como la que existe entre hombre y mujeres, son diversas las explicaciones que se han dado sobre la aparente contradicción entre lo que imaginamos que fue aquella sociedad y la ficción literaria. A este respecto, es cierto que muchos de los argumentos tratados por la tragedia clásica provienen de antiguos mitos de la edad del Bronce transmitidos por los poetas. En efecto, los personajes femeninos que aparecen en la épica, aunque en menos número que los masculinos, eran mujeres fuertes y frecuentemente unidas a al poder. El

6. Siempre que los escritores defendieran los intereses del estado; en definitiva un medio de “programar” la literatura.

7. La relación varía según la época y el género. Así la comedia antigua con Aristófanes planteaba una crítica directa a asuntos políticos que preocupaban a la *polis* y, de manera, semejante en la tragedia un autor como Eurípides no dudó en utilizar el mito para cuestionar en escena problemas de su tiempo.

8. Cfr. S. POMEROY, *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid, 1987, pp. 113-140.

dramaturgo Eurípides, que cuestionó en la escena muchos de los mitos, presentó a mujeres como Helena, Clitemestra, Hécuba o Medea, imposibles de ser reducidas a un segundo plano, ya que, entre otras razones y por versátil que pueda ser el mito, no era fácil silenciar la fuerza de estas voces femeninas. Por ello los defensores de una sociedad matriarcal en la Edad del Bronce creyeron encontrar la respuesta a la oposición hombre/mujer en un supuesto enfrentamiento de la sociedad matriarcal prehelénica y el patriarcado introducido por invasores. No obstante, una explicación semejante no resulta creíble para entender las razones que condujeron a dramaturgos atenienses, que vivieron siglos más tarde y ya en una sociedad claramente patriarcal, a tratar los mitos de tales heroínas. De hecho, incluso se observan cambios notables en algunos de los personajes que nos interesan. Por poner varios ejemplos, en la *Odisea*, Egisto fue el actor principal del asesinato de Agamenón, mientras que en la tragedia de Esquilo el autor cargó las tintas en el papel jugado por una mujer, Clitemestra, como inductora de la muerte de su marido Agamenón⁹; igualmente en la *Odisea*, Orestes solo venga a su padre, mientras que en la tragedia los dramaturgos centraron la atención en el personaje de Electra. No es preciso pues insistir en el tratamiento mucho más incisivo que hacen los dramaturgos respecto a la épica en lo que a los personajes femeninos se refiere.

Tampoco han faltado estudios que intentan explicar la contradicción mencionada estableciendo una relación con mujeres reales de Atenas y las heroínas de las tragedias. Parten de la idea según la cual las mujeres no vivieron recluidas ni silenciadas en la época clásica y para hacer esta afirmación se basan en el conocimiento que muestran tener los dramaturgos de la psicología femenina. No es necesario señalar que los dichos autores no solo tendrían parientes femeninos sino que siempre pudieron relacionarse con extranjeras o con ciudadanas de escasos recursos que en todo tiempo y lugar pudieron moverse libremente por la ciudad, dado que solo las esposas de ciudadanos con fortuna y sus hijas eran quienes vivían recluidas. También se han utilizado como argumento, a partir de psicoanálisis retrospectivos, las experiencias de los jóvenes atenienses en la Atenas clásica para explicar la descripción que los tragediógrafos hacen de las heroínas míticas. Según Slater¹⁰, la madre se ocupaba de los hijos durante los primeros años de la vida de estos, que, en ausencia del padre, recibirían una educación contraria

9. Lo mismo sucede con la reescritura que hizo Séneca en la tragedia titulada *Agamenón*, en la que Clitemestra, lleva a cabo el asesinato para vengar el sacrificio de su hija Ifigenia, mientras que Egisto, en la tragedia *Agamenón* de Séneca, es insultado como “medio hombre”, queda en un segundo plano (cfr. *Agamenón*, vv. 890 ss.).

10. Cfr. P. SLATER, *The Glory of Hera*, Boston, 1968.

a los progenitores varones, lo que en la actualidad recibe la denominación de “síndrome de alienación parental (SAP)¹¹”. Durante esos años la mujer, contraria al marido, se “imprimiría” en la mente del niño, convirtiéndose en modelos de lo que posteriormente serían los personajes femeninos dominantes. De este modo, en la medida en que más reprimida o descontenta estuviera la madre, más terribles serían las heroínas que representaba el dramaturgo. Resulta difícil defender una teoría como la propuesta, sobre todo cuando vemos en la comedia la estrecha relación existente entre padres e hijos y, por otra parte, tampoco existe una razón de peso para afirmar que todas las esposas vivieran odiando a sus maridos.

Es importante tener presente, como señala S. Pomeroy¹², que la mitología sobre la mujer fue una “creación de hombres en una cultura de hombres”. Es posible, pues, que la imaginación de los escritores se viera influida por mujeres reales, aunque también debió jugar un papel importante el contexto social en la Atenas del s. V, cuando la separación de los sexos había originado un temor a lo desconocido y, por la herencia del pasado literario, una corriente misógina, que provenía del temor a la mujer, a ese otro que no se comprende, que siempre se ha desarrollado por la ideología de la supremacía del hombre. Esta opinión queda abierta, pues los mitos de los matriarcados muestran casos de dominación femenina. Interesa subrayar que, en el periodo que media entre la épica homérica y los dramaturgos, la ciudad-estado había creado unos códigos de conducta, y que el lugar de la mujer, como el de otros grupos sin derechos, había sido reducido a una posición nada fácil. En este contexto, se explica la presencia de muchas heroínas de la tragedia rebelándose contra las normas establecidas, aunque en los dramas se presenta a la mujer en el medio doméstico, como esposa, hermana, madre, un lugar que coincide con la realidad y los roles de la mujer ateniense. La conducta adecuada se caracterizaba por la sumisión y la modestia y, por esta causa, las heroínas que actúan fuera de los estereotipos son a menudo calificadas como masculinas¹³.

No hay que olvidar, por otra parte, que tanto héroes como heroínas, nunca son seres normales¹⁴. El retrato de la mujer masculina como protagonista fue desarrollado en la *Antígona* de Sófocles, cuando ella rechaza las ideas de su

11. Cfr. R. VILALTA, “Sobre el mito del síndrome de alienación parental (SAP) y el DSM5”, en <http://www.redaly.org/articulo.oa?id=778351888015>.

12. Pomeroy, *o. c.*, 1987, pp. 116-17.

13. Cfr. ARISTÓTELES, *Poética* 15.4 consideraba inapropiado caracterizar un personaje femenino como varonil o inteligente.

14. Sobre las características del héroe cfr. C. W. BOWRA, “The Hero”, en V. BROMBERT (ed.), *The Hero in Literature*, New York, 1969, pp. 22-52.

hermana Ismene sobre la conducta normal de la mujer¹⁵. Sin embargo, de todas las imágenes femeninas que nos ha legado el drama griego, las que aparecen en las tragedias de Eurípides son las que plantean mayores dilemas al comentarista moderno. No deja de sorprender que entre los antiguos críticos Eurípides haya sido el único dramaturgo con una reputación de misoginia¹⁶. Es cierto que, al margen del cuestionamiento de semejante interpretación¹⁷, en las tragedias de Eurípides no faltan comentarios misóginos, aunque por lo general están atribuidas al sexo femenino como una serie de lugares comunes, tan breves como descontextualizados en las obras. Resulta difícil creer que un dramaturgo que no dudó en cuestionar creencias y prejuicios tradicionales sobre los extranjeros, la guerra o los dioses aceptara sin más máximas misóginas. Quizás sea más plausible pensar que utilizara los mencionados comentarios misóginos como un vehículo para poner en tela de juicio creencias populares sobre las mujeres. Hay quienes creen que personajes como Fedra o Medea desacreditan el sexo femenino, olvidando que en los mitos no aparecen las mujeres para demostrar que el sexo femenino sea perverso, sino para que los espectadores (o lectores) pongan en cuestión –o no– los juicios sobre esas mujeres. Sin entrar en el fondo de la cuestión cabe señalar que uno de los intentos para explicar el problema, ofrecido por la antropología y avalado por la filosofía antigua, parte de la idea de que la mujer está más unida a la Naturaleza, mientras que el hombre, menos pasional, representa la Cultura¹⁸. De ahí la presuposición de que las mujeres por naturaleza carecen de la capacidad de autocontrol, mientras que el hombre sí posee la capacidad de dominar las pasiones. Resulta difícil aceptar un argumento semejante, sin añadir que puede responder a intereses de otro tipo. Como ejemplo que ilustra este control, o ausencia de control, basta pensar en la *Iliada*, el poema épico que inaugura la literatura occidental. Como era de esperar en una obra que tiene como tema la guerra, en él son escasas las mujeres y su presencia se mantiene en un segundo plano¹⁹. Sin embargo en cuanto se refiere a las manifestaciones

15. Cfr. E. SEGAL, “Sophocles Praise of Man and the Conflicts on the Antigone”, en T. WOODARD (ed.) *Sophocles*, Englewood Cliffs, N. J., 1966, p. 70.

16. ARISTÓFANES en *Las Tesmoforias* (vv. 497-519), hace que una asamblea de mujeres acuse al tragediografo de difamar a las mujeres por caracterizarlas como prostitutas y adúlteras. Resulta, sin embargo, muy difícil afirmar qué pensaba el autor al respecto.

17. Cfr. AULO GELIO 15.20 y ATENEO 13. 557e; 13.603e23

18. Cfr. L. PÉREZ GÓMEZ, “La Medea de Séneca: Naturaleza frente a Cultura (análisis narratológico)”, *Faventia* 11 (1989), pp. 59-82.

19. Helena, es la excusa de la guerra; Hécuba reacciona como reina, esposa y madre; Andrómaca es la esposa que se despidió del marido; y Casandra, ya es presentada como una adivina.

de las emociones, el héroe excelencia, Aquiles, no solo manifiesta ira, sino que en numerosas ocasiones no duda en entregarse al llanto²⁰. En este sentido, resulta interesante comprobar cómo el material homérico tomado por los dramaturgos, especialmente por Eurípides, recondujo un acto tan importante en todas las sociedades como el duelo por la muerte de los caídos en combate. En una sociedad en la que las guerras eran frecuentes y había muertes en muchos bandos, era necesario formalizar el duelo para que la vida pudiera seguir sin convertirse en una rueda de venganzas. Y precisamente fueron las mujeres a las que se les “otorgó” el papel de manifestar sin recato las emociones, porque las suponían más prestas a las manifestaciones externas. Puede observarse este comportamiento en *Las Troyanas* de Eurípides o en la de Séneca, a pesar de que la reina Hécuba sea un ejemplo de control²¹.

Junto a los intentos de explicación de la antropología y las opiniones, culturalmente creadas, de los filósofos, no deja de ser interesante, aunque siempre arriesgado, recurrir a la biología, no de una manera determinista o determinante. Generalmente se admite que la testosterona²², hormona propia de lo masculino, es proclive a las respuestas violentas, mientras que los estrógenos, relacionados con el sexo femenino, inclina, por el contrario a la reflexión. De aquí que las respuestas violentas se relacionen con el hombre más frecuentemente que con la mujer. Esta diferencia no es determinante, a pesar de que tenga una base indiscutible, y no sirve para explicar el comportamiento violento de las heroínas míticas convertidas en lugar de referencia. Nombres como la diosa Juno, Clitemestra o Medea han pasado a la historia del teatro y de la literatura en general como ejemplo de pasiones que conducen a una venganza violenta.

Es cierto que el mito, de difícil definición, es un discurso pragmático, socio-cultural, originariamente unido a la religión o al estado con una finalidad de conocimiento (como si de cuentos se tratara) y control²³. Posteriormente, a

20. Cfr. sobre estas cuestiones el reciente análisis de M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, *Achilles*, Londres, 2018, especialmente los capítulos 3 (A man's world: Achilles emotions) y 5 (Gender and sexuality).

21. Cfr. M. ALEXIOU, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, 1974; D. KONSTAN, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto, 2006 y L. PÉREZ GÓMEZ, “El espectáculo de la muerte y la muerte como espectáculo”, en R. LÓPEZ GREGORIS (ed.), *Estudios sobre el teatro romano. El mundo de los sentimientos y su expresión*, Zaragoza, 2012, pp. 187-214.

22. También se sabe que opaca la expresión emocional e inhibe el llanto (cfr. BRACONNIER, *o. c.*, p. 81); se añade que el contexto cultural prohíbe el llanto al sexo masculino, mientras que es admisible en la mujer.

23. Cfr. A. LÓPEZ EIRE y M^a. DEL H. VELASCO LÓPEZ, *La mitología griega: lenguaje de dioses y hombres*, Madrid, 2012. Sobre la “racionalidad” de los mitos, cfr. PAUL VEYNE, *¿Creyeron los Griegos en sus Mitos? Ensayo sobre la imaginación constituyente*, Barcelona, 1987.

través de los diversos géneros literarios y de las distintas épocas, el mito fue cargándose de otras muchas funciones (tópico-erudita, comparativa, ejemplificativa, recreativa, burlesca etc.). Su versatilidad ha permitido numerosas transformaciones a lo largo del tiempo, aunque siempre respetando un requisito: los núcleos concretos permanecen inamovibles. Como ejemplo de esta versatilidad Medea, la tragedia elegida para el análisis, proporciona un material precioso²⁴. En el drama de Eurípides la Nodriza pronuncia el prólogo (vv. 1-130)²⁵ en el que informa de la protohistoria del mito y comenta la desesperada situación en la que se encuentra en ese momento la protagonista: en el *oikos*, el espacio doméstico que le corresponde, consumiéndose por el dolor, refugiada en el lecho²⁶, después de haber sido repudiada por Jasón y de que éste se haya casado con Glauce, la hija del rey de Corinto. La Nodriza, como corresponde a su rol en el género, empatiza con ella, y añade una información sorprendente: “ella odia a sus hijos y no se alegra de verlos, y temo que vaya a tramar algo inesperado, pues su alma es violenta y no soportará el ultraje” (vv. 35-40).

Menciona así mismo la posibilidad de que “se suicide o que mate al rey y acontezca alguna desgracia aún mayor”. Igualmente hace un comentario sobre el comportamiento de Jasón de especial interés: “es duro con sus hijos” (v. 84)²⁷. Avanza una característica de Medea que se reitera a lo largo de toda la tragedia: el miedo que todos sienten porque tiene su talante “fiero y atroz”²⁸. En la primera entrada del Coro (vv. 131-213), formado por mujeres corintias, éstas también comprenden el dolor de Medea, incluso reconocen que “es de justicia pensar en la venganza” (v. 167).

24. Las fuentes más importantes para el mito son la tragedia homónima de Eurípides (431 a. C.), la cuarta *Pítica* de Píndaro (462 a. C.), la tragedia de Séneca (s. I d.C.) y *Heroidas* y *Metamorfosis* de Ovidio. El estudio reciente más completo sobre Medea es el de E. Griffiths, *Medea*, Londres, 2006. En la ya ingente bibliografía sobre el tema de Medea quiero destacar especialmente las interpretaciones de A. IRIARTE, “Las «razones» de Medea”, en J. MONLEÓN (ed.), *Tragedia griega y democracia*, Mérida, 1989, pp. 259-268; y de J. GRIFFIN, “*Murder in the Family – Medea and Others*”, en DAVID STUTTARD (ed.) *Looking at Medea. Essays and a translation of Euripides' tragedy*, Londres, 2014, pp. 11-22, y H. M. ROISMAN “*Medea's Vengeance*”, *ibid.* pp. 111-122.

25. Sobre el prólogo cfr. J. T. NAPOLI, “El discurso de la Nodriza en el prólogo de *Medea* de Eurípides y la cuestión del amor”, *Synthesis* 10 (2003), pp. 55-75.

26. Sobre las implicaciones del término lecho, cfr. B. GENTILI, “Il letto insaziato di Medea e il tema dell' *adikia* a livello amoroso nei lirici (Safo e Teognide) e nella *Medea* di Euripide”, *Studi Classici e Orientali* 21 (1972), pp. 60-72 y R. SEAFORD, “The structural problems of marriage in Euripides”, en A. Powell (ed.), *Euripides, Woman and Sexuality*, Londres, 1990, pp. 151-176.

27. Para un griego los hijos eran especialmente importantes porque tenían la obligación de cuidar al padre y sepultarlo al morir.

28. Cfr. F. JOUAN, “Qui a peur de Médée?”, *Pallas* 45 (1996), pp. 87-97.

Cuando se hace oír por primera vez Medea, en el episodio primero, se dirige a las mujeres corintias, saliendo de su casa para evitar los reproches (v. 215); como si ella fuera una mujer griega cualquiera, lamenta la situación de la mujer, obligadas a "comprar un esposo" y "tomar un amo de nuestro cuerpo". "A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiarlo (vv. 235-6)²⁹". En su caso, además la situación es más grave, ya que al ser extranjera, "en medio de costumbres y leyes nuevas", no sabe cuál es el mejor modo de comportarse (v. 240). Además ella vive (vv. 255 ss.) sola, sin patria, ultrajada por un hombre que "la ha arrebatado como botín de una tierra extranjera", sin madre, sin hermano, sin pariente en que poder encontrar abrigo. El corifeo también (vv. 266-7) reconoce el derecho que tiene a castigar a su esposo. Creonte entra en escena y se acerca a Medea ordenándole que se marche al destierro con sus dos hijos (vv. 271 ss.). La razón que induce al rey a expulsar a Medea es el "temor", pues sabe que ella es "de naturaleza hábil y experta en muchas artes maléficas" (v. 285)³⁰. Por otra parte, conoce las amenazas que Medea ya ha lanzado contra el rey, su hija y el nuevo esposo de ésta. Por ello prefiere ganarse su odio antes que llorar amargamente por su blandura (v. 290). Medea reconoce que su "fama" le ha procurado grandes males en el pasado (como sabia y maga) y lamenta molestar por tener conocimientos fuera de lo normal. Aparentemente adopta una actitud sumisa intentando eliminar el temor del rey, que, aunque no se deja convencer, le concede un día, creyendo que no es tiempo para llevar a cabo ninguna acción aterradora (v. 356). Continúa el corifeo lamentando la situación desgraciada en la que se encuentra Medea (vv. 357 ss.), aunque ésta no ha actuado suplicante sin una finalidad: ha conseguido el plazo suficiente en el que matará a tres de sus enemigos, al rey Creonte, a

29. Situación de inferioridad en la que se encuentra la mujer, en época de Eurípides la mujer podía divorciarse del marido con ayuda del arconte, aunque significaba un desprestigio. Cfr. E. J. BUIS, "Matrimonios en crisis y respuestas legales: el divorcio unilateral o de común acuerdo en el derecho ateniense", *Faventia* 25 (2003), pp. 9-29. Sobre la inserción de Medea como extranjera y de sus hijos como "semi-ciudadanos" en el marco jurídico griego y las consecuencias que este estatus tienen en la interpretación de su comportamiento en la obra, cfr. M. SHAW, "The female intruder: women in fifth-century drama", *Classical Philology* 70 (1975), pp. 255-66; R. JUST, *Women in Athenian Law and Life*, Londres, 2008, pp. 186-195; A. IRIARTE, *Las «razones» de Medea, op. cit.*, y "Semblanzas de semi-ciudadanías griegas. Sobre críos, ancianos y fémimas", en ANA IRIARTE, LUÍSA DE NAZARÉ FERREIRA (coord.), *Idades e Género na Literatura e na Arte da Grecia antiga*, Coimbra, 2015, pp. 9-30.

30. El nombre de Medea, derivado del verbo *médomai*, está relacionado con el pensamiento, con el conocimiento, algo que reconoce la heroína como una cualidad que la ha perjudicado. El conocimiento de la magia no lo desarrolla Eurípides en el drama.

su hija y a Jasón (v. 375). Para ello recurre a lo que mejor conoce: sus venenos (v. 385)³¹. El coro sigue mostrando su empatía con ella, con su infortunio y un destierro que la deja sin lugar donde refugiarse (vv. 410-445).

Cuando Jasón entra en escena (v. 446 ss.), reprocha a que Medea que por sus “palabras insensatas” contra los poderosos se haya ganado el destierro, pese a que él intentó calmar su cólera para impedir ella fuera expulsada de la ciudad, cosa que no ha conseguido. No obstante, dice que quiere ayudarla y a sus hijos para que no carezcan de recursos en el exilio³². Para Medea (vv. 465 ss.) es una desvergüenza y una cobardía el modo de proceder de Jasón y le recuerda todo lo que en el pasado hizo por él: abandonó su patria, asesinó a su hermano, actos que no solo no son agradecidos, sino que han obtenido la traición como recompensa, a pesar de que ella le ha dado hijos. Aún así, entendería la traición si no hubiera tenido descendencia (v. 490 ss.). Jasón no se siente agradecido ni responsable y considera que Cipris, la diosa del amor, fue la única que actuó a su favor. Sin gratitud, considera que Eros obligó a Medea a salvarlo; además cree que ella ha recibido más de lo que dio (v. 535 ss.): “habitas tierra griega y no extranjera, y conoces la justicia y sabes utilizar las leyes sin dar gusto a la fuerza. Todos los griegos saben que eres sabia y te has ganado buena fama”. Jasón cree, por tanto, que ha actuado sensatamente, incluso pensando en el bien de Medea y de sus hijos (v. 550): si ha aceptado contraer un nuevo matrimonio no ha sido por odio del anterior, ni por procrear hijos, ya que los tenía, sino para proporcionar una mejor situación a sus hijos al unirse con el linaje real. El Corifeo, que ha escuchado las palabras de Jasón, aunque reconoce que ha adornado bien sus palabras, afirma que ha traicionado a su mujer y no ha obrado con justicia (vv. 576-78). Jasón no se siente responsable del destierro, ella es la única culpable de su destino por haber insultado a la familia real.

La simpatía de las mujeres que forman el Coro sigue con Medea (vv. 627-662) ya que consideran el mayor castigo verse privadas de la tierra patria (v. 645 ss: “¡Oh patria, oh moradas, que nunca me halle privada de vosotras, arrastrando una vida erizada de dificultad, el más deplorable de los pesares!”). La llegada del rey de Atenas, Egeo³³ (vv. 663-823) da pie al episodio 3º, que se inicia con un diálogo con Medea (v. 664 ss.). El rey no tiene hijos, viene del

31. Eurípides no insiste en el aspecto de Medea como maga, algo que sí hará más tarde Séneca (cfr. *infra*).

32. En ningún momento lamenta el hecho de separarse de sus hijos, aunque con un argumento sofisticado alega que ha aceptado el matrimonio por el bien de ellos.

33. Cfr. R. J. DUNKLE, “The Aegeus episode in the theme of Euripides’ Medea”, *TAPhA*, 100 (1969), pp. 97-107.

oráculo donde ha consultado sobre su destino, que se le cruza al encontrar a Medea, que le promete cumplir su deseo si la acepta en Atenas y la protege de sus enemigos. Llegan a un acuerdo que permite a la heroína exiliada una salida para llevar a cabo su plan de venganza. Medea, cambia de actitud, (v. 765), llama a Jasón y dice estar de acuerdo con la boda, le pide que se queden sus hijos con el pretexto de recibir una mejor educación, aunque ya tiene en mente que sirvan como el medio para llevar a cabo su venganza. En efectos, ellos serán los encargados de llevar un regalo a la reina: un peplo y una corona envenenados serán los portadores de muerte³⁴. Sin embargo, (vv. 792-6) piensa matar también a sus hijos³⁵. Nadie se los podrá arrebatar...acabará con toda la casa de Jasón y se irá...no puede soportar ser el “hazmerreir” de sus enemigos³⁶. Se exhorta a sí misma para llevar a cabo su plan: no posee patria, ni casa, ni refugio. Cree que cometió un error en el pasado al abandonarlo todo confiando en la palabra de un griego, que ahora tendrá que pagarle una “justa compensación”: no ver vivos a sus hijos ni engendrar otros. En este punto la voz del Corifeo se muestra contraria al infanticidio (v. 816), sin embargo, Medea no alberga duda alguna y está decidida a invadir el ámbito de acción del varón al privar de vida a sus hijos, convirtiéndose en un “monstruo” de mujer³⁷. Ordena a la Nodriza que traiga a Jasón para conseguir su propósito y con engaños dice darse por vencida y haber sido una insensata. Al llamar a sus hijos, Medea duda (vv. 900-905) y dice que sus ojos se llenan de lágrimas una vez que terminó la disputa con Jasón, cuando está pensando en la muerte de los hijos³⁸. También la voz del Coro manifiesta su dolor. Medea acepta el destierro (v. 938), pero pide a Jasón que los hijos se

34. Eurípides no insiste en el carácter de maga de Medea, cfr. D. I. CONACHER, *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto, 1976, pp. 183-196.

35. No tiene dudas, a pesar de tratarse de un dilema; cfr. B. SNELL, *Scenes of Greek Drama*, Berkeley, 1967, 47-56. Según las fuentes existen discrepancias en las razones del infanticidio; en el drama la heroína comete el infanticidio para librarlos de la venganza de los corintios; en otras fuentes se plantea la muerte como un rito para hacerlos inmortales; cfr. F. GRAF, “Medea, the Enchantress from Afar”, en J. J. CLAUSS & S. I. JOHNSTON, *Medea*, Princeton, 1997, pp. 21-43.

36. Es recurrente el motivo de la burla (*géllos*) cfr. vv. 303, 367, 380-383, 454, 957-60, 961, 969, 1043.

37. Cfr. M. E. RODRÍGUEZ BLANCO, “Mujeres monstruo y monstruos de mujer en la mitología griega”, en R. LÓPEZ GREGORIS & L. UNCETA GÓMEZ (eds.), *Ideas de Mujer. Facetas de lo femenino en la Antigüedad*, Universidad de Alicante, 2011, pp. 65-91, esp. 83.88. El Coro (vv. 824 ss) insiste en la atrocidad del crimen, suplicando que no lo cometa.

38. Sobre el dilema de Medea desde el punto de vista de la crítica psicoanalítica feminista, cfr. P. PAVEZ VERDUGO, “Medea en la encrucijada. Entre la autoafirmación y el autosacrificio: una metáfora de la subjetividad femenina en pugna”, *Revista Punto Género* 2 (2012), pp. 183-198.

queden con él para que gocen de mejor situación³⁹. Para convencer a Glauce y a Creonte de su buena voluntad, le envía unos regalos extraordinarios, ya que se los dio el Sol, padre de su padre.

El Coro lamenta el crimen que tendrá lugar y sigue considerando culpable a Jasón, que sin razón ha traicionado a Medea (vv. 966-975). Entra en escena el pedagogo con los hijos de Medea e informa de que los regalos han sido aceptados, una buena noticia que, sin embargo entristece a Medea, ya que se debate entre el amor a sus hijos y el deseo de causar daño a Jasón. A pesar de sus dudas, considera inevitable la muerte de sus hijos, que nunca entregará a sus enemigos. Se despide de ellos consciente de la mostruosidad de los crímenes que va a perpetrar y añade: “mi pasión es más poderosa que mis reflexiones y ella es la mayor causante de males para los mortales” (vv. 1079-1080).

El Corifeo (vv. 1081-1115) canta la alegría de tener hijos y el dolor de perderlos. La entrada del Mensajero trae la noticia de lo que acaba de suceder en el interior del palacio: han muerto la princesa y su padre. La voz del Coro, a pesar de los horrores del relato del mensajero, sigue manifestándose contra Jasón: “la divinidad parece que en este día ha acumulado con justicia muchas desgracias sobre Jasón” (v. 1231). Por su parte, la decisión de Medea es irrevocable: tiene que matar cuanto antes a sus hijos y alejarse de esa tierra. No puede entregarlos a otra mano hostil, aunque para ella sea también causa de desdicha: “Amigas, mi acción está decidida: matar cuanto antes a mis hijos y alejarme de esta tierra; no deseo, por vacilación, entregarlos a otra mano más hostil que los mate. Es de todo punto necesario que mueran y, puesto que es preciso, los mataré yo que los he engendrado” (vv. 1236-1241).

En el estasio quinto, el Coro de mujeres, que hasta entonces empatizaban con Medea, adopta una postura contraria: implora a la tierra y al Sol que eviten el acto que transformaría a la madre en una Erinia. Desde el interior de la casa (v. 1271 ss.) se oyen los gritos de los niños. La portavoz del Coro no sabe si entrar en la casa y compara a Medea con otro personaje mítico, Ino⁴⁰, otra madre desdichada que murió arrastrando a sus dos hijos en su muerte (vv. 1281-1291). En el éxodo de la tragedia, entra Jasón en escena (v. 1294) con la intención de

39. En época clásica, en Atenas, la disolución del matrimonio liberaba a los hijos de la custodia de la mujer, que podía recuperar su dote y reiniciar una nueva vida. Los hijos eran del hombre, que se quedaba con su tutela. En la obra de Eurípides, Jasón había renunciado a los hijos al aceptar el destierro junto con el de la madre. Medea insiste en que se queden con él, aunque, al darles muerte, ejerce un derecho que solo tenía el hombre.

40. Cfr. R. M. NEWTON, “Ino in Euripides’ Medea”, *American Journal of Philology*, 106 (1985), pp. 496-502.

salvar a sus hijos, pensando, como antes había hecho Medea, que los parientes de los reyes, quieran vengar en ellos el crimen impío de la madre. Las mujeres de Coro le informan del horrible crimen que solo una mujer “bárbara” podía cometer. El infanticidio es doloroso para ambos, pero Medea dirige a Jasón unas palabras significativas: “el dolor me libera, si no te sirve de alegría” (v. 1362). Y añade la causa de haber cometido el infanticidio (v. 1399): “para causarte dolor”. Con los cadáveres de sus hijos sube al carro enviado por su abuelo y huye hacia Atenas donde la espera el rey Egeo, sin prestar atención a las maldiciones que Jasón le dirige.

El complejo personaje de Medea, la heroína central de la obra, focaliza todo lo que sucede incluso cuando no se encuentra en escena, pues es objeto del discurso de Jasón, de Creonte, de la Nodriza, del Coro. Para los espectadores (lectores) y quienes empatizan con ella, queda claro que el primero de los crímenes que comete al enviar los regalos envenenados es una cuestión de “justicia”, mientras que el segundo, el infanticidio, recibe la reprobación de todos. Aquí es donde se manifiesta el auténtico carácter de una mujer de origen bárbaro que voluntariamente se excluye de las leyes griegas⁴¹ (vv. 1339-1340). Más allá de la breve descripción anterior, es preciso tener presente la configuración ideológica que subyace y el tratamiento que reciben los dos personajes principales: Medea y su antagonista, Jasón⁴². La heroína, desde el inicio de la obra, es caracterizada por su capacidad para inspirar miedo, y, sin duda, su origen bárbaro (no griego) es fundamental para entender las reacciones que suscita⁴³. La heroína insiste en la soledad y el desamparo en el que vive al haber renunciado a su patria y a su familia. Creonte la teme por unos conocimientos que ella reconoce, pero que no solo no la ayudan, la perjudican y no le han proporcionado autosuficiencia. De hecho, necesita establecer un contrato con Egeo para asegurarse un lugar seguro en su destierro. Frente a ella, Jasón, el hombre por el que ella abandonó todo, se muestra orgulloso e ingrato y no muestra amor por la mujer que le ayudó ni por los hijos tenidos con ella, a los que utiliza como justificación en una argumentación que no convence a nadie, ni a Medea, ni al Coro. Es frecuente

41. Sobre la alteridad de Medea cfr. A. MOREAU, *Le mythe de Jasón et Médée: Le va-nu-pied et la sorcière*, París, 1994, pp. 131-153.

42. Un detallado análisis puede verse en M. CORIA, *Medea de Eurípides y el conflicto trágico. Lecturas filosóficas*, Universidad Nacional de Rosario, tesis doctoral 2013 (*on line*) y “¿Es Medea “responsable” de matar a sus hijos?: Medea de Eurípides, los dioses y la concepción aristotélica de la acción”, *Argos* 36 (2013), pp. 65-82.

43. Cfr. vv. 1339-1340 : “No existe ninguna mujer griega que se hubiera atrevido a esto” (el infanticidio), que de este modo es relacionado con la barbarie.

la interpretación basada en el motivo del abandono del lecho para explicar la venganza de la protagonista traicionada. Sin embargo, a lo largo de toda la obra se repiten términos relacionados con el deshonor o el ultraje (*atimázo*, *adikeo*⁴⁴). No solo Medea pronuncia términos semejantes. Ya desde el prólogo la Nodriza informa de la traición (*prodídomi*), una traición que no afecta exclusivamente a la ruptura del matrimonio, sino que incide en el carácter ofensivo a la respetabilidad de la persona (*timé*)⁴⁵. Esto explica la invocación que hace Medea a Temis, la divinidad arcaica de la Justicia (vv. 148-72), y a Zeus, el dios que garantiza los pactos entre los humanos. El matrimonio de Jasón y Medea no se produjo como los griegos en los que el padre entregaba a su hija al futuro marido⁴⁶. La unión entre Medea y Jasón, no siempre clara en el mito⁴⁷, se llevó cabo entre iguales y por ello la traición es interpretada por la esposa como un acto de *hýbris* (v. 1366), un acto que la obliga a seguir un modelo heroico ajeno, el griego, para conseguir la gloria (*kléos*)⁴⁸. En consecuencia no se limita a la venganza de una mujer abandonada, sino al justo castigo por una impiedad, puesto que el juramento que hizo Jasón a Medea (vv. 148-172) había sido sancionado por los dioses y su infracción es un sacrilegio (vv. 255-256): “Yo sola, sin patria, soy ultrajada por mi esposo”. A ello se añade que la acusación de *adikía* no se refiere exclusivamente a Jasón, ya que el rey Creonte y su hija Glauce son igualmente responsables (v. 314). A causa de esta injusticia sobre Medea, la persona traicionada y ofendida, cae el *géllos*, la burla, un sentimiento que la heroína repite a lo largo de toda la obra⁴⁹. Medea insiste también en su origen divino, que la obliga en cierto modo a defender los valores heroicos⁵⁰, llegando incluso a matar a sus hijos, ya que para ella peor que el dolor es la humillación⁵¹. No caben consideraciones del

44. Cfr. vv 17, 26, 32-33.

45. Cfr. L. PÉREZ GÓMEZ, “Pariat Iason: la feminización de Jasón en la Medea de Séneca”, *o. c.*, pp. 431-432.

46. Cfr. Cl. LEDUC, “¿Cómo darla en matrimonio? La esposa en el mundo griego. Siglos IX-IV a. C.”, en G. DUBY & M. PERROT (eds.), *Historia de las mujeres en Occidente*, Madrid, 1993.

47. Sobre el matrimonio de Medea hay distintas versiones. Cfr. P. GRIMAL, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, 1965, pp. 336-337.

48. Cfr. M. WITHLOCK BLUNDELL, *Helping Friends and Harming Enemies. A study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge, 1989.

49. Cfr. vv. 303, 367, 380-383, 404-406, 454, 957-961, 969, 1043.

50. Sobre el ideal heroico cfr. G. B. WALSH, “Public and private in three plays of Euripides”, *Cl. Ph.* 74, (1979), pp. 294-300.

51. Como ya he señalado el coro formado por mujeres que manifiesta empatiza con Medea respecto al primero de los crímenes por considerarlo de justicia, no acepta el segundo, ya que pervierte el comportamiento de la mujer griega. Cfr. Ph. E. SLATER, “Il rapporto madre-figlio in Grecia. Sue origini e conseguenza”, en Ch. R. BEYE (ed.), *La tragedia greca. Guida storica e critica*, Bari, 1974, pp. 159-176.

carácter inhumano, sobrehumano o subhumano del comportamiento de Medea, puesto que ningún héroe o heroína se puede comparar con la humanidad normal. Su peculiaridad explica el no aceptar consejo alguno de nadie y desentenderse de las limitaciones propias de los hombres. Con la usual exhortación toma su propio impulso (*authadía*), movida por su orgullo natural. De este modo, la protagonista que al comienzo es presentada por la Nodriza y por ella misma como una mujer destrozada, débil e inerte, se transforma al final de la tragedia en una heroína fuerte, en una asesina que no acepta ninguna convención⁵², puesto que, al defender unos ideales masculinos deja en un segundo plano su amor maternal y no puede ni debe ser un ejemplo para la comunidad.

El mito de Medea gozó de un enorme éxito en Roma y de manera especial en la tragedia homónima que Séneca escribió⁵³. No cabe duda que el autor conocía los tratamientos que el mito había recibido tanto los griegos⁵⁴ como los romanos. Sin embargo, era inevitable que tanto el distinto contexto cultural y cronológico como el personal tratamiento que hizo Séneca del mito y de la tragedia diera como resultado una Medea romana, original y muy distinta a la griega a pesar de la coincidencia en los núcleos intocables del mito⁵⁵. De acuerdo con este, la escena se sitúa en Corinto, reino de Creonte y de su hija Creúsa. Desde el punto de vista de la puesta en escena⁵⁶, el autor delimita dos espacios: la casa de Medea y el palacio del rey. El primero representa el espacio doméstico de la protagonista y es esencialmente femenino, mientras que el segundo tiene un carácter político y masculino.

Medea, no la Nodriza, abre la tragedia pronunciando un prólogo monológico (vv. 1-55) en el que se presenta a sí misma hipertrofiada frente al modelo

52. Sobre el infanticidio cfr. R. REHM, “Medea and the logos of heroic”, *Eranos* 87, (1989), pp. 97-115; Sobre el castigo de los crímenes cfr. E. CANTARELLA, *Los suplicios capitales en Grecia y Roma. Orígenes y funciones de la pena de muerte en la antigüedad clásica*, Madrid, 1997, pp. 57-62.

53. Cfr. A este respecto vid. A. ARCHELLASCHI, *Médée dans le théâtre latin d’Ennius à Sénèque*, Paris, 1990. En la *Phaedra* de Séneca, Hipólito cita a Medea cuando hace una afirmación misógina: *sola coniunx Egei, Medea, reddet feminas dirum genus* (vv. 563-4).

54. Como Friedrich Leo escribió, “la Medea de Séneca había leído a Eurípides”.

55. Sobre la indiscutible originalidad de la tragedia, cfr. C. RAMBAUX, “Le mythe de Médée d’Euripide à Anouilh ou l’originalité psychologique de la Médée de Sénèque”, *Pallas* 49 (1998), pp. 121-134.

56. Al margen del debate sobre la representación de los dramas senecanos, las tragedias están compuestas como obras dramáticas representables. En el caso específico de Medea, Séneca proporciona todas las indicaciones dramáticas precisas para la escena, cfr. L. PÉREZ GÓMEZ, *Estructura formal de la trama en las tragedias de Séneca: Medea*, Florilib. 6 (1995), pp.384-416.

eurípideo. La heroína, el único personaje de la obra que se interrelaciona con el resto, invoca a los dioses que protegieron su matrimonio (*Di coniugales, Lucina, Tiphys, Titan*) para que asistan al nuevo matrimonio de Jasón⁵⁷. Añade a Hécate *triformis* (v. 7), la diosa que la relaciona desde el inicio con actividades mágicas, un aspecto no desarrollado en el drama ático. Otra innovación reside en el hecho de que la heroína se nombra a sí misma⁵⁸ (vv. 8-9), algo que según la norma solo lo hacen los dioses, pero de este modo queda ya indicado su origen semidivino o híbrido. Al presentarse utilizando la 3ª persona remite a su propio mito, un carácter metatextual que se repite a lo largo de la tragedia y que exige un público o un lector competente, conocedor del mito, y cómplice, dispuesto a establecer las relaciones que el dramaturgo propone⁵⁹. Medea desde el inicio tiene noticias sobre el matrimonio de Jasón con la hija del rey, de su repudio y del castigo de marchar al exilio, pero al contrario que en la tragedia de Eurípides, se tiene que ir sola, sin sus hijos. Esta es la razón por la que comienza reclamando un castigo por la *fides* traicionada y pidiéndolo a los dioses que actuaron en su matrimonio. También invoca a las representantes latinas de las Erinias griegas, las Furias, la encarnación de la venganza de los delitos de sangre para que asistan al nuevo matrimonio y desea para su hasta entonces marido algo peor que la muerte:

*Viuat; per urbes erret ignotas egens
exul pauens inuisus incerti laris;
me coniugem optet, limen alienum expectat
iam notus hospes, quoque non aliud queam
peius precari, liberos similes patri
similesque matri pariat. Iam parta ultio est:
peperi... (vv. 20-26)⁶⁰.*

57. Las nuevas nupcias tendrán un carácter de funeral, en contraste con el himeneo que canta a continuación el Coro, un contraste propio del estilo del autor. Cfr. M. H. GARELLI-FRANCOIS, “Médées et les mères en dueil: échos, renvois, symétries dans le théâtre de Sénèque”, *Pallas* 45 (1996), pp. 191-204. (número dedicado a *Médée et la violence*).

58. Cfr. vv. 8, 166, 171, 179, 362, 496, 517, 524, 567, 675, 867, 892, 910, 934. Sobre la importancia del nombre, cfr. C. SEGAL, “Nomen Sacrum, Medea and other names in Senecan tragedy”, *Maia* 34 (1982), pp. 241-246.

59. Sobre la sofisticación y el carácter metateatral del teatro de Séneca, cfr. G. PETRONE (ed.), *Lo sperimentalismo di Seneca*, Palermo, 1999 y M. ERASMO, *Roman Tragedy. Theatre to Theatricality*, Texas, 2004.

60. “Que viva, que ande errante por ciudades desconocidas, pobre/ exiliado, temeroso, odiado, sin hogar seguro; que huésped ya famoso, busque por umbrales ajenos; que me desee como esposa y –nada podría desear /peor que esto– que dé a luz unos hijos parecidos a su padre/ y parecidos a su madre. Parida, ya está parida mi venganza:/ yo la he parido”. Sigo la lectura del manuscrito

Medea no desea la muerte de Jasón, dado que esto sería una liberación, quiere que Jasón permanezca con vida y que tenga la misma experiencia que ha vivido ella, que se encuentre sin patria ni familia por haber seguido a un hombre⁶¹. Con tópicos del exilio, recuerda, como apátrida, la desolación y pobreza que ha vivido, y de una manera ambigua adelanta lo que sucederá a continuación⁶². Gradualmente la esposa abandonada va adoptando un comportamiento masculino, mientras que, en contrapartida, Jasón, va adoptando características femeninas como la “pasividad” y “el miedo”. Después de la invocación a los dioses, es la misma Medea la que afirma estar perdiendo el tiempo pidiendo ayuda:

*querelas uerbaque in cassum sero
non ibo in hostes? Minibus excutiam faces
caeloque lucem* (vv. 26-28).

La heroína no admite límites ni necesita ayuda para actuar, al contrario que le sucedía a la protagonista homónima en la obra de Eurípides. La Medea de Séneca no muestra debilidad en ningún momento, no necesita la oportuna ayuda de ningún rey que la acoja en el futuro y se indigna ante la pasividad divina:

*spectat hoc nostri sator
Sol generis, et spectatur, et curuu insidens
per solita puri spatia decurrit poli?
non redit in ortus et remetitur diem?* (vv. 28-31).

En el *corpus* trágico senecano aparecen los dioses porque están en el mito, sin embargo, no explican ni solucionan los problemas, de ahí que los protagonistas sean responsables de sus destinos. En los versos citados indigna a Medea que el Sol, su abuelo, no reaccione después de la traición que ella ha sufrido. Esa pasividad divina va unida a la autosuficiencia de la heroína, que se exhorta para encontrar en ella las fuerzas necesarias:

más antiguo, el *Etruscus* (*similesque matri pariat*) por coincidir con la interpretación de la tragedia y, de manera particular, con la caracterización de Medea y de Jasón. Frente a editores como Leo, Giardina, Viansino, Zwierlein, Fitch, defiende la misma lectura, C. CODOÑER en “La Medea de Séneca” en F. DE MARTINO y C. MORENILLA (eds.), *El perfil de les ombres*, Bari, 2002, pp. 59-84.

61. Este sería un comportamiento impropio de una mujer en la sociedad romana, cfr. PROPERCIO, 4, 5, 41.

62. Dado que el destinatario conoce el mito, colabora activamente comprendiendo el doble sentido de las alusiones. Sobre el tratamiento del exilio en las tragedias cfr. R. DEGLI INNOCENTI PIERINI, “Il tema dell’esilio nelle tragedie di Seneca”, *QCTC* 8 (1990), pp. 71-85.

*per uiscera ipsa quaere supplicio uiam,
si uiuis, anime, si quid antiqui tibi
remanet uigoris; pelle femineos metus
et inhospitalem Caucasum mente indue* (vv. 40-3).

Invoca la fuerza que tuvo en el pasado cuando ayudó a Jasón para hacerse con el vellocino de oro, a la vez toma la decisión de actuar “como un hombre”, alejando el miedo como si de una emoción femenina se tratara. La referencia a su origen, al Cáucaso, un oriente lejano y desconocido para occidente es una nueva amenaza, ya que su origen proviene de aquel lugar bárbaro (no griego), del que procede su conocimiento de las artes mágicas⁶³. Esa “alteridad” de la heroína es señalada por todos los personajes y, en consecuencia, infunde temor en todos. Al contrario que la Medea griega, desde el principio, al invocar a las Furias, no pide justicia, sino venganza (*ultio*). Concluye su primera aparición con un rasgo de estilo de la dramaturgia de Séneca, una *sententia* unida al poliptoton: *quae scelera parta est, scelere linquenda est domus*⁶⁴.

No se trata de celos, ni de vergüenza por el ultraje recibido, sino de una venganza. De la misma manera que en otros dramas del *corpus* trágico de Séneca, se repite claramente la estructura de la venganza: Medea ha sufrido una *iniuria* (o así lo siente ella) al haber sido repudiada y expulsada de Corinto sin sus hijos⁶⁵, continúa con el *dolor* (“rencor”, “resentimiento”), al que sucede una respuesta airada (*ira*), una pasión que podría ser controlada de seguir los consejos de la Nodrizza (la *bona mens*, la *ratio*); sin embargo, la heroína no solo no rechaza el *impulsus* de esta pasión, sino que lo alienta hasta convertirlo en *furor* (“locura transitoria”), exhortándose a tener la fuerza para cometer el crimen, el *nefas*, que ha de superar al sufrido, ha de ser abominable, más allá de cualquier regla humana, un acto que la convertirá inevitablemente en un *monstrum*⁶⁶.

63. Sobre el miedo a lo desconocido, cfr. Y. A. DAUGE, *Le barbare. Recherches sur la conception humaine de la barbarie et de la civilisation*, Bruselas, Latomus, 1981 y E. HALL, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, 1989. Tanto prosistas como poetas denominan con connotaciones peyorativas *barbara* a Medea (Cicerón, Plinio, Virgilio, Tibulo, Horacio, Propertio, Ovidio).

64. “La casa parida con el crimen con el crimen debe ser abandonada” (v. 55). Sobre este tipo de conclusiones cfr. A. CASAMENTO, “Delitto chiama delitto: una sentenza ed un poliptoto nodo drammatico delle tragedie senecane”, en G. PETRONE (ed.), *Lo esperimentalismo di Seneca*, pp. 77-79.

65. En la tragedia de Eurípides (cfr. *supra*) la heroína sí puede llevarse a sus hijos al exilio; de hecho ella es la que pide que se queden con el pretexto de una mejor educación, aunque la finalidad es que sean el medio para el castigo “justo” del rey y su hija, considerados tan culpables como Jasón.

66. Sobre la violenta respuesta de Medea cfr. FL. DUPONT, *Médée de Sénèque. Un théâtre de la violence*, París, 2000 y *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*,

La presencia e importancia de las pasiones no es privativa del teatro de Séneca, pues ya estaba en la tradición anterior griega y latina⁶⁷. Siguiendo los núcleos inamovibles del mito, Medea sigue siendo la esposa abandonada por un hombre que contrae un nuevo matrimonio más favorable la *adikía* (del drama griego) y la *iniuria* (del romano), un hecho que da paso a los momentos previos al crimen, recordados y respetados por la tradición literaria hasta el día de hoy. Hay que precisar que Medea no se convierte en la máscara de la ira, como se ha dicho en ocasiones, ni la de los celos, es, con más exactitud la encarnación del odio, pasión a la que ella misma invoca. De su protohistoria informa ella misma y la razón que la impulsó a abandonar su patria y matar a su padre, cuando era joven (*uirgo*):

*quam saepe fudi sanguinem –et nullus scelus
irata fecit: saeuit infelix amor (vv. 135-136)⁶⁸.*

En el pasado, por tanto, fue el amor el que la movió y, una vez que ha sido madre (*mater*) tiene que actuar en consecuencia para recuperar el equilibrio perdido. Si cometió crímenes ahora debe superarse a sí misma:

*haec uirgo fecit; grauior exurgat dolor
maiora iam me scelere post partus decent (vv. 49-50)⁶⁹.*

El sexo de los miembros que forman el Coro que sigue a continuación no está claramente delimitado, no sabemos si se trata de masculino o femenino⁷⁰, pero, en cualquier caso, de manera contraria a la de Eurípides, no muestra la más mínima empatía por la esposa abandonada y sí muestra su simpatía por el nuevo matrimonio al celebrar el Himeneo de Creúsa y Jasón, invocando a las divinidades de las justas nupcias. Canta la belleza de los cónyuges, algo que representa, de alguna manera, una innovación, pues por lo general se canta el valor

París, 1995, pp. 55-90, y G. GUASTELLA, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella tradizione*, Palermo, 2001, pp. 137-154.

67. La crítica se ha hecho eco de esta presencia relacionándola con el estoicismo del autor; cfr. L. PÉREZ GÓMEZ, “Observaciones sobre las pasiones en la estructura profunda de Séneca: importancia e interpretación del *furor*”, *Flor. II*, 22 (2011), pp. 149-168.

68. En el drama de Eurípides, Jasón no agradece y afirma que fue Eros el que impulsó la actuación de Medea.

69. En la necesidad de superarse insiste en repetidas ocasiones, cfr. vv. 134-36, 397-8, 866-869.

70. Cfr. A. PERUTELLI, “Il primo coro della Medea di Seneca”, *MD* 23 (1989), pp. 99-117 y H. HINE, “Medea versus the chorus: Seneca, Medea, 1-115”, *Mnemosyne* 42 (1989), pp. 413-419.

del hombre y la belleza de la mujer. Este es un rasgo que me interesa destacar, como anteriormente la “masculinización” de Medea, increpándose a desechar el miedo. El Coro exime al argonauta de responsabilidad al añadir que el matrimonio con Medea fue obligado, mientras que este segundo matrimonio es voluntario:

*ereptus thalamis Phasidis horridi
effrenae solitus coniugis
inuita trepidus prendere dextera,
felix Aeoliam corripe uirginem
nunc primum soceris sponse uolentibus* (vv. 102-106)⁷¹.

La heroína escucha el himeneo, que da pie a la manifestación de su interioridad psicológica: recuerda a su hermano (*frater* v. 125), asesinado y descuartizado por ella, una de las razones de su próxima venganza, concebida como expiación del pasado, a la vez que desencadena el *furor* recurrente en toda la tragedia⁷². En principio no culpa a Jasón de la traición y exilio, porque no comprende la ingratitud y conoce el carácter débil de su marido. En consecuencia considera responsable al rey Creonte, al que llama tirano:

*culpa est Creontis tota, qui sceptro impotens
coniugia soluit quique genetricem abstrahit
gnatis et arto pignore astrictam fidem
dirimit* (vv. 143-146).

Sin embargo Creonte es solo responsable en parte, es la debilidad de Jasón la que más tarde se revela como causa de la ruptura de la *fides*. El personaje que encarna, de acuerdo con el código de la tragedia, la *ratio* (*bona mens*), la Nodriza de Medea intenta a continuación (acto II) refrenar el impulso violento de la heroína. El diálogo que entablan se lleva a cabo fuera del espacio doméstico y ya Medea ha manifestado su autosuficiencia y su determinismo con una *sententia*:

fortuna fortes metuit, ignauos premit (v. 159)⁷³.

71. El Coro opone el matrimonio ilegítimo del pasado frente al legítimo que se ha llevado a cabo (sobre las diversas versiones cfr. A. MAUREAU, *o. cit.*, pp. 191-224).

72. Cfr. vv. 52, 140, 157, 174, 386, 392, 396, 406, 445, 537, 673, 852, 864, 909, 930.

73. Una *uariatio* de un verso de Virgilio (*Aen.* 10, 84: *audaces fortuna iuuat*). No son los dioses, sino los hombres los responsables de sus actos; a este respecto cfr. A. AVERNA, “Fortuna in Seneca trágico e *Her. Oet.* 104-5”, *Pan* 15-16 (1998), pp. 117-130.

Como ya manifestó con anterioridad, se ha liberado del miedo y no necesita la ayuda de la divinidad, pues depende de sí misma⁷⁴. La Nodriza (vv. 150-178), como antagonista, va dándole argumentos para que recapacite, aunque en vano pues Medea, a pesar de encontrarse sola, sin nada (vv. 164-165) manifiesta su *autárkheia*, equiparable a la autosuficiencia de la moral estoica subvertida. Así Medea responde con *sententiae* a las razones de su Nodriza⁷⁵. En vano esta insiste en su situación desesperada, no le queda nada ni nadie, pero Medea responde:

*Medea superest: hic mare et terras uides
ferrumque et ignes et deos et fulmina* (vv. 164-167).

Tras esta autodenominación subyace la conciencia del poder sobrehumano que encierra su nombre, que ya no es un mero sintagma, sino que paradigmáticamente conduce a la realización de su propio mito. De este modo, el nombre actúa como sinónimo de peligro y remite al arquetipo⁷⁶. A partir del vocativo, “*Medea*” pronunciado por la Nodriza y la respuesta “*Fiam*” (v. 171) de la heroína expresa la conciencia metateatral de su propio mito⁷⁷. Esta proyección hacia su futuro, representa, por otra parte, la pérdida de identidad que ha sufrido tras convertirse en la esposa (*coniunx*) de Jasón y la madre (*mater*) de sus hijos⁷⁸. Se añade que en el pasado, cuando era una joven (*uirgo*) abandonó a su familia y su patria, por seguir a Jasón en una situación secundaria. Una vez que ha sido abandonada y privada de hijos⁷⁹, para recuperar su identidad, tiene que eliminar los lazos que la unían a Jasón.

A continuación Medea toma la iniciativa y, atravesando el espacio femenino, se dirige hacia el político y masculino, las puertas del palacio de Creonte

74. Cfr. A. M. MARCOSIGNORI, “Il concetto di virtus trágica nel teatro di Seneca”, *Aevum* 34 (1969), pp. 217-233.

75. Cfr. G. G. BIONDI, “Tragoedia. Ethos (ed epos) nell’umanismo senecano” en G. G. BIONDI & E. PARATTORE, *Lucio Anneo Seneca, Medea-Fedra*, Milán, 1989, pp. 47-50.

76. Cfr. D. HENRY & B. WALKER, “Loss of identity: Medea superest? A Study of Seneca’s Medea”, *Classical Philology* 62 (1967) pp. 169-181.

77. Cfr. G. MAZZOLI, “Il gioco delle parti; un tema gnómico senecano e sue ridondanze meta-teatrali”, *QCTC* 8 (1990), pp. 94-97.

78. Sobre esta pérdida de identidad cfr. P. PAVEZ VERDUGO, *o. c.*, pp. 183-198.

79. Aunque la tragedia se sitúa en Corinto, para un receptor romano Medea ha perdido la cualificación de *mater*, ya que, según la legislación romana, los hijos pasaban a formar parte de la familia del padre. Cfr. L. PÉREZ GÓMEZ, “La soledad de Medea: el infanticidio en el drama de Séneca”, *Flor. Ilib.* 17 (2006), pp. 191-224.

donde tiene lugar el diálogo con el rey. En el drama de Eurípides estaba apenas esbozado en la medida que explicaba su actuación por miedo a Medea, sin embargo en la tragedia de Séneca aparece con los rasgos que se atribuyen a un tirano⁸⁰, que también manifiesta el terror que le infunde la *barbara* Medea⁸¹, el deseo de que se marche lejos:

cui parcer illa quemue securus sinet? (v.182)
liberet fines metu
abeat tuta . (vv. 185-186)
monstrumque saeuum horribile iamdudum auehe (v. 191).

En el intercambio entre los dos personajes Medea, sin miedo, aboga por su causa con el *logos* que caracteriza al hombre y pide justicia (vv. 199-200). A pesar del discurso forense de Medea, Creonte, exculpando a Jasón, la culpa a ella de todos los crímenes del pasado:

tu, tu, malorum machinatrix facinora,
cui feminae nequitia, ad audendum omnia
robur uirile, nulla famae memoria,
egredere, purga regna, letales simul
tecum aferte herbas, libera ciues metu,
alia sedens tellure sollicita deos. (vv. 266-271).

Al paradigma ático del arquetipo se añade la malicia femenina, el desprecio de la fama, que tanto preocupaba a Glaúce y, sobre, todo una fuerza masculina. Como en el drama de Eurípides lo único que consigue Medea es el plazo de un día para despedirse de sus hijos, un tiempo que el rey considera escaso para cometer ningún crimen, aunque, en cambio, para ella es tiempo suficiente (vv. 294-295). Sigue el Coro en su segunda intervención (vv. 301-379) lamentando las consecuencias de la empresa llevada a cabo por los Argonautas al violar los *sancta foedera mundi* y el cruel destino sufrido por todos los que formaron parte del viaje; pide a los dioses clemencia para Jasón, ya que se vio obligado a realizar el viaje (*parcite iusso* v. 669) del que se trajo el vellocino y un mal peor que el mar, a Medea⁸².

80. Cfr. M. TREBI, “Il personaggio di Creonte nella Medea di Seneca”, *QCTC* 10 (1992), pp. 191-199.

81. Cfr. v. 179 : *Medea, Colchi noxium Aeetae genus*.

82. Queda, por tanto, Medea incluida en el contexto del *nefas* argonáutico; cfr. G. G. BIONDI, *Il nefas argonautico: mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bolonia, 1984, pp. 16-59. Es probable que detrás estuviera un motivo del folklore (cfr. Apolonio De Rodas (4, 557, 591 y Ovidio, *Epist.* 12, 117 ss.), según el cual no podía llevarse a un asesino en una nave.

La parcialidad del Coro es manifiesta y no reconoce la ayuda prestada por Medea, pero añade un rasgo al carácter pasivo de Jasón, que actuó por órdenes ajenas, no por iniciativa propia.

La Nodriza continúa con un monólogo en el que informa del estado emocional en el que se encuentra Medea, que, fuera de sí, presenta todos los efectos de la *ira* encarnando al *furor*:

*irae nouimus ueteris notas
magnum aliquid instat, efferum immane impium:
uultum Furoris cerno* (vv. 394-96).

Es importante señalar que la ira no solo no es ciega, sino que es posible frenar, de modo que el comportamiento que tendrá Medea es una elección personal, ella elabora fríamente la venganza que ha planeado⁸³. La Nodriza manifiesta su temor porque conoce su actuación en el pasado, pero se teme algo mucho peor en el presente (v. 394). Sigue un monólogo de la heroína en el que se exhorta a sí misma para actuar: no son los celos, ni la vergüenza por la fama, sino que será la antítesis del amor:

*si quaeris odio, misera, quem statuas modum,
imitare amorem* (vv. 397-98).

Por amor cometió crímenes en el pasado para ayudar a Jasón y, una vez traicionada, esa pasión se convierte en odio y una firme decisión de acabar con sus enemigos. De manera progresiva el carácter decidido y violento de Medea se hace patente, así como va incrementándose la debilidad *quasi* femenina de su antagonista, Jasón. Ese rasgo desde el prólogo lo había señalado Medea, y culpaba a Creonte de su suerte⁸⁴. Cree que por temor a Creonte y a sus enemigos ha aceptado el nuevo matrimonio, aunque no deja de cuestionar los sentimientos de Jasón al sentencia: *amor timere neminem uerus potest* (v. 416). Como en la tragedia griega se tiene que producir un diálogo entre protagonista y antagonista, pero antes éste en un monólogo se presenta a sí mismo muy distinto del modelo

83. En distintas obras trató la ira Séneca (cfr. *De ira* I, 1, 3-4; 1, 4, 1-2; *Epist.* 18, 14-15). Sobre las pasiones en la tragedia Medea cfr. A Schiesaro, “Passion and knowledge in Seneca’s tragedies” en S. MORTON BRAUND & CHR. GILL (eds.), *The Passion in Roman Thought and Literature*, Cambridge, 1997, pp. 89-109. Sobre el papel de la voluntad en los crímenes cfr. *Dial* 5, 12, 2; 4, 26, 4 y 6 y Y. Bongert, “La philosophie pénale chez Sénèque” en O. DILIBERTO (ed.), *Il problema della pena criminale tra filosofia greca e diritto romano*, Nápoles, 1993, pp. 118-120.

84. *Timuit Creontem ac bella Thessali ducis?* (v. 415).

de Eurípides: no es orgulloso, ni ambicioso, por el contrario lamenta su situación y su excusa para el abandono no ha sido el deseo de ascender socialmente (*auaritia*), sino movido por una debilidad considerada más femenina que masculina:

*si mori nollem , fide
misero carendum. Non timor uicit fidem.
sed trepida pietas: quippe sequeretur necem
proles parentum* (vv. 436-439).

Si ha traicionado el contrato con Medea, si ha traicionado la *fides*, no ha sido por miedo a la muerte, sino porque el rechazo del matrimonio con la hija del rey hubiera supuesto la muerte de él y de Medea, y a continuación la de sus hijos. La *pietas*, el amor que siente hacia ellos, ausente en el drama de Eurípides, ha pesado más que el miedo que tiene a Medea o a la misma muerte. Por otra parte, parece desconocer el carácter de Medea al confiar en que el amor de madre pesará más que la privación del lecho, un motivo erótico implicado en el calificativo de *ferox* utilizado por Jasón (v. 442). Esa afirmación es una importante innovación de Séneca, que afecta a la caracterización psicológica de Medea y de Jasón. La debilidad de Jasón es por tanto conocida ya por su esposa repudiada, que tiene que volver a ser ella misma recuperando la identidad perdida al contraer matrimonio. Frente al miedo a Creonte y a Acasto, Medea se vuelve a autodenominar continuando con su proceso de autoafirmación:

*Est et his maior metus:
Medea* (vv. 516-517).

De este modo la venganza de Medea adquirirá un significado distinto a la de Eurípides, que, contando con la simpatía del coro de mujeres y del pedagogo, asesina al Creonte, a su hija y, posteriormente, a sus hijos para evitar que los corintios se vengaran en ellos, el único momento en el que Jasón manifiesta interés hacia ellos. A continuación entra el Coro (vv. 579-669) que, sin nombrar a Medea, introduce el tema de la mujer abandonada y de los celos, una pasión más violenta que cualquier fuerza de la Naturaleza⁸⁵. De los Argonautas que emprendieron la expedición solo queda Jasón, para el que el Coro pide clemencia ya que actuó obedeciendo órdenes (v. *parcite iusso* v. 669). Por lo tanto no es

85. Cfr. G. MAURACH, “Jason und Medea”, *A&A* 12 (1966), pp. 125-140. El tema de los celos es introducido por el Coro; sobre el motivo, cfr. I. SISSA, *La gelosia, una passione inconfessabile*, Bari, 2015.

responsable, mientras que Medea, la ayudante de la empresa, es considerada la venganza del mar por haber sido ultrajadas sus leyes.

La reaparición de la Nodrizza (Acto IV v. 670 ss.) tiene la función de precisar el estado emocional de Medea a través de las acciones mágicas que está llevando a cabo fuera de la escena, un espacio prohibido para el espectador y que en la obra de Eurípides no está desarrollado; la Nodrizza está aterrorizada:

*pauet animus horret: magna pernities adest. [...]
uidi furem saepe et agressam deos
caelum trahentem: maius his, maius parat
Medea monstrum (vv. 670-675).*

Como anteriormente había hecho Creonte (vv. 673-675) Medea es llamada *monstrum* y las expresiones de la Nodrizza reinciden en el miedo que la heroína provoca, un rasgo del personaje que desde el inicio de la tragedia es reiterado. A continuación se desarrolla una escena en la que cobra relevancia la magia⁸⁶ y el poder demoníaco de la protagonista que reconoce haber violado las leyes del universo (vv. 759-62, 765-768)⁸⁷. Dejando a un lado el carácter retórico y espectacular de la escena, es importante señalar la importancia de su palabra, que la rodea de un aura de un poder que proviene de su origen, que se va haciendo progresivamente más importante para ella (vv. 740-848)⁸⁸. Una vez que ha llevado a cabo las invocaciones y los maleficios, llama a la Nodrizza para que traiga a sus hijos, que llevarán los regalos envenenados a Creúsa (vv. 843-844). La siguiente intervención del Coro deseando que concluya el plazo concedido por el rey a Medea, insiste en el estado de Medea:

*superba uultus citatus ira
riget et caput feroci
quatiens motu
regi minatur ultro
quis credat exulem? (vv. 849-878).*

86. Desde un punto de vista dramático es posible que la escena se desarrollara en el interior o fuera de la casa; lo importante es que cobra intensidad al unirse la *uox* de Medea, la *performance* y el poder de la música.

87. Para la subversión del espíritu de Medea cfr. G. PICONE, “La Medea di Seneca come fabula dell’inversione”, *QCTC* 4-5 (1986), pp. 181-193. Sobre la repercusión de la psicología en la naturaleza cfr. Th. G. ROSENMEYER, *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, Berkeley, 1989, pp. 200-201.

88. Cfr. D. LANZA, “Lo spettacolo della parola. Rappresentazione ed avocazione, riflessioni sulla testualità drammatica di Seneca”, *Dioniso* 52 (1981), pp. 463-476.

Fuera de sí, Medea es la única que no tiene miedo. Un mensajero es el encargado de narrar al Coro (vv. 876-890) el fin que trágico final de Creonte y Creúsa. El primer crimen, que en la obra de Eurípides era considerado un acto de justicia, está perpetrado sin la aceptación de ninguno de los personajes. Medea necesita para completar su venganza que se produzca en ella una transformación importante:

fas omne cedat, abeat expulsus pudor (v. 900).

Con los términos *fas* y *pudor* y su eliminación Medea niega cualquier ley de los dioses y de los hombres. Aun ha de debatirse entre el instinto maternal y el odio que necesita para concluir su venganza⁸⁹. Para crecerse recuerda los crímenes que cometió en el pasado y, de manera particular, el asesinato de su hermano, cometido por una pasión distinta con el *furor* de una *puella* (*puellaris furor* v. 909)⁹⁰, mientras que ya es consciente de su poder incrementado:

Medea nunc sum: creuit ingenium malis (v. 910)⁹¹.

La crítica ha señalado el valor metateatral del verso en el que el personaje va a encarnar su mito. Para reconquistar su identidad tiene que dejar de ser esposa y madre, tiene que recuperar su propio yo, un proceso al que alude en el prólogo (v. 125). Una vez que ha sido repudiada y dejado de ser esposa y puesto que, según la legislación ha perdido a sus hijos, se encuentra ante una situación paradójica ante el infanticidio:

*scelus est Iason et maius scelus
Medea mater –occidant, non sunt mei;
pereant, mei sunt* (vv.933-935).

De esta manera la heroína niega la maternidad y una vez que Jasón ha

89. A diferencia de la *Medea* de Eurípides, aquí la escena es mucho más breve y no se plantea el asesinato de sus hijos para evitar que sean otros los que los maten.

90. El abandono de su familia y de su patria supuso para ella el paso de la virginidad a un matrimonio que, contra la opinión del considera legítimo. Sobre su situación respecto a la legislación romana cfr. L. ABRAHAMSEN, “Roman marriage law and the conflict of Seneca’s *Medea*”, *QUCTC* 62 (1999), pp. 107-121 y sobre la legislación matrimonial de roma cfr. E. CANTARELLA, *Passato prossimo. Donne romane da Tacito a Sulpicia*, Milán, 1998, pp. 56-61 y 76-83.

91. Sobre la importancia del nombre a lo largo de la tragedia cfr. G. GALIMBERTINI BIFFINO, “*Medea nunc sum: il destino del nome*”, en R. GAZICH (ed.), *Il potere e il furore*, Milán, 2000, pp. 81-93.

traicionado el pacto matrimonial, los hijos (*pignora* vv. 144-146) son la prueba de una unión maldita, a la vez que la proclamación de las culpas de la madre. Su hermano Absirto, en una alucinación, actúa para reclamar el sacrificio del castigo debido, una innovación senecana. Con el asesinato de uno de sus hijos Medea mata a la madre y vengla la sangre de su hermano inocente⁹²:

*iam iam recepi sceptrum germanum patrem
spolium Colchi pecudis auratae tenent:
redire regna, raptam uirginitatem redit.* (vv. 982-984).

El asesinato actúa a modo de expiación de los crímenes cometidos en el pasado y representa la recuperación de lo perdido: su virginidad física y moral⁹³. Pero aún queda un hijo que la une a su marido y su venganza no se cumplirá hasta que rompa todos los lazos, restableciendo así el equilibrio por la *iniuria* recibida. Al contrario que la Medea del modelo ático, no tiene el menor aprecio por la fama ni por la opinión de los demás:

*nunc age anime: non in occulto tibi est
perdenda uirtus: approba populo manum* (vv. 976-977).

Jasón, enterado del crimen, pide clemencia para el segundo de sus hijos y se ofrece él como víctima, sin embargo Medea, recuperada su identidad, no acepta, sino que insultando y maldiciéndolo le lanza desde lo alto el cadáver de los hijos:

*lumina huc tumida alleua
ingrate Iason. Coniugem agnoscis tuam?* (vv. 1020-1021).

Estas palabras remiten a la historia de la heroína (*uirgo, puella, maga, peregrina, monstrum, malus*), que se llama a sí misma *coniunx*, una situación que le arrebató Jasón al repudiarla. Lejos está la Medea romana de la griega, no solo en el tiempo, sino en el carácter de la heroína y sus motivaciones. En ningún

92. Cfr. CL. RAMBAUX, “Le mythe de Médée d’Euripide à Anouilh ou l’originalité psychologique de la Médée de Sénèque”, *Latomus* 31 (1972), pp. 1017-1033.

93. Cfr. M. VISSER, “Medea: Daughter, Sister, Wife and Mother. Natal Family versus Conyugal Family in Greek and Roman Myths about Women”, en M. CROPP, E. FANTHAM, S. E. SCULLY (eds.) *Greek Tragedy and Its Legacy: Essays presented to D. J. Conacher*, University of Calgary Press, 1986, pp. 149-169.

momento aparece abatida, no hace alusión al destino de las mujeres, ni al miedo de que sus hijos sean asesinados por los actos de ella; por el contrario, desde el primer momento asume su independencia y, sin contar con las simpatías de ninguno de los personajes de la tragedia, lleva a cabo su venganza movida por el odio. Tampoco necesita ayuda de ningún mortal para asegurar su huida, pues, aunque pidió ayuda a su abuelo el Sol, huye por los aires en el carro alado de Hécate, tirado por dragones. La heroína traspasa todos los límites admisibles y actuando como un hombre, deja a su antagonista sin pasado, presente ni futuro.

El mito de Medea ha sido tomado por la psiquiatría para los divorcios en los que uno de los cónyuges mata a los hijos para vengarse del otro, el discutido por muchos “síndrome de alienación parental” o “síndrome de Medea”. Generalmente esta conducta abyecta no es comprensible para la mayoría de los mortales, que inmediatamente piensa en una patología del asesino o asesina, pues se ha producido una transformación del paradigma: ya no es la mujer la única que asesina a sus hijos, también el hombre utiliza el infanticidio como medio de venganza. La historia y la antropología muestran que la cuestión se ha planteado en términos de poder. Las Medeas míticas que hemos analizado eran singulares, heroínas, unidas al Sol y con poderes sobrehumanos, especialmente la senecana. Hoy día, en el mundo real, a pesar de todos los esfuerzos por conseguir la igualdad, el poder, la fuerza, el coraje siguen definiendo al hombre, que, cuando se ve rechazado por la mujer que cree de su propiedad, no duda en planear una venganza abominable. Siempre se trata de hacer daño al otro, aunque existen diferencias. Por una parte, casos como el de José Bretón, hoy cumpliendo condena en la cárcel, no cumple el recorrido del mito, porque, a pesar de todas las pruebas y de la condena, sigue negando el crimen. En otros casos el padre o la madre, ante la pérdida de los hijos, los mata y luego, como reconocimiento del crimen cometido, se suicida⁹⁴. Existen ya numerosos estudios que intentan aclarar tanto los aspectos psicológicos o psiquiátricos como los jurídicos, quedando claro que la referencia a la mítica Medea se basa en el infanticidio. No cabe duda de que el mito, sobre todo el tratamiento que hace Séneca, presenta puntos en común: fríamente el cónyuge rechazado aprovecha la ocasión para matar a sus hijos y vengarse de la mujer o del marido, aunque no seamos capaces de comprender las razones o sin razones de comportamientos semejantes.

94. Cfr. R. VILLALTA ET AL., “Sobre el mito de síndrome de alienación parental y el DSM-5”, *Papeles del psicólogo*, 38, 3 (2017) <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77853188015>.