



FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN FILOLOGÍA CLÁSICA

TÍTULO: “MEDEA EN LA TRADICIÓN CLÁSICA: BREVE ESTUDIO COMPARATIVO DE CINCO VERSIONES SIGNIFICATIVAS. DE LA TRAGEDIA DE EURÍPIDES A LAS ÓPERAS DE CHARPENTIER Y CHERUBINI, PASANDO POR OVIDIO Y SÉNECA”

AUTOR: DAVID RODRÍGUEZ RIVADA

TUTORA: HELENA DE CARLOS VILLAMARÍN

CURSO 2019-20



FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN FILOLOGÍA CLÁSICA

TÍTULO: “MEDEA EN LA TRADICIÓN CLÁSICA: BREVE ESTUDIO COMPARATIVO DE CINCO VERSIONES SIGNIFICATIVAS. DE LA TRAGEDIA DE EURÍPIDES A LAS ÓPERAS DE CHARPENTIER Y CHERUBINI, PASANDO POR OVIDIO Y SÉNECA”

AUTOR: DAVID RODRÍGUEZ RIVADA

TUTORA: HELENA DE CARLOS VILLAMARÍN

CURSO 2019-20

FIRMADO

DAVID RODRÍGUEZ RIVADA

HELENA DE CARLOS VILLAMARÍN



CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

Formulario de delimitación de título e resumo
Traballo de Fin de Grao curso 2019/2020

APELIDOS E NOME:	RODRÍGUEZ RIVADA, DAVID
GRAO EN:	FILOLOXÍA CLÁSICA
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	
TITOR/A:	HELENA DE CARLOS VILLAMARÍN
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	TRADICIÓN CLÁSICA

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título: Medea en la tradición clásica: breve estudio comparativo de cinco versiones significativas. De la tragedia de Eurípides a las óperas de Charpentier y Cherubini, pasando por Ovidio y Séneca.



Resumo

Este breve estudio comparativo pretende dar cuenta de la relevancia del mito de Medea en la tradición clásica, para lo que se seleccionan como ejemplos cinco hitos pertenecientes a distintos géneros: la tragedia griega (Eurípides), las aportaciones de Ovidio (su desaparecida tragedia *Medea* y su *Heroida XII*), la tragedia latina (Séneca) y las óperas de Charpentier y Cherubini.

Después de rastrear someramente la evolución del mito de Medea (tanto los elementos que se repiten como sus principales versiones), se realiza un análisis de cada una de las seleccionadas, para lo que se comparan tres momentos clave en la estructura del mito: la discusión con Jasón, su venganza y su huida. Con tal fin, se aporta una nueva traducción de cada fragmento, así como un comentario filológico y literario del mismo. En los casos de las dos óperas, además, se hace un comentario musical, poniendo de relieve la aportación de la música.

Así, se buscan y relacionan los procedimientos de que cada autor se ha servido en su contribución a dicha tradición.

Santiago de Compostela, 17 de outubro de 2019.

Sinatura do/a interesado/a 	Visto e prace (sinatura do/a titor/a) 	Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data <p style="text-align: center;">15 NOV. 2019</p> Selo da Facultade de Filoloxía
---	--	---

SRA. DECANA DA FACULTADE DE FILOLOXÍA (Presidenta da Comisión de Títulos de Grao)



0.- ÍNDICE

1.- Introducción (pág. 6)

2.- Medea en la tradición clásica: breve estudio comparativo de cinco versiones significativas: de la tragedia de Eurípides a las óperas de Charpentier y Cherubini, pasando por Ovidio y Séneca. (pág. 7)

2.1. El mito de Medea (pág. 7)

2.1.1.- Mitemas (pág. 15)

2.1.2.- Tradición literaria del mito (pág. 27)

2.1.3.- Tradición musical del mito (pág. 30)

2.2.- Cinco versiones destacadas. Estudio comparativo (pág. 31)

2.2.1.- Versiones literarias (pág. 31)

2.2.1.1.- *Medea* de Eurípides (pág. 32)

2.2.1.2.- *Heroida XII* de Ovidio (pág. 36)

2.2.1.3.- *Medea* de Séneca (pág. 38)

2.2.2.- Versiones musicales (pág. 41)

2.2.2.1.- *Medea* de Charpentier (pág. 41)

2.2.2.2.- *Medea* de Cherubini (pág. 45)

2.2.3.- Estudio comparativo (pág. 52)

3.- Conclusiones (pág. 54)

4.- Bibliografía (pág. 55)

5.- Apéndices (pág. 64)

5.1.- Traducciones (pág. 64)

5.1.1. Textos bilingües de *Medea* de Eurípides (pág. 64)

5.1.2.- Textos bilingües de *Heroida XII* de Ovidio (pág. 87)

5.1.3.- Textos bilingües de *Medea* de Séneca (pág. 99)

5.2.- Tabla con óperas sobre el mito de Medea (pág. 120)

5.3.- Tabla con los modelos femeninos de las *Heroidas*. (pág. 123)

5.4.- Glosario musical (pág. 125)

5.5.- Arias comentadas (pág. 133)

1.- INTRODUCCIÓN

En este trabajo pretendemos llevar a cabo un breve estudio sobre el mito de Medea en la tradición clásica. Para ello, tras identificar sus mitemas y rastrear los orígenes y evolución del mito, así como su tradición literaria y musical, pasamos a analizar tres momentos significativos del mito (la discusión entre Medea y Jasón, la venganza y la huida de la protagonista) en cinco versiones que suponen hitos en dicha tradición.

Comenzamos con tres versiones literarias: la tragedia de Eurípides, la *Heroida XII* de Ovidio y la tragedia de Séneca. Aportamos una traducción propia de dichos fragmentos en los Apéndices.

Después de contrastar aquellos aspectos más sobresalientes, pasamos a dos versiones musicales: la ópera barroca francesa de Charpentier y la ópera neoclásica terrorífica de Cherubini. Aquí, teniendo en cuenta que parten respectivamente de los modelos de Séneca y Eurípides, prestamos mayor atención a los aspectos propiamente musicales: es decir, qué significados aporta la escritura vocal e instrumental a los elementos ya comentados.

Finalizamos el trabajo con una tabla comparativa de las semejanzas y diferencias en el tratamiento de los mitemas y unos apéndices con información musical que complementan este estudio.

2.- MEDEA EN LA TRADICIÓN CLÁSICA: BREVE ESTUDIO COMPARATIVO DE CINCO VERSIONES SIGNIFICATIVAS: DE LA TRAGEDIA DE EURÍPIDES A LAS ÓPERAS DE CHARPENTIER Y CHERUBINI, PASANDO POR OVIDIO Y SÉNECA

2.1. El mito de Medea

A la hora de afrontar el estudio comparativo de varias versiones de un mito, pertenecientes a una misma tradición, comenzamos acotando dicho término, y al igual que Encarnación Fernández,

[u]samos la palabra mito (...) tomando la primera acepción de la RAE: “narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico”. (FERNÁNDEZ, 2017: 22)

De este modo, descartamos cualquier implicación religiosa¹, a pesar de que en su origen fueran inseparables, dado su carácter explicativo de aquellos misterios del mundo aún no comprendidos. Por su carácter oral y su capacidad de cambio a lo largo del tiempo resulta muy difícil identificar sus primeras manifestaciones². Así,

[c]uando el mito se nos presenta con el ropaje de un género literario, pierde carácter sacro y se hace irónico y mutable. (GARCÍA GUAL, 1970: 29)

Por tanto, nos enfrentamos a una “narración maravillosa (...) protagonizada por personajes de carácter divino o heroico”. Como ya explicaremos más adelante, si se comportaran de otro modo, Medea sería el personaje de “carácter divino” y Jasón el “heroico”; pero aunque en las primeras versiones eso sea así, ambos acaban siendo lo contrario en algunas de las posteriores. Además, un mito como este ofrece muchas posibilidades a

¹ Con respecto a la relevancia de los dioses, es muy dispar en las distintas versiones del mito. En aquellas más afines a la épica, los dioses son personajes que actúan y alteran los acontecimientos, mientras que en aquellas más trágicas no sólo no actúan sino que además dan la espalda a los humanos, para llegar al último verso de la tragedia de Séneca, en el que un desesperado Jasón concluye que “no hay dioses allí por donde pasas”.

² A este respecto, “[Los mitos] relatos orales, (...) la información nunca se agota y varía con el tiempo, (...) [lo que conlleva] la imposibilidad de encontrar relatos de origen de los mitos” (BOLUMBURU, 2009: 361).

la hora de contraponer, por una parte, las tradiciones antiguas, bárbaras, que representan a la protagonista, y, por otra, las leyes y normas de la civilización, eso sí, reflejo de una sociedad en decadencia fielmente representada por Jasón.

Son consideradas antiguas y bárbaras tradiciones como los ritos de sanación y rejuvenecimiento o búsqueda de la vida eterna (como los utilizados por Tetis y Medea con sus hijos), por su contacto demasiado próximo a la muerte, ya que buscan morir para curar (como con el exitoso rito de rejuvenecimiento de Esón, anticipo del asesinato de Pelias, en Ovidio, *Met.*, VII, 254-255: “*semejante a uno sin vida lo extendió sobre las hierbas*”).

Así,

el rito de inmortalidad mediante el fuego³, en medio del cual el niño es “ocultado”, tiene su homólogo en la práctica paralela de Medea “ocultando” en la tierra a sus hijos para volverlos inmortales (*katakrypteía*). Está claro que los dos ritos de inmortalización se corresponden y se oponen como las dos formas de funerales (...) practicadas por los griegos: el muerto es tan pronto “ocultado en el fuego” (incineración) tan pronto “ocultado en la tierra” (inhumación). En los dos casos, su desaparición del mundo visible es la condición y la señal de su retorno al otro mundo. (VERNANT, 1965: 173)

La sanación y la muerte estaban muy relacionadas, y la purificación mediante el fuego será un tema muy importante es este mito, ya que

el fuego del inframundo purificaba, transformaba, inmortalizaba. (KINGSLEY, 2019: 70)

De modo que Medea, al menos originariamente, está relacionada con los *phōlarchoi*, que

³ Traemos a colación el caso de Tetis, que, en una de las versiones del mito de Aquiles, quiso hacerlo inmortal aplicando al todavía niño un ungüento durante el día y abrasándolo durante las noches, un ritual que Peleo, accidentalmente, interrumpió al aparecer de improviso y no comprender lo que veía, motivo de que el héroe no fuera inmortal. *Vid.* APOLONIO, *Argonaut.*, IV, vv. 872-884.

eran sanadores, y la curación (...) tenía mucho que ver con los estados de muerte aparente. Todo estaba ligado con una palabra (...): incubación. (KINGSLEY, 2019: 79)

Así, en las distintas versiones se repiten los mismos elementos en la invocación a Hécate y en los rituales de rejuvenecimiento⁴ (de Esón o Pelias) o inmortalidad (de sus propios hijos): Medea siempre aparece descalza (para estar en contacto con las fuerzas ctónicas de la Madre Tierra), con el pelo suelto y sin adornos (en señal de luto), deambulando a solas en silencio.⁵

Además de estos ritos, Medea también encarna lo primitivo, lo no civilizado, lo bárbaro, cuando lleva a cabo el rito sacrificial del infanticidio, algo que la redefine y la opone, como cólquida, a la civilización corintia:

un probable rito de iniciación (...) puede verse en el cuento, bien conocido por la Medea de Eurípides, de la muerte de los hijos de Medea en el templo de Hera Acraia frente a Corinto. En el ritual siete muchachos corintios y otras siete muchachas pasan un año en el santuario, al término del cual se sacrifica una cabra y se permite marchar a los muchachos. Según el mito, los propios niños eran sacrificados por Medea o por los corintios. (KIRK, 1970: 31)

Estos ritos están íntimamente vinculados al Inframundo, un lugar que en el mundo antiguo carecía de las connotaciones que hoy se le dan, y en el que coexistían los contrarios:

El inframundo no es sólo un lugar de oscuridad y muerte. (...) En realidad, es el lugar supremo de la paradoja, allí donde se encuentran todos los opuestos. (...) [E]l sol sale del inframundo y vuelve a él todas las noches. Pertenece al inframundo, allí es donde tiene su hogar, de ahí vienen sus hijos. La fuente de la luz mora en la oscuridad. (KINGSLEY, 2019: 69)

Así, en esta armonía (o al menos confrontación) de contrarios vemos un anticipo de la compleja personalidad de Medea, una mujer en la que las luces y las sombras habitan simultáneamente:

⁴ Este ritual está detalladamente descrito en OVIDIO, *Met.*, VII, vv. 238 y ss., y 434 y ss.

⁵ Vid. OVIDIO, *Met.*, VII, 182-185; SÉNECA, *Medea*, vv. 752-753.

Es imposible alcanzar la luz a costa de rechazar la oscuridad. La oscuridad nos hechiza; nos acosan nuestras propias profundidades. Pero el conocimiento del otro camino quedó para unos pocos herejes y autores de oráculos, y para los alquimistas. (KINGSLEY, 2019: 71)

Este “otro camino” es el que recorre Medea: un camino lleno de contradicciones, en el que pocas son las normas inamovibles y lo único definitivo es la intensidad de las emociones, a cuya satisfacción se supedita todo lo demás; un camino censurado en el mundo civilizado por el temor al caos que brota allá donde la luz de la razón no permite diferenciar lo maligno que puede haber (o no) en lo desconocido.

Medea está relacionada con el Sol y con la Luna, en una dualidad que la caracteriza:

Esta dualidad divina Helios-Hécate se refleja en la naturaleza del mismo Helios (...). Es padre de la hechicera Circe y abuelo de Medea (...); Helios dio a Medea su famoso carro tirado por serpientes aladas (Eur. *Med.* 1321, Apolod. I, 9, 25). (...) Ahora bien, los caballos y las serpientes formaban parte (...) del simbolismo ctónico-funerario. (...) [L]a entrada al Hades se llamaba “la puerta del Sol”. (GARCÍA GUAL, 1970: 34)

Si abordamos las leyes humanas que rigen el mundo civilizado, que Jasón aspira, deficientemente, a representar, señalaremos que es incapaz de mantener un juramento o un pacto, siempre que las circunstancias que los ocasionaron desaparezcan y se vea libre de actuar según su interés. El juramento tenía, sin embargo, un enorme poder disuasorio, dado su carácter vinculante y la relevancia del honor en la construcción de la fama de un individuo.

El juramento se practica de la forma siguiente: se fabrican unos *colossoi* (...) de cera; se les arroja al fuego pronunciando la fórmula: “Que quien fuere infiel a este juramento se licúe y desaparezca él, su linaje y sus bienes”. (VERNANT, 1965: 306)

Al igual que en la fórmula expresada en la anterior cita, el juramento que Jasón le hace a Medea es providencial, ya que todo aquello que jura compartir

con ella (y que ella pierde desde el momento en que se une a él) le será arrebatado ferozmente, una vez que él lo haya incumplido:

tenemos en nuestras manos el futuro de *nuestros hijos, nuestra querida patria y nuestros ancianos padres*. (APOLONIO, *Argonaut.*, IV, vv. 203-205; cursiva nuestra)

El matrimonio, como transacción social con enormes consecuencias, y en este caso concreto agregado al hecho de que era el contenido del juramento, será la concreción más plástica del proceder del Esónida: llegará a casarse hasta tres veces (con Hipsípila, con Medea y luego con la hija de Creonte), y en los tres casos con la finalidad de adquirir un reino.

Es importante la terminología empleada a la hora de evocar las implicaciones rituales y sociales que tiene. Así por ejemplo, *thálamos*,

emparentada con *thólos* (...), designa el apartamento reservado a las mujeres en la parte más retirada, más secreta y más profunda de la casa (...) [y] encierra un aspecto ctónico: el *thálamos* recuerda (...) la idea de escondrijo subterráneo (...). Pero al mismo tiempo (...) tiene relación con el matrimonio: (...) designa la habitación de la joven antes de su boda, (...) la cámara nupcial, o incluso (...) el lecho nupcial; el verbo *thalaméo* significa: llevar al lecho nupcial, desposar. (VERNANT, 1965: 164-165)

No es sólo un término que designa un lugar (aunque sea casi alegórico, con respecto al tratamiento que recibe la mujer), sino que va asociado a su estado y sus obligaciones sociales. En las *Argonautika* de Apolonio de Rodas ese significado de “escondrijo subterráneo” es literal, ya que al casarse Medea y Jasón pasan la noche nupcial en una “caverna sagrada”.

Otra de las costumbres regidas por las leyes civilizadas era la de los suplicantes: un mito en el que el héroe está pidiendo ayuda continuamente para acceder a un poder fuera de su alcance da muchas opciones para retratar este rito. Así, aparece la figura de los “suplicantes errantes”⁶:

⁶ Esto sucede en la obra de Apolonio de Rodas, del mismo modo que, por ejemplo, Ulises ante el rey Alcínoo (*Od.*, VII, vv. 153-154).

Es en el hogar donde se sienta en cuclillas el suplicante, cuando, expulsado de su país, vagando errante por parajes extraños, busca incluirse dentro de un nuevo grupo a fin de encontrar de nuevo el enraizamiento social y religioso que ha perdido. (VERNANT, 1965: 155)

Y así lo expresa Apolonio de Rodas cuando, ante su tía Circe, Medea y Jasón,

los dos, sin palabras, se apartaron y sentaron junto al hogar, como es costumbre de los suplicantes apurados. (APOLONIO, *Argonaut.*, IV, vv. 691-693)

Tratando de obtener desesperadamente ayuda, Jasón y Medea utilizan ambas circunstancias concomitantes en su favor ante Hécate⁷.

Como leyenda de transmisión oral que era originariamente, este mito puede ser estudiado desde la etnología cultural y el folklore. Desde esta perspectiva, que tan sólo pretendemos esbozar sucintamente, se trata de una

variante de un *folk-tale* muy extendido, y conocido por los folkloristas con el título del “cuento de la hija del gigante”. Los trazos fundamentales (...) son los siguientes. El héroe se pone en camino para conquistar algunos objetos o realizar unas hazañas de difícil, o aparentemente imposible, consecución. El padre de la princesa, maligno rey o temible gigante, es quien le impone tan tremenda tarea. El héroe es ayudado por otros compañeros con poderes sobrehumanos. Al final logra vencer las pruebas y obtiene la mano de la hija de tan hostil y poderoso personaje. (APOLONIO, 1993: 18)

Vemos cómo la repetición de determinados esquemas da lugar a una multiplicidad de versiones y variantes, y en ese sentido no debemos hablar de un mito sino de una serie de historias combinadas:

⁷ Vid. APOLONIO, *Argonaut.*, III, vv. 985-990. También llevarán a cabo esta treta ante Circe, cuando, huyendo tras haber asesinado a Apsirto, le piden que los purifique. *Ibid.*, IV, vv. 699-703: “siguiendo así la ley de Zeus Acogedor de los Suplicantes, que se irrita mucho con el crimen, pero ampara a los criminales, preparó un sacrificio con el que se purificaban los criminales cuando acuden como huéspedes”.

Aarne y Thompson asignaron a esta historia el número 313 de su *Types of the Folktale*, y le dieron el nombre “La muchacha como ayudante en la huída del héroe”.

Al menos desde el punto de vista del folklore, no cabe duda de que el mito de Jasón y Medea deriva en gran medida de las distintas formas de AT 313 con las que estaban familiarizados los griegos de la antigüedad. (...). [E]l mito de Jasón y Medea es una combinación de episodios que en muchos casos circulan también como cuentos independientes. Se trata del tipo clasificado como 513A, “Seis recorren el mundo” y su subtipo 513B, “El barco que iba por la tierra y por el agua”, (...); el ya citado AT 313 y, en el episodio final sobre la muerte de Pelias, el tipo AT 735, “El herrero y el diablo”.

Otro relato (...) es aquel que narra las pruebas necesariamente mortales a las que un joven se ve sometido por el padre de la muchacha cuya mano ha ido a pedir. Este relato (...) y la historia de la doncella cisne son (...) los ejes fundamentales del desconocido arquetipo tradicional en el que parece basarse el mito griego tal como nos lo han transmitido (...) Apolonio de Rodas en su *Viaje de los argonautas*, así como (...) Apolodoro en su *Biblioteca*. (DE PRADA SAMPER, 2002: 17-21)

A pesar de moverse por ámbitos de difusión diferentes, las interferencias o influencias en la literatura escrita no tardan en aparecer:

la historia de la doncella cisne es la historia de los amores imposibles entre un ser humano y un morador del otro mundo (...), un mito que advierte contra la incompatibilidad entre el mundo espiritual y humano (...) y contra los matrimonios exógamos (...).

Todo esto tiene ecos en el mito griego (...): el mito también explora las relaciones imposibles entre dos seres que pertenecen a universos distintos e incompatibles. En el relato griego, el carácter sobrenatural de la protagonista está parcialmente racionalizado al convertirla en un ser humano, aunque (...) pertenece a dos categorías que cuestionan su plena humanidad: Medea es una hechicera y una extranjera (...). El parentesco de Medea con el Sol y con Circe también apuntan a su origen sobrenatural. (DE PRADA SAMPER, 2002: 22-23)

Y, del mismo modo, las innovaciones que cambian sustancialmente el mito:

El episodio clave (...) es el del olvido de la heroína por parte del protagonista (...). En el cuento popular (...) el olvido suele resolverse satisfactoriamente (...). No sucede así en el mito de Medea.

(...) [E]n el cuento se trata menos de un abandono que de un olvido, que tiene lugar cuando el héroe incumple un tabú que le ha impuesto su mujer (...), [y que] está ligado al hecho de que, una vez llega a su casa y acude al encuentro de su familia, está dejando atrás el universo sobrenatural de su esposa y su suegro y volviendo a la esfera de lo humano.

(...) Es posible que (...) la prohibición de todo contacto físico con los suyos (...) estuviera ligada a algún ritual destinado a “legitimar” el paso de una esfera a otra. (DE PRADA SAMPER, 2002: 24-25)

En cualquier caso, las transformaciones del mito siempre responden a las circunstancias que rodean al acto de creación artística, y a medida que el tiempo avanza los significados acumulados y estancados requieren novedades que faciliten su desarrollo:

el episodio de los obstáculos mágicos se transforma en el espantoso detalle del cuerpo mutilado de Apsirto (...); transforma el carácter de la heroína y la naturaleza de su relación con Jasón (...); la novia olvidada (...) se convierte en una esposa despreciada; la madre que se lleva a sus hijos al mundo sobrenatural (...) pasa a ser una matricida. Con cada una de estas transformaciones, el mito (...) se decanta hacia la esfera de lo humano. (DE PRADA SAMPER, 2002: 26-27)

Centrándonos ahora en el ámbito literario en soporte escrito, y tal como expone Carlos García Gual⁸, los aspectos fundamentales de este mito son su aparato divino (materializado en el apoyo de Hera, Atenea y Afrodita a Jasón, y en la intervención de otros dioses: Tetis⁹, Apolo, Helios), los elementos

⁸ Vid. GARCÍA GUAL (1970:32-38).

⁹ Hera, para forzar a Tetis a proteger a Medea (y, con ello, a Jasón) le comunica esta profecía: “cuando llegue a los Campos Elíseos tu hijo (...) su destino es ser esposo de la hija de Eetes, de Medea.” (APOLONIO, *Argonaut.*, IV, vv. 811-816). Sorprende el nivel de manipulación que

mágicos y la abundancia de adivinos. Al tratar las distintas versiones profundizaremos sobre ellos.

Lo fructífero que ha sido este mito en la tradición clásica tiene mucho que ver con lo pronto que ha aparecido y con la enorme cantidad de elementos que desarrolla, ya que

la antigüedad y complejidad del mito (...) lo había convertido en una constelación de motivos, y la elección de uno u otro permitía seguir presentando un tema conocido y prestigioso de acuerdo con los gustos de cada época. (MORÁN Y PÉREZ, 2006: 219)

Si buscamos cuántas tramas tiene, son dos¹⁰, y se desarrollan en tres espacios diferentes, relacionadas con tres momentos o etapas distintas¹¹, que resumimos en este cuadro:

1º BLOQUE TEMÁTICO	2º BLOQUE TEMÁTICO	3º BLOQUE TEMÁTICO
En la Cólquide.	En Yolcos.	En Corinto.
Tirano: Eetes, padre de Medea.	Tirano: rey usurpador, Pelias en lugar de Esón.	Tirano: rey Creonte, padre de Creúsa.
Jasón viene con los Argonautas para llevarse el vellocino de oro y recuperar el trono de su padre. Obedece a Pelias. Le pide ayuda a Medea.	Pelias incumple su palabra. Jasón se bloquea. Le pide a Medea que	Viven unos años, tienen hijos, y Creonte le propone a Jasón que se case con Creúsa. Jasón abandona a Medea.

alcanza este personaje, y que es reflejo del de la propia Medea. También queremos señalar el hecho de que Tetis representa el elemento acuático originario, del mismo modo que Helios y Apolo representan el fuego.

¹⁰ En la historia de los Argonautas se han mezclado dos tramas diferentes: la saga de Jasón (...) y la leyenda de los marinos intrépidos (...). El viaje de los Argonautas y la Jasonía se han unido, al identificar Ea con una comarca concreta: la Cólquide (...).

Jasón apenas interviene (...) mientras que los demás Argonautas (...) dejan de actuar y no sirven de nada en Ea (...). (GARCÍA GUAL, 1970: 37)

¹¹ La trama argumental del mito de Medea está compuesta (...) por tres etapas espacio-temporales (...) [que] se suceden cronológicamente por bloques temáticos: el primero (...) en la Cólquide y estaría vinculado con la expedición de los Argonautas, el segundo (...) en Tesalia, y (...) un tercer segmento de la historia se ubica en Corinto. (FERNÁNDEZ, 2017: 22)

	rejuvenezca a su padre.	
Medea, enamorada de él, le ayuda con las pruebas que debe superar en 24 horas (uncir toros de bronce, arar con ellos y sembrar el campo, derrotar a los guerreros terrígenas, dormir al dragón insomne y llevarse el vellocino de oro), traicionando a su padre, familia y país.	Medea lo hace, engaña a las hijas de Pelias y lo matan.	Medea, en 24 horas, mata a Creúsa y Creonte con regalos envenenados que sus dos hijos le dan a la novia. Mata a sus hijos y abandona a Jasón, en un carro tirado por serpientes aladas.
Huyen a Yolcos.	Huyen a Corinto.	Medea huye a Atenas, donde se casará con Egeo.

2.1.1.- Mitemas

Si queremos determinar las invariantes del mito, teniendo en cuenta los aspectos anteriormente mencionados, sus tramas y bloques temáticos, llegamos a la conclusión de que hay tres mitemas: la hechicera enamorada que renuncia a todo movida por su pasión (un fuego que lo destruye todo a su paso), ya sea como colaboradora de una causa ajena que perjudica a los suyos o como vengadora de una injuria propia que no soporta; el impostor, tanto como “conquistador” de mujeres de las que depende y a las que hace juramentos que no cumple, como también como antihéroe, pues aspira a disfrutar de su gloria pero, ni tiene la capacidad de llevar a término nada de lo que se propone, ni comparte sus valores éticos (tiene más en común con Paris que con Ulises); y, con menor importancia, el tirano, que representa el poder establecido del que uno y otro se ven obligados a huir.

De la hechicera enamorada, auténtica protagonista del mito, hay que señalar no pocas características de interés, cuya adición (así como la consiguiente evolución del mito) está determinada por sus etapas vitales, evolucionando de la luz a la sombra: desde una joven inocente, obediente y bienintencionada, hasta una mujer adulta, engañada y enfurecida, capaz de todo con tal de saciar su irracional sed de venganza. Su enamoramiento

desmedido de Jasón, obra de Cupido a órdenes de Juno, es la bisagra que une a ambas Medeas.

Con respecto a su nombre, *Médeia*,

se halla emparentado con el término *médomai*, que significa “idear”, “inventar”. (ANDRÉS, 2012: 1043)

Su fama ha sido tal que constituye el arquetipo del bárbaro manipulador¹², e incluso se ven ejemplos del uso de su nombre propio como un adjetivo:

Una Medea sería yo para Medea. (OVIDIO, *Her.*, VI, v. 149)

Ahora soy Medea (SÉNECA, *Medea*, v. 910)

Como mujer, Medea se rebela contra las imposiciones de la sociedad¹³, pero dentro de un límite. Además, menciona su linaje siempre que considera que Jasón no la está valorando en su justa medida. Recordemos que es nieta del Sol¹⁴, hija del tirano Eetes y sobrina de Circe.

Esta primera Medea, virgen, ingenua y obediente, asume sus deberes como hija, hermana y sobrina; pero en cuanto se enamora de Jasón, rompe con su pasado¹⁵ e inicia una nueva vida al lado del extranjero al que ha decidido ayudar y acompañar en su huida. Hay distintas versiones de su papel como botín de guerra¹⁶, ya que algunos autores la tratan como una joven

¹² Mitrídates lo sabría todo sobre Medea, la legendaria bruja de la Cólquide que la mitología helena tenía por arquetipo del bárbaro manipulador. (MAYOR, 2009: 127)

¹³ Explicadas en KNAPP (2011: 67 y ss).

¹⁴ Con respecto a su parentesco con Helios, “es significativo (puesto que Medea es nieta del Sol) que en algunas variantes españolas la protagonista (...) tenga nombres como Siete Rayos de Sol o Marisoles.” (DE PRADA SAMPER, 2002: 17)

¹⁵ Esa ruptura se materializa cuando se corta la trenza y se la deja de recuerdo a su madre y a su hermana: un modo ritual de deshacerse de lo único que queda de quien fue. *Vid.* APOLONIO, *Argonaut.*, IV, vv. 33-36.

¹⁶ Las conexiones con Briseida se diluyen al analizar el papel que una y otra desempeñan en el transcurso de los acontecimientos, por no mencionar los diferentes procederes de Aquiles y Jasón como héroes épicos.

raptada¹⁷ por Jasón y otras versiones inciden en el consentimiento¹⁸, materializado en el matrimonio¹⁹.

El detonante del cambio de actitud de Medea es su repentino enamoramiento, una llama que no parará de crecer y que aparece por intromisión de Juno (que, preocupada por Jasón, convence a Venus para que su hijo Cupido haga que Medea se enamore de él y le ayude²⁰), y desestabilizará totalmente a la joven, volviéndose una enamorada insomne²¹. Apolonio de Rodas describe de un modo muy plástico el proceso de enamoramiento de Medea, cuando Cupido escoge para ella

un resonante dardo *no usado* (...), mientras la flecha *prendía* en el interior de la doncella en su corazón, semejante a una *llama*. Frente a él, (...) lanzaba *fulgentes* miradas hacia Jasón (...), era arrastrada su sutil razón fuera de su pecho por la *pasión*, y ningún otro cuidado tenía; su corazón se inundaba de una dulce tristeza. (APOLONIO, *Argonaut.*, III, vv. 280-281 y 288-293; cursiva nuestra²²)

Uno de los atributos que tiene Medea desde el principio del mito es su condición de hechicera. Si bien en las versiones más antiguas se trata de una sanadora que lleva a cabo ritos de curación, la finalidad de su talento se irá oscureciendo al mismo ritmo que ella. Son una constante en el mito su

¹⁷ Así aluden al tema Tácito (“Jasón, después de raptar a Medea y tener hijos con ella”, TÁCITO, *Anales*, VI, 34) y V. Flaco (“Y no sólo es el vellocino el causante de tanto resentimiento, ni el dolor más lógico por el rapto de una doncella”, V. FLACO, *Argonaut.*, I, vv. 546-548).

¹⁸ Así lo dice Píndaro: “[Jasón] se llevó con su consentimiento a Medea, asesina de Pelias. (PÍNDARO, *Pit.* IV, vv. 251-252)

¹⁹ Recordemos que el rapto formaba parte del ritual previo al matrimonio en no pocas culturas, como por ejemplo la espartana. Esto pudo haber contribuido a la disparidad de interpretaciones de este capítulo del mito.

²⁰ Vid. V. FLACO, *Argonaut.*, VI, vv. 656-680; VII, vv. 155-348.

²¹ El insomnio de Medea, una constante en todas las versiones, crea un espacio especial (al margen de la normalidad en la que viven los demás) en el que se exterioriza la terrible lucha interior de la protagonista, con sus vacilaciones y padecimientos. Era un cliché ya desde el personaje virgiliano de Dido (con quien Medea comparte muchas características: extranjera que ayuda al héroe, se enamora de él, traiciona sus costumbres y es abandonada, si bien al *pius Aeneas* lo mueve la urgencia del cumplimiento del deber impuesto, y no la ambición). También resulta insoslayable la conexión entre la Medea insomne que no puede dejar escapar al forastero y el dragón insomne que custodia el codiciado vellocino de oro en el Campo de Marte.

²² Destacamos en cursiva los términos que están relacionados con el fuego, un símbolo muy importante en este mito, no sólo por su faceta destructiva, sino también por su faceta amorosa y purificadora.

destreza y su amplia sabiduría²³ en estas artes mágicas, un dominio que se resume en el término *techné*:

Los secretos del oficio, los movimientos del especialista, se incluyen en el mismo tipo de actividad y ponen en juego la misma forma de inteligencia, la misma *metis*, que el arte del adivino, las astucias del hechicero, la ciencia de los filtros y los encantamientos de la maga. (VERNANT, 1965: 281)

Además, Medea aparece ya en las primeras versiones del mito como alguien con el don de la adivinación, por lo que no es extraño que vaticine oráculos²⁴.

Un símbolo de enorme relevancia en este mitema es el fuego, interpretado tanto en sentido figurado (como metáfora de la pasión que la devorará por dentro de manera descontrolada), como en sentido literal, ya sea como herramienta de su venganza²⁵ o como método de purificación (asociada a un ritual sacrificial, como cuando hace arder Corinto, o al rito de inmortalización, como en el caso de Tetis y Aquiles).

Una vez que Medea está enamorada y se casa con Jasón, la condición de esposa es la que mejor la define (por encima de cualesquiera otros términos

²³ Es frecuente que aludan a ella con el término “experta”: “una extranjera *experta* en venenos (...), es *experta* en conjuros” (OVIDIO, *Her.*, VI, vv. 20 y 85 ss.; cursiva nuestra).

²⁴ Vid. PÍNDARO, *Pít.* IV, vv. 13-62.

²⁵ No faltan intentos de explicar científicamente lo sucedido:

¿Cómo consiguió Medea provocar semejante deflagración? (...) El mito sugiere la existencia de un elevado grado de conocimiento de las armas químicas más de un milenio antes de la invención del fuego griego en el siglo VII d. C.

(...) Quizá fue una pasta parecida a la atribuida a Julio Africano la que utilizó Medea para convertir el manto de Glauce en un arma mortífera. (...) En su versión (...), el filósofo estoico Séneca mencionaba “el fuego que acecha en el azufre” como uno de los componentes que entraron en combustión en el manto de Glauce y se refería también a los conocimientos que Medea atesoraba sobre los pozos naturales del petróleo, “respiradores de fuego” (...).

[E]l mito de Medea pudo basarse en un conocimiento arcano de la destructiva naturaleza combustible del petróleo. Medea (...) procedía de la Cólquide, (...) célebre por los ricos depósitos de petróleo de Bakú y donde sabemos que los pozos de gas inflamable recibían culto desde (...) el siglo VI a. C. El nombre que los antiguos griegos atribuían al petróleo, *aceite medeo*, podría derivar tanto de Medea como de la tierra de los medos (Persia), también rica en depósitos de petróleo. (MAYOR, 2009: 184 y 204-205)

de parentesco, incluido el de madre). Este era en el mundo antiguo el papel de la mujer en el matrimonio:

Apropiándose del hogar de su marido para allí fundar su propia descendencia materna, Clitemnestra se hace hombre. Contra Electra, ella tiene razón de aceptar la unión sexual (...), de abandonar la casa de su padre para venir a la del esposo (función móvil de la mujer); pero contra ella, Electra tiene razón al centrar toda la vida de la pareja alrededor del hogar del marido (carácter patrilocal del matrimonio, sumisión de la esposa al esposo, vocación doméstica de la mujer) (VERNANT, 1965: 151)

Vemos aquí que hay una sumisión que tiene como excepción, y sólo parcial, el ámbito reservado al lecho²⁶ (palabra cuya relevancia capital trataremos al comparar las versiones del mito), y que abre un nuevo aspecto del mitema: la rivalidad ante otras mujeres. Así, ahora que es su esposa, la faceta de Medea como mujer celosa que rivaliza con otras la une a Hera, como indica Carlos García Gual:

Medea está en relación con Hera. En Argos la diosa tiene el epíteto de *dseuxídia* (la “Uncidora” o la “diosa del yugo”), que puede aludir a la vaca unida a esta diosa, que Homero llama “Boopis”, la de ojos de vaca. Recordemos que uncir los toros es la prueba mítica impuesta a Jasón. (GARCÍA GUAL, 1970: 33)

Esta conexión se hace patente, por ejemplo, en la tragedia *Hércules*, de Séneca, en la que Juno, enfurecida con el héroe por ser el hijo bastardo de su esposo, se venga de él, e inicia la obra con un monólogo en el que nos recuerda mucho a Medea.

Ante otras rivales, del mismo modo que Medea ante Glauce y Creúsa, la desconfianza y los rumores son en muchos casos toda la información de que se dispone. En estos términos se refería Hipsípila a Medea en su carta a Jasón: “el amor (...) se lo procura criminalmente con hierbas.” (OVIDIO, *Her.*, VI, vv. 95-96).

²⁶ Tanto Eurípides (*Medea*, v. 266) como KNAPP (2011: 113) consideran que la actitud sumisa de la mujer cambia radicalmente cuando se la desafía “en su propio terreno”.

Un rasgo que adquirió en cuanto abandonó su tierra por ayudar a un desconocido es el de extranjera. Es frecuente el uso de su nacionalidad con un sentido peyorativo²⁷, y que unido al de “bárbara” la convierten en un personaje exótico. En este caso, el linaje no la favorece:

Helios, (...) un dios inoperante, cuya familia ocupa el papel de antagonista en el mito (...). Para los griegos de la época clásica, el culto al Sol y la Luna eran característicos de pueblos bárbaros. (GARCÍA GUAL, 1970: 33)

Como consecuencia de todas estas características, Medea pasa a convertirse en un ser marginal: en Séneca esto se lleva al extremo, ya que aparece ella sola en medio del foro, vacío, e incluso después de su monólogo inicial lleno de dolor la irrupción de un festivo himeneo subrayará (por puro contraste) su soledad, interpretado por un coro masculino que la censurará y hablará de ella pero sin interactuar ni coincidir con ella. Su marginalidad viene definida por la confluencia de los rasgos que la definen (mujer, extranjera, bárbara, hechicera, asesina, exiliada...), pero también por su actitud deliberadamente al margen de las normas y leyes de los humanos (ella huye de esas leyes e invoca las leyes divinas y antiguas), que para R. Sala Rose (2002: 294), junto con su exotismo, “la erige como símbolo de los peligros de la intromisión de lo marginal en el mundo civilizado.”

En su faceta de enamorada que ayuda a un héroe extranjero a llevar a cabo sus planes, en detrimento de los intereses de su propia familia, el atributo de “esposa abandonada” se añade al mitema, y establece una conexión con Ariadna, su prima. Resulta irónico el momento en que Jasón se quiere comparar con Teseo ante Medea, contándole su historia de amor pero omitiendo el detalle del abandono de la joven en Naxos. Medea destruye la comparación al decir “ni yo me equiparo con Ariadna”²⁸, dejando constancia de que conoce el final de esa historia; y, del mismo modo, Circe sabrá la verdad a

²⁷ Así, “colquidia” o “colquense” (MARCIAL, *Epigr.*, III, 58; V, 53; X, 4 y 35); “fasíade” (OVIDIO, *Met.*, VII, v. 298).

²⁸ Vid. APOLONIO, *Argonaut.*, III, vv. 998-999 y 1108.

pesar de que Medea, cuando le cuente lo ocurrido, también omita la muerte de su hermano Apsirto (información que la perjudica)²⁹.

Los atributos que se repiten, asociados a los rituales de magia oscura que también conoce Medea y que son los que llevará a cabo a partir de esta etapa del mito, son los cantos, las hierbas y los venenos, como veremos al analizar las versiones del mito.

Pesan sobre ella la traición a la autoridad paterna, el abandono de su madre y hermana, el asesinato y descuartizamiento de su hermano Apsirto, y el robo del vellocino de oro. Todo esto la convierte en una criminal que debe huir si quiere seguir viva. Pero todos estos crímenes servían a un fin generoso: ayudar a Jasón. En cuanto lo pierda a él también, la ejecución de su venganza la transformará en un monstruo, a ojos de las leyes humanas (que la mantenían al margen y ahora pasarán a perseguirla) y de las leyes divinas (las Furias harán su aparición y ya no dejarán de acompañarla).

Para ello, en primer lugar, recurre a los regalos envenenados, que ya desde ingeniosas tretas como la del caballo de Troya pueblan este tipo de historias:

Otros mitos nos hablan (...) de la ofrenda a estos [enemigos] de regalos arteros que escondían venenos o productos químicos combustibles. Pero dichas armas violaban las reglas del “combate justo” (...). [L]as subversivas armas venenosas eran al tiempo temidas y detestadas, pues asestaban una “doble muerte”: segaban la vida de un hombre, pero también destruían su honor. (MAYOR, 2009: 21)

Fuera cual fuera el secreto³⁰ de los regalos de Medea, podemos aventurar que no le preocupaba en absoluto que su honor se viera manchado por este tipo de artimañas. En versiones como la de Valerio Flaco, el regalo ya tenía la capacidad destructiva desde antes de que perteneciese a Medea, con lo que adquiría un significado premonitorio que intensificaba el efecto dramático:

²⁹ Vid. APOLONIO, *Argonaut.*, IV, vv. 734-736 y 740-742.

³⁰ A. Mayor concluye que era “la nafta (...) el arma secreta de Medea (MAYOR, 2009: 210)

la misma diosa Citera le dio como regalo su corona de doble pedrería y joyas que habrían de arder sobre otra cabeza que no fuera la suya. (V. FLACO, *Argonaut.*, VIII, vv. 234-236)

La faceta que con mayor rotundidad ha definido a Medea como un monstruo es su comportamiento como madre: el filicidio que desde la versión de Eurípides lleva a cabo la sitúa en un punto de no retorno, como un monstruo capaz de cualquier cosa. (En el apartado 2.1.2., al tratar la *Corinthiaka* de Eumelo, comentaremos que hay otras versiones con respecto a la muerte de sus hijos). Este crimen la convierte en exiliada, desterrada, pero no ya en un sentido espacial (como fue hasta ese momento), sino del mundo de los humanos.

Así, el mitema de la hechicera enamorada que se venga evoluciona desde una concepción ctónica, positiva, luminosa³¹, pasando por una inocencia asociada a su etapa familiar, al cobijo de unas normas que no cuestionaba, por una etapa de transición en la que es capaz de asustar al poeta³² con sus artes mágicas, (de hecho, cuando Medea se da cuenta de que Jasón planea abandonarla su actitud al reprochárselo es ya muy diferente³³: un claro anticipo de la Medea trágica), hasta una oscuridad³⁴ en la que la única norma que cumple es la de seguir sus pasiones, sin medida, sin límites. Renuncia a todo lo que ya tiene por una posibilidad que finalmente es fallida:

Asociada a las noches sin luna y a los ritos de Hécate, a su tía Circe y al carro de su abuelo Helios, es un personaje de aureola sombría. Al hacer de ella una mujer herida por el amor y la desesperación, Eurípides le ha dado una gran interioridad emocional. Apolonio, al pintar las vacilaciones de la joven Medea enamorada en una noche insomne, es deudor del trágico (...). Finalmente, la *Medea* de Séneca es una patética exageración: una “cruenta Ménade”. (GARCÍA GUAL, 1970: 44)

³¹ Así lo exponen Morán y Pérez: “Parece seguro que antes de convertirse en el personaje que hoy es (...) Medea fue una diosa benéfica, posiblemente sanadora, de la estirpe de las diosas-madre que recibían culto en Grecia y el Oriente Próximo – como Cibele, Gea, Rea o Deméter.” (MORÁN Y PÉREZ, 2006: 192)

³² Vid. APOLONIO, *Argonaut.*, IV, vv. 248-249.

³³ Vid. APOLONIO, *Argonaut.*, IV, vv. 356-490.

³⁴ Así, “[Medea] mezcla sus conocimientos mágicos con un carácter apasionado, y esto le confiere (...) un carácter demoníaco.” (GARCÍA GUAL, 1970: 39)

Teniendo en cuenta todo lo dicho,

¿[p]or qué nos atrae tanto como nos espanta? ¿Por qué escapa Medea a la definición unívoca? (...) Medea simboliza (...) la legitimación de la violencia como estructura fundante de la cultura a través del sacrificio ritual de sus hijos. (FERNÁNDEZ, 2017: 381)

Del impostor, segundo mitema, comenzamos con su faceta como conquistador, aunque no en el sentido heroico, sino en el amoroso. Al igual que Paris, Jasón es un hombre que seduce fácilmente a las mujeres con las que se encuentra, lo que no es óbice para que sea un misógino utilitarista sin escrúpulos a la hora de conseguir sus fines, muy cínico cuando sigue despreciando a las mujeres a pesar de haberles pedido ayuda³⁵.

Como hombre, no sale bien parado si lo analizamos como hijo (incapaz de recuperar por sus propios medios el trono usurpado por Pelias a su padre Esón), ni como esposo (se casa tres veces y es fraudulento con todas sus esposas), ni como padre (aunque se perciba cierta evolución en el amor de padre, la *pietas* romana, que, ausente en Eurípides, sí lo sacude en Séneca, en cuya versión será el auténtico talón de Aquiles de Jasón).

También es impostor en el ámbito heroico, y, en cierta medida como Ulises al compararlo con Aquiles, es representante de una sociedad degradada en la que lo heroico y los grandes ideales (la *areté*, la gloria, el temor a los dioses...) son residuos de un pasado que se resiste a desaparecer, pero del que ya no quedan casi representantes. De todos modos, entre Jasón y Ulises ya se ve cierta degradación, ya que aunque el padre de Telémaco era artero y se servía del engaño, sabía llevar a cabo en primera persona sus hazañas, y aunque no hubiese sido fiel a Penélope en su largo regreso a Ítaca, ella siempre fue su esposa y luchó por recuperar su hogar hasta el final. Jasón nos recuerda más a Paris: un joven atractivo al que ayudan diosas y hechiceras, que se ve envuelto en un rapto que ni siquiera lo es realmente (ya que ambos huyeron juntos de común acuerdo). Por tanto, el impostor es más bien un

³⁵ Vid. APOLONIO, *Argonaut.*, III, vv. 486-487: "Nos queda una esperanza de verdad miserable cuando abandonamos nuestro regreso en manos de las mujeres".

antihéroe³⁶: su primer atributo en este sentido es su incapacidad, su ineficiencia, un “querer y no poder” que sabrá hallar siempre los apoyos de quien “puede y quizá quiera” (si se le promete matrimonio o se le conmueve). De Jasón se llega a decir que está “abismado en su incapacidad”³⁷, una expresión que resume a la perfección su ineficacia y falta de iniciativa, actitudes contrastantes con sus altas aspiraciones e insaciable ambición. Se suele aludir a él como “mercader”³⁸ o “ladrón”³⁹.

Su reincidencia en la infamia de ser perjuro lo define en la mayoría de las versiones. Ovidio, muy interesado en esta faceta del mitema del impostor, reutilizará las palabras de Apolonio de Rodas en sus *Metamorfosis*:

te uniré a él en solemne matrimonio y en las ciudades pelagas
serás honrada como salvadora por una multitud de madres. (OVIDIO, *Met.*,
VII, vv. 49-52)

Y es que ya en la versión de Apolonio de Rodas Medea se siente obligada a recordarle a Jasón su juramento ante sus compañeros de viaje, una escena muy poco heroica:

serías honrada por las mujeres y respetada por los hombres
(APOLONIO, *Argonaut.*, III, vv. 1123-1130)

Otro atributo del impostor, que no tiene nada de heroico, es que siempre está obedeciendo órdenes o cumpliendo encargos: del mismo modo que expresará Séneca⁴⁰, la obediencia es una característica antiheroica que define

³⁶ También nos parece acertada la etiqueta “héroe banalizado”: “El infortunio de Jasón consiste en ceder el papel de protagonista al personaje femenino, Medea. Ha sido desplazado por ella de su lugar heroico. Un psicólogo moderno, P. Diel, (...) nos lo presenta como el símbolo del “héroe banalizado”. Subraya sus triunfos sólo aparentes, debidos al apoyo de las artes mágicas de Medea y no al propio vigor, la inconclusión de sus hazañas, ya que se ha contentado con dormir al dragón y no matarlo, y lo expresivo de su muerte.” (APOLONIO, 1987: 22)

³⁷ Vid. APOLONIO, *Argonaut.*, III, v. 432.

³⁸ Así, “Jasón, metido a mercader” (JUVENAL, *Sátiras*, VI, vv. 153-154: “*mercator*”).

³⁹ Así, “marchó hacia un lugar desierto, como un ladrón sigiloso, con todo su botín.”³⁹ (APOLONIO, *Argonaut.*, III, vv. 1197-1200; cursiva nuestra; κλωπήϊος ἤύτε τις φώρ,/ σὸν πᾶσιν χρήεσσι). Habla de Medea como parte del botín, pero quien se la lleva no es un heroico Aquiles que se enfrenta a todos, sino alguien que huye con sigilo.

⁴⁰ Vid. SÉNECA, *Medea*, v. 669. El Coro pide a los dioses que perdonen a Jasón: “perdonad a uno que obedecía” (*Parcite iusso*).

a la perfección a Jasón⁴¹. Íntimamente relacionada con esto está la, paradójicamente, única característica que mantiene siempre: es inconstante⁴².

Todos estos rasgos de los dos primeros mitemas tienen como consecuencia una llamativa inversión de papeles entre Medea y Jasón:

[En] la fusión en AT 313 y en el mito de Medea de estas dos historias (...) se produce un crucial intercambio de papeles. La doncella cisne (...) se convierte en la salvación del héroe (...) [E]l audaz pretendiente de la muchacha (...) acaba (...) dependiendo de la mujer. (DE PRADA SAMPER, 2002: 24)

Este hecho no impide que tengan lugar hazañas heroicas, pero nada sucede como se esperaría en la épica:

Medea (...) tiene el valor que a él [Jasón] le falta. (GARCÍA GUAL, 1970: 47).

Medea parece desafiar a los mismos dioses cuando expresa:

¡Que los dioses quieran algo mejor! aunque yo no debo *rogar* esto, sino *hacerlo*. (OVIDIO, *Met.* VII, vv. 37-38, cursiva nuestra)

Esa actitud contrasta con la de Jasón, de cuya voluntad o capacidad nunca depende la consecución de sus empresas:

¡ojalá que los hados me concedan el regreso! Como esposo tuyo me marché de aquí, esposo tuyo seré por siempre. (OVIDIO, *Her.*, VI, vv. 60-62)

Pero aquello que realmente depende de él (seguir casado con Hipsípila, en este ejemplo) tampoco logra cumplirlo. Incluso cuando Jasón habla con Venus, no duda en mostrarse completamente a merced de Medea:

⁴¹ Vid. V. FLACO, *Argonaut.*, V, vv. 487-488: “yo no me niego a obedecer, aun siendo mejor”.

⁴² Así, “Jasón, capitán inconstante de la primera nave” (MARCIAL, *Epigr.*, XI, 1); “Inconstante Esónida (...) ¿por qué tus palabras no tienen el peso de tus promesas?” (OVIDIO, *Her.*, VI, vv. 112-114, *mobilis*).

sólo me queda una esperanza y una forma de salvarme, lo que ella [Medea] pueda darme, si es que me la da. (V. FLACO, *Argon.*, VII, vv. 273-275)

Del tirano, tercer y último mitema, como representante del poder establecido frente al cual los otros dos mitemas suponen un cuestionamiento (la hechicera) o el interés por ocupar un lugar relevante a sus órdenes (el impostor), y del que acaban escapando tarde o temprano, diremos que se caracteriza siguiendo los tópicos (arbitrariedad, soberbia, temor ante la constante amenaza de perder el poder...), que analizaremos al tratar las versiones.

Son ejemplos de este mitema Pelias (como tirano usurpador del trono de su propio hermano Esón, y que será asesinado con la ayuda de sus propias hijas, engañadas), Eetes (como tirano legítimo pero cruel y despiadado, padre al que traiciona la hechicera enamorada del extranjero antiheroico e impostor) y Creonte (como tirano más benevolente pero igualmente arbitrario y temeroso, víctima expiatoria junto a su hija de los desmanes amorosos del impostor).

2.1.2.- Tradición literaria del mito

Hesíodo (s. VIII a. C.), en su *Teogonía* (vv. 992-1003), hace dos menciones de Medea, en las que habla de que Jasón se la llevó, pero luego se casaron y fueron felices. No dice en ningún caso que ella le haya ayudado en nada:

Medea es presentada en esta época arcaica como una divinidad ctónica, esposa de Zeus. (...) Alude Hesíodo (...) a su belleza como cualidad positiva. Añade dos características esenciales (...): en primer lugar, su naturaleza como diosa, y (...) el "sometimiento" del que es objeto por mediación de Afrodita. (...)

Tanto la voluntad como la capacidad de decisión en el desarrollo de los acontecimientos pertenecen a Jasón y a los dioses. (FERNÁNDEZ, 2017: 25-26)

Homero (s. VIII a. C.) menciona a la nave Argo (*Odisea*, XII, vv. 69-70) y a Euneo, hijo de Jasón e Hipsípila (*Ilíada*, VII, vv. 468 y ss.).

Eumelo de Corinto (s. VII a. C.), en su *Corinthiaka*, cuenta la historia corintia de Jasón y Medea, pero en esta versión los hijos mueren por un ritual (para darles la vida eterna) que, a pesar de haber sido prometido por Hera, no ha funcionado: el error de Medea ha sido “un exceso de confianza en los dioses” (FERNÁNDEZ, 2017: 30), y la causa, en esta versión, de que Jasón la abandonase. En otras versiones del mito que beben de esta, el asesinato de los hijos de Medea corre a cargo de los corintios, que los lapidan como represalia por haberle dado los regalos envenenados a la nueva esposa de Jasón.

Píndaro (s. V a. C.), en su *Pítica IV*, da una visión heroica de Jasón, centrándose en la narración de la expedición de los Argonautas, y a Medea la menciona como una mera auxiliar, capaz de vaticinarle oráculos, pero secundaria. Al igual que en la versión de Hesíodo, aquí Medea es raptada (vv. 249 y ss.), pero con un cambio importante: ella consiente y se acaban casando (aquí hay reminiscencias de Helena y su “rapto”). Otra novedad de esta versión es el asesinato de Pelias a cargo de Medea.

Eurípides (s. V a. C.), en su tragedia *Medea*, se centra en la historia de amor, ya en Corinto. Una innovación menor que aporta Eurípides es el amor que Medea siente por sus hijos (un amor, eso sí, que no será lo suficientemente poderoso como para evitar el desastre). El trágico altera, además, el orden de los acontecimientos más importantes, adelantando el abandono de Medea y haciendo de él la causa del infanticidio, la innovación más destacada de esta versión del mito, y que supondría un antes y un después en la consideración social y el tratamiento literario de Medea. Así, muchas versiones que parten de esta tienen como hilo conductor la identificación de la justicia con la venganza⁴³:

la naturaleza violenta del personaje, su condición de mujer adulta, extranjera, bárbara, traidora de su familia, hechicera, madre y esposa abandonada, serán el terreno abonado sobre el que Eurípides edifique el acontecimiento dramático diferenciador de esta obra: el matricidio, como acto de venganza. (FERNÁNDEZ, 2017: 29)

⁴³ Tras el castigo de la *hybris* de Jasón, se restaura el equilibrio (FERNÁNDEZ, 2017: 38).

Apolonio de Rodas (s. III a. C.), en sus *Argonautica* (*Viaje de los Argonautas*), se centra en la parte épica de la historia, dándole un tratamiento helenístico (con abundantes descripciones llenas de sensualidad y detallismo impresionista), de modo que la historia finaliza en el momento en que Jasón y Medea se acaban de casar y son felices. Aquí Jasón, no obstante, ya es menos heroico:

las bellezas plásticas de la poesía de Apolonio y la debilidad de su héroe van a la par: (...) reflejo de su época. (GARCÍA GUAL, 1970: 46)

Medea⁴⁴ también es diferente, pero ya cuenta con los dos aspectos que más explotarían después autores como Ovidio, pues aquí está

caracterizada como una joven bella (...), virginal y sufriendo enamorada, buena hija e inocente (...). El *amor* como elemento erótico condicionado por los tópicos (...) constituye el primer rasgo distintivo de Medea, (...) su condición de *maga* (...) el segundo. (FERNÁNDEZ, 2017: 39; cursiva nuestra)

Ovidio (s. I a. C. – s. II d. C.) trata el mito de Medea y Jasón en sus *Heroidas* (la VI, *Hipsípila a Jasón*, y especialmente la XII, *Medea a Jasón*), en sus *Metamorfosis* (VII) y en su tragedia *Medea* (hoy desaparecida). En las *Metamorfosis VII* Ovidio sigue fielmente a Apolonio de Rodas, pero amplía la estancia en Yolcos, con lo que el episodio del rejuvenecimiento de Esón y el asesinato de Pelias le permiten detallar los rituales mágicos de Medea.

Séneca (s. I d. C.), partiendo de la *Medea* de Ovidio, muestra en su tragedia a un monstruo capaz de todo con tal de vengarse. Ya comentaremos más adelante los detalles.

Por tanto, el tratamiento literario de la leyenda de Medea empieza como un mito, se desarrolla en la épica, de ahí pasa a la tragedia⁴⁵ (donde se centra

⁴⁴ Sorprenden en esta versión los símiles maternos “como anticipación metafórica de la futura situación de Medea” (FERNÁNDEZ, 2017: 41).

⁴⁵ Siguiendo a Aristóteles y la comparación que establece entre la épica y la tragedia, es comprensible que hubiese este trasvase de géneros, dado el nuevo enfoque de las artes, más centradas en lo humano que en lo heroico: “la tragedia (...), porque tiene todo lo que tiene la epopeya (pues también puede usar su verso), y todavía (...) la música y el espectáculo, medios

el interés en los aspectos más humanos de los protagonistas) y termina siendo una historia romántica. Así lo resume Lesky cuando dice que:

fue de suma importancia el hecho de que (...) la leyenda heroica se convirtiera en su contenido. De esta manera, después de su período épico y lírico-coral, el mito entró en su fase trágica y los poetas hicieron de él el soporte de la problemática ético-religiosa. (LESKY, 1985: 254)

Un procedimiento muy eficaz a la hora de experimentar las posibilidades expresivas de cada género es el de utilizar recursos propios de uno en otro. Refiriéndose a las *Metamorfosis*, E. Fernández Gómez dice que

Ovidio utiliza como recurso dramático dentro del poema un tipo de monólogo conflictual característico del género trágico, cuyo uso encontraremos en las tragedias que (...) escribieron Eurípides y Séneca. (...)

[Este recurso crea una] tensión insoportable, producida al insertar en la estructura dramática del monólogo dos fuerzas de pensamiento de igual intensidad y signo contrario. (FERNÁNDEZ, 2017: 44)

2.1.3.- Tradición musical del mito

Las relaciones entre la ópera y el teatro son muy importantes:

la ópera es una forma de teatro musical (...) [cuyo] vínculo (...) con el teatro es doble: (...) la ópera es, tipológicamente, teatro: se articula en unidades narrativas dramáticas (diálogo, monólogo, escena, acto); éstas configuran un texto (libreto) que se actualiza mediante una representación dramática (...). Por otro lado, desde una perspectiva histórica, la ópera es teatro de manera muy especial ya que (...) la ópera fue (...) heredera legítima del teatro por antonomasia: la tragedia griega. (MORÁN Y PÉREZ, 2006: 189-190)

Como ya explicaremos más adelante al tratar las dos versiones operísticas escogidas para este trabajo, las estéticas musicales barroca y

eficacísimos para deleitar. Además, tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación.” (ARISTÓTELES, *Ref.*, 26, 14-18)

dieciochesca supondrán un cambio fundamental en la concepción de las relaciones entre música y texto, ya que

el elemento musical no se limita a ser acompañamiento de un texto y una representación, sino que una parte importante del contenido dramático descansa en él. (...) Zopelli estudia el sistema semiótico de la ópera como un sistema dual, compuesto por dos canales de comunicación simultáneos y paralelos, el del diálogo teatral (palabra y representación) y de la expresión musical. (MORÁN Y PÉREZ, 2006: 191 y nota 4)

Esta posibilidad de simultanear discursos (el musical, el textual y el gestual) amplía enormemente el abanico de opciones expresivas, añadiendo una enorme complejidad de matices. Un mito como el de Medea es especialmente provechoso en este sentido, puesto que

Medea añade a los que le son habituales un encanto más, cuando de ópera se trata, pues establece, con respecto al modelo habitual de tratamiento de la mujer en los libretos, una relación de afirmación y negación. (...) Las muchas y diversas Medeas (...) se ajustan solo en parte a este tratamiento general que el género operístico ha dispensado a los personajes femeninos, y en parte se oponen a él. Transgresora siempre, Medea es tan ubicua precisamente porque participa del esquema general sin limitarse a reproducirlo mecánicamente, resquebrajándolo en algún punto. En el esquema más habitual en los libretos, la mujer aparece pasiva y relegada al ámbito doméstico y privado; Medea, desde el interior de ese espacio, rompe la barrera y extiende hacia el exterior las consecuencias de los actos que realiza en él. (MORÁN Y PÉREZ, 2006: 218)

En el Apéndice (5.2.) pueden consultarse las 50 óperas que se han hecho con este mito, y cuya información hemos obtenido de MORÁN y PÉREZ (2006: 189-222).

2.2.- Cinco versiones destacadas. Estudio comparativo

Pasamos a comparar un poco más en detalle las cinco versiones escogidas: primero veremos por separado algunas de sus particularidades, y después compararemos de qué modo aparecen tratados los mitemas en las

cinco, prestando especial atención a tres momentos cruciales: la discusión entre Medea y Jasón, la venganza y la huida.

2.2.1.- Versiones literarias

2.2.1.1.- Medea de Eurípides

Si hay una palabra clave para resumir el centro de interés de Eurípides en esta tragedia, esa palabra es *mujer*; el autor pone de relieve la situación de la mujer en el mundo griego (sus dificultades y condicionamientos), y encadena una serie de acontecimientos que, además de darle ocasión de dotar de una profundidad y complejidad psicológicas enormes a la protagonista, le permiten enviar un mensaje político a la sociedad de su tiempo.

Para ello, cuestiona el contrato que supone el matrimonio ahí donde no hay lealtad ante los juramentos, poniendo de relieve el modo en que desde siempre se venía minimizando el papel de la mujer en la procreación (con teorías como la autoctonía y la teoría embrionaria), y pone en boca de Medea (mitema de la hechicera enamorada) un discurso sorprendentemente actual acerca del papel de la mujer. Así, la caracteriza como *sophós*, como mujer *previsora* (más que profética) y, por tanto, como amenaza para el poder establecido (la oficialidad encarnada en el mitema del tirano).

En cuanto al mitema del impostor, Jasón aparece como un sacrílego amparado por el sistema, pero las consecuencias de cuyo perjurio son del todo inesperadas e inasumibles: la venganza de Medea se convierte en un castigo divino y el infanticidio se plantea más como un ritual que como un acto de barbarie, no exento de ciertas connotaciones políticas que señalaremos.

Comenzando por el papel de la mujer en la tragedia,

[o]cho de las dieciocho tragedias eurípideas tienen nombre de mujer (*Alcestis*, *Medea*, *Andrómaca*, *Hécuba*, *Electra*, *Ifigenia entre los tauros*, *Helena* e *Ifigenia en Áulide*). Otros cuatro títulos (*Suplicantes*, *Troyanas*, *Fenicias* y *Bacantes*) preludian el protagonismo femenino, y en otras dos obras (*Heráclidas* e *Hipólito*) vemos a mujeres de armas tomar. (...) [Medea, como mujer, era] una eterna menor, sin derechos políticos ni

jurídicos, que permanecía bajo la autoridad de un *kyrios* toda su vida: primero, su padre; después, su marido y, si enviudaba, su hijo o pariente más cercano. (FORNIELES, 2015: 44-45)

El matrimonio como institución también es objeto de revisión (JAEGGER, 1957: 313-314), a pesar de lo cual la mujer debía aprovechar los beneficios que tal contrato le podía proporcionar en una sociedad en la que no se le concedía ninguna función relevante. En la tragedia de Eurípides, la terminología (IRIARTE, 2002: 158-161) puede resultar algo confusa a la hora de delimitar el estado civil de los protagonistas, e incluso se produce una llamativa inversión del ideal de novia griega (representada por la hija de Creonte), asociado a la figura de Pandora (IRIARTE, 2002: 163 y 165).

De este modo, se asocia a la figura de Medea la de Pandora, por puro contraste con Creúsa. Traemos a colación la etimología de Pandora (“todo regalo”), que entronca directamente con la idea del regalo fatal, además de ser otro modo de responsabilizar a las mujeres del origen de los males. Esto está relacionado con la minimización del papel de la mujer incluso en la procreación.

En primer lugar, con la teoría de la autoctonía (SALA ROSE, 2002: 299-300), con la que vemos que se utiliza un mito para hacer una lectura política que busca legitimar, en este caso, el abuso de poder asociado al imperialismo ateniense. Pero es la teoría embriológica la que más cosifica a la mujer, pues pasa a ser

un mero receptáculo⁴⁶ que acoge provisionalmente la semilla del hombre, verdadero y único engendrador. (...) Así se entiende la naturalidad con la que Jasón estima que su descendencia, la ame o no, le pertenece (...) [y] la ligereza con la que (...) es capaz de asumir éticamente la sustitución de una esposa por otra. (SALA ROSE, 2002: 301)

⁴⁶ Esta idea la expone también IRIARTE (2002: 167).

Con este enfoque del papel de la mujer⁴⁷, en el que se le niega incluso la capacidad de engendrar, sorprende el discurso que Medea pronuncia al Coro de mujeres corintias⁴⁸, que

simpatiza con (...) Medea (...) [p]ero se desentienden de [ella] y la abandonan cuando se vuelve bárbara (...) [y] da muerte a sus hijos. (...) Todas son copartícipes de situaciones como (...): a) tener que aportar una dote cuando se casan. b) No saber con qué tipo de hombre se casan (...). c) Enfrentarse a una consideración del hecho del divorcio (...). d) No ser dueñas del propio cuerpo (...). e) Existencia de espacios distintos. (LÓPEZ, 2002: 174-176)

La Medea euripídea aparece caracterizada como *sophós*⁴⁹, como persona dotada de una inteligencia nada frecuentemente asociada a las mujeres⁵⁰ y, por tanto, como una amenaza para el poder (MORALES HARLEY, 2012: 142-143). Al construir una protagonista con estos atributos y permitirle salirse con la suya, el autor envía un mensaje a la sociedad; pero tiene que haber un detonante de toda esta situación, que es precisamente Jasón, el mitema del impostor, que aunque se sabe amparado por el sistema y todo un privilegiado por el mero hecho de ser un varón⁵¹, se gana la antipatía del tragediógrafo y del público por su injusto proceder (POCIÑA, 2002: 240-244).

⁴⁷ Sobre si Eurípides era misógino o feminista, cuestión que no nos ocupa, hemos encontrado diversas interpretaciones (FORNIELES, 2015: 46-47; LÓPEZ GALOCHA, 1995: 117 y 119; MORALES HARLEY, 2012: 140). M. J. Ragué Arias (2002: 64-68) ofrece varias lecturas feministas de *Medea* a partir de su monólogo (como una búsqueda de su identidad).

⁴⁸ Por el interés que plantea esta intervención y por las repercusiones que tiene en la caracterización del mitema de la hechicera enamorada, aunque no pertenece a las tres escenas objeto de comparación de este estudio, adjuntamos su traducción en el Apéndice 5.1.1.

⁴⁹ “[En] la oposición “torpe”/“sabio”, (...) sabia “por naturaleza”, “por nacimiento” (...), sabios como resultado de la acción educativa (...), “hábil”, “astuto”. (LÓPEZ FÉREZ, 2002: 217-230).

⁵⁰ Medea aparece aquí con esa “destreza en el dominio de los fármacos (...) [que] requiere ese tipo de inteligencia a la vez retorcida y previsora que los griegos llamaron *mētis* (...). Además (...), la tradición (...) atribuía a Medea un saber profético. (...) Sin embargo, Eurípides no retoma abiertamente esta tradición (...): no califica de proféticas las palabras de Medea [a Egeo, tras preguntarle la interpretación de su profecía], sino que presenta el pacto al que ha llegado con Egeo como el fruto de la mente *previsora* (*promethés*) de la maga (...): el poeta (...) antepone la *mētis* de Medea al conocimiento sobrehumano que Píndaro le atribuye. (IRIARTE, 2002: 165-166)

⁵¹ Relacionado con el papel de los varones en esta tragedia, R. Sala Rose (2002: 307) expone en un gráfico una comparativa entre, por un lado, Jasón y Creonte (enemigos, inhóspitos, con hijos, futura destrucción de su simiente por Medea) y, por otro, Egeo (amigo, hospitalario, sin hijos, futura concesión de su simiente por Medea).

La materialización más concreta de su impiedad es la condición de perjuro, lo que le granjeó la antipatía de los dioses (MORALES HARLEY, 2012:149). Las consecuencias del comportamiento de Jasón son desastrosas: en primer lugar constituyen el punto de partida de la venganza de Medea, un concepto que en la mentalidad griega estaba perfectamente asentado (QUIJADA, 2002: 266-267), y en el que vemos cómo, aunque la venganza sí era una noción aceptada socialmente, confluyen circunstancias que la hacen más singular:

[n]i el agente vengador ni su acto de venganza aparecen aquí asociados a las convenciones atenuantes (...): ni juventud, ni debilidad, ni inocencia, ni ayuda de cómplice alguno con quien compartir la responsabilidad. (...) Pero Eurípides tenía ante sí el reto de adaptarlo a unas exigencias éticas y unos gustos literarios más sofisticados. (...) Lo consigue haciendo capaz a su protagonista de experimentar una especie de peripecia interior que la transforma en un ser dividido, no entre razón y pasión (...), sino entre dos imperativos apasionados, el de una *areté* heroica, que exigía venganza (...), y el de su maternidad, que exigía perdón. (QUIJADA, 2002: 269-270)

Quizá la decisión de matar a los hijos, de la que trataremos más adelante, haya sido la clave para la consideración social del personaje de Medea (PÉREZ GÓMEZ, 1995: 208-211), y que, como acto que sobrepasa toda venganza imaginable, es planteado por Medea como un ritual⁵² (SALA ROSE, 2002: 312).

Aunque no faltan otras lecturas, como la que explica B. Bolumburu⁵³, y que viene a decir que Eurípides fue sobornado por los corintios para atribuir el asesinato que ellos cometieron a la propia madre. Este hecho, el que una

⁵² A pesar de considerar como un ritual el infanticidio de sus hijos, IRIARTE (2002: 160) defiende que Medea tenía motivos ocultos para ello: “desear la muerte de su propia descendencia implica negar un estatus de mujer realizada en el que Medea no acaba de reconciliarse, en la medida en que aceptarlo implica la renuncia a la condición de objeto de deseo de la que goza la recién casada”.

⁵³ Así, “Eurípides adjudica injustamente a Medea el asesinato de sus hijos, que en realidad fue cometido por el pueblo de Corinto. De este modo la construcción semántica del personaje o la idea de Medea como la asesina de sus hijos correspondería a una creación ficticia por parte de Eurípides, y no guarda relación con su historia de origen mitológico. Pierre Grimal (...) postula que Eurípides fue sobornado por los corintios para que incluyera esta modificación en el relato.” (BOLUMBURU, 2009: 363-364)

madre asesine a sus hijos, le confiere a Medea un carácter monstruoso⁵⁴, repetidamente reflejado en la tragedia.

¿Qué condicionamientos históricos pudieron mover a un autor como Eurípides a escribir esta tragedia tan diferente a las convenciones sociales? López Galocha (1995: 120-121) concluye que el contexto previo a la Guerra del Peloponeso. Una vez más, política y literatura están íntimamente unidas, y vienen a resumirse en la pretensión de que los ciudadanos atenienses estuvieran dispuestos a morir y entregar a sus hijos a la guerra, siguiendo el modelo de Medea (LÓPEZ GALOCHA, 1995: 122-123 y 126)

Por tanto, vemos en Eurípides una Medea que supone la inversión de lo que se espera de ella, como mujer, como madre, como esposa, y que, además de explicarse por su condición de bárbara y hechicera, halla su motivación (cuando no su fundamento) en el conflicto emocional resultante de depositar la confianza en alguien que no cumple ni siquiera sus juramentos.

2.2.1.2.- *Heroida XII* de Ovidio

A pesar de que la obra de Ovidio que compararemos será su *Heroida XII*, debemos hacer alusión a algunos aspectos de su desaparecida tragedia *Medea*, cuya influencia sobre la tragedia senecana es notable.

En primer lugar, tenemos noticia de esta obra y de su éxito por citas de otros autores⁵⁵. A pesar de tal repercusión en Séneca, es una obra de su primera etapa (POCIÑA, 2002: 457-458). A él se deben innovaciones como el incendio de Corinto, que sería incorporado al mito en no pocas versiones posteriores⁵⁶.

En sus *Heroidas*,

Ovidio combina elementos de varios géneros que solían cultivarse por separado: la épica y el mito; el monólogo y el drama; la *ethopoeia* y la

⁵⁴ Para valorar el proceso de animalización de Medea y su relación con los términos griegos de lo monstruoso, *Vid.* RODRÍGUEZ CIDRE, 2002: 277-279.

⁵⁵ Así, "Ovidio y tragedia *Medea*, leída con éxito en el 12 a. C." (BAYET, 1983: 274); "y ningún libro de Asinio o Mesala es tan conocido como la *Medea* de Ovidio". (TÁCITO, *Dial.*, XII. 6)

⁵⁶ *Vid.* OVIDIO, 1995: p. 441, n. 811.

poesía; la retórica (...) y el epigrama helenístico (...) con la intención de obtener un resultado lírico-dramático que permitiera su representación teatral al modo de las tragedias. (BRAÑA SOTO, 2002: 9-10)

Así, a pesar de no ser teatro se ve que el autor valoraba las enormes posibilidades escénicas de estos poemas, auténticos monólogos teatrales.

Además de los aspectos que ya hemos señalado en el epígrafe 2.1.2. (Tradición literaria del mito) que relacionan la *Heroida XII*⁵⁷ y la *Heroida VI*, hay otras concomitancias entre las cartas (OVIDIO, 1994: 36-37): la hospitalidad traicionada (como punto de partida del dolor que desencadena en la protagonista el deseo de venganza y en el espectador/lector la antipatía ante Jasón) y el mar como barrera y a la vez como uno de los grandes males del mundo conocido son dos constantes en las cinco versiones que comparamos.

La Medea que nos encontramos en esta carta es una mujer en la que se produce un conflicto entre la joven que fue y la adulta que es. Esta dualidad, aunque de un modo menos simétrico (ya que aquí la primera mitad de la carta remite a una y la segunda mitad a la otra), también se recoge en la tragedia de Séneca (MARTINA, 2002: 602 y 607).

Nuevamente, una mujer es el vehículo de la crítica que el autor quiere trasladar a la sociedad en que vive, y que muestra una decadencia moral que lo fuerza a reproducirla estéticamente. Pero, ¿qué modelos femeninos son los escogidos, además de Medea, en estas cartas?

Con respecto a su configuración, extraemos las siguientes conclusiones⁵⁸: todas son extranjeras⁵⁹ y todas escriben desde una situación de abandono que provoca su necesidad de escribir; Medea coincide con Hipsípila en que ambas escriben a Jasón, ambas proceden de la obra de Apolonio de Rodas, y, aunque una es esposa y la otra concubina, ambas se sienten con derecho a reprocharle su conducta ante un juramento incumplido⁶⁰;

⁵⁷ Adjuntamos en el Apéndice 5.1.2. la traducción completa de esta carta.

⁵⁸ Para comparar el modelo de Medea con los demás, remitimos al cuadro que adjuntamos en el Apéndice (5.3.), cuyos datos están extraídos de BRAÑA SOTO (2002: 11 y ss.).

⁵⁹ Vid. BRAÑA SOTO (2012: 53).

⁶⁰ S. Braña Soto (2012: 42-43) señala esta concomitancia, que es “una invención ovidiana”.

por otra parte, tan sólo Jasón y Paris reciben dos cartas cada uno, lo cual redundante en la idea que ya hemos expuesto anteriormente acerca de sus similitudes.

¿Hay realmente una intención autorial por parte de Ovidio? Muy probablemente la hubiera (BRAÑA SOTO, 2012: 34-35), pero lo que más nos interesa en este trabajo es valorar el modo en que Ovidio, que tanto escribió acerca de las mujeres, quiere dar voz a una mujer extranjera, abandonada, hechicera, capaz de las mayores atrocidades por amor, para poner de relieve, una vez más, cómo la literatura puede servir de medio de reflexión sobre las consecuencias del poder desmedido (aludiendo en este caso a las leyes que Augusto llevaba a cabo) cuando afectaba de un modo tan directo a la vida de las personas, especialmente las menos favorecidas.

2.2.1.3.- Medea de Séneca

En la figura de Séneca confluyen el educador, el político, el filósofo, el retórico y el dramaturgo; facetas que, como veremos, están perfectamente integradas en su tragedia *Medea*⁶¹.

Esto se debe, en primer lugar, al papel divulgativo, aleccionador y educativo que el teatro tenía para Séneca, motivo por el cual utilizaba recursos retóricos como la *sententia* (BERNAL LAVESA, 2002: 462, 465, 468 y 472). Así concebida, la historia de Medea es un *exemplum ex contrario*. Debido al carácter marcadamente retórico de esta versión, no tarda en surgir la polémica acerca de si se trataba de una obra para ser recitada o representada, debate⁶² en el que no vamos a entrar pero cuya vigencia ya hemos señalado anteriormente.

Nos encontramos aquí nuevamente con la mujer como centro del drama, y con el matrimonio como contrato necesario e ineludible para garantizar la

⁶¹ Adjuntamos en el Apéndice 5.1.3. la traducción de las escenas objeto de comparación.

⁶² A pesar de todo, la opinión mayoritariamente aceptada es la que defiende el teatro recitado (BAYET, 1983: 286). Refuerzan esta concepción las abundantes figuras retóricas, así como los pocos diálogos. En la argumentación contraria, hay también muchas indicaciones teatrales, como las acotaciones que emiten los propios personajes al señalar la entrada y salida de otros personajes, así como la relevancia de los sonidos fuera de escena que dicen estar escuchando continuamente personajes en escena.

estirpe del varón (PÉREZ GÓMEZ, 1995: 213-215). La comparación con la tragedia de Eurípides se nos antoja inevitable⁶³, habida cuenta de que es una de sus fuentes (directa o indirecta⁶⁴). Así, la Medea que aparece es muy diferente a la griega (POCIÑA, 2002: 247-250). Séneca nos la presenta absolutamente sola, sin apoyo alguno, y para realzar su soledad y aislamiento yuxtapone a su primer monólogo la primera intervención del Coro masculino⁶⁵ (que nunca se dirigirá a ella pero no dejará de condenar su conducta y posicionarse del lado del impostor). Este Himeneo funciona, en términos musicales, como una contradanza, fruto de la cual hallaremos a la contrapartida femenina de Medea (LÓPEZ, 2002: 191-193).

Esta Medea ni siquiera maneja la magia en los mismos términos que la de Eurípides; así, después de explicar las condiciones que según Lévi-Strauss deben darse para un ritual sea mágico y de haber constatado que no se cumplen⁶⁶, J. A. Segurado e Campos (2002: 522) concluye que Medea, más que una hechicera, es una sacerdotisa del Diablo⁶⁷.

Otro personaje femenino que aquí tiene una función distinta es la Nodriz, que establece una relación de complicidad con Medea que no había en la versión griega (LÓPEZ, 2002: 199).

Si vamos al mitema del impostor, Jasón aparece aquí tratado con más simpatía por parte de Séneca, que hace visible el dilema al que se enfrentó y subraya su *pietas*, que sería el auténtico punto débil que Medea aprovecharía para su venganza (una venganza que, en un retorcido nivel de perversidad, se resume en la frase “que viva”⁶⁸).

⁶³ A. Martina (2002: 589-592) establece diez diferencias en cuanto a estructura y contenido entre las versiones de Eurípides y Séneca.

⁶⁴ Vid. MARTINA (2002: 619).

⁶⁵ Vid. LÓPEZ (2002: 184-185)

⁶⁶ Esto es: que el mago confíe en su propio poder (Medea pide ayuda a Hécate), que su víctima también crea en su poder (ni Creonte ni Creúsa habrían aceptado regalos de alguien capaz de matarlos con magia) y que la sociedad en que vive el mago también crea en su magia. (SEGURADO E CAMPOS, 2002: 512-514).

⁶⁷ La idea de una sacerdotisa retoma la faceta originaria de Medea, que explicamos en el epígrafe 2.1., y rescata la valencia primitiva del personaje.

⁶⁸ Esta idea, que ya aparece en OVIDIO (*Met.* VII, v. 25), será repetida cuatro veces en la tragedia senecana (vv. 20, 140, 141 y 596; esta última repetición, a cargo del Coro de corintios, resulta irónica por el momento en que sucede).

Una visión más humanizadora del impostor (como la de BERNAL LAVESA, 2002: 433-441 y 482), unida a la animalización de la protagonista (al servicio de enfatizar lo monstruoso que hay en ella), implica una simpatía hacia el perjurio que no habíamos visto en Eurípides. Así, en su descripción del catálogo de monstruos⁶⁹ que aparecen en la tragedia senecana (RODRÍGUEZ CIDRE, 2002: 280-290), destacamos: su capacidad de vencer a Creonte mediante la palabra (rasgo distintivo de su monstruosidad, en contraste con el habitual silencio de los monstruos), la mención de Escila y las sirenas (como ejemplos de monstruos que son peligrosos también por los sonidos que emiten, sean ladridos o cantos embaucadores⁷⁰), la inclusión de Caribdis (monstruo marino magnificado porque engulle al mar, que es el peor de los males), la mención de gigantes y serpientes), la aparición de Tifeo y Neso (este último relacionado con Deyanira y el veneno que transforma un regalo en un arma mortal), las Harpías, las Furias y las Erinias.

La venganza de Medea se articula en otros términos (PÉREZ GÓMEZ, 1995: 193, 195 y 197): ya no es tanto una cuestión de honor como de dolor. Este aumento de la faceta humana, aunque la haga más cercana a nuestra sensibilidad actual, provocaba en el público de la época un desapego que, unido a los excesos de su carácter (imprescindibles para llevar a cabo una inversión total de los valores y del cosmos acorde a sus emociones⁷¹), servía de modelo a evitar. Si a todo lo dicho añadimos la innovación senecana del *leitmotiv* de la culpa por la muerte de Apsirto⁷², y la irracional necesidad de vengar una muerte que ella misma llevó a cabo y que quiere expiar, no tardamos en llegar al infanticidio, que además de para esa finalidad le sirve para romper el contrato matrimonial con Jasón, único beneficiario (PÉREZ GÓMEZ, 1995: 217-218, 220-221).

⁶⁹ Explica la autoafirmación de Medea a través de su nombre GALIMBERTI (2002: 545).

⁷⁰ Sobre este aspecto concreto, *Vid.* LÓPEZ (2002: 200-201).

⁷¹ Subrayamos aquí figuras retóricas tan expresivas para configurar “el mundo al revés” como el *adynaton*. (CURTIUS, 1948: 145)

⁷² Medea ha dejado de sentir como suyos a sus hijos para poder matarlos. (PÉREZ GÓMEZ, 1995: 222-223)

Desde el punto de vista estructural, aunque ha habido críticas⁷³ hacia las tragedias de Séneca, según estudios recientes no hay tal nivel de fragilidad estructural (PÉREZ GÓMEZ, 1995: 413-414). Además, estudios acerca del léxico en esta tragedia refuerzan la idea de su unidad temática⁷⁴. Todo esto nos lleva a valorar la posible lectura política de la obra (POLO, 2014: 17-19).

2.2.2.- Versiones musicales ⁷⁵

Teniendo en cuenta que la ópera de Charpentier utiliza como fuente principal la tragedia de Séneca, y la de Cherubini la de Eurípides, tan sólo comentaremos aquellos aspectos novedosos con respecto a dichas fuentes, centrando nuestra atención en qué aporta la música en cada caso.

2.2.2.1.- *Medea* de Charpentier

En esta ópera hay dos diálogos entre Medea y Jasón. Por su mayor interés musical, analizaremos el primero; en él (Acto II, Escena 2), aún no se ha producido la ruptura entre ellos, pero discuten. Jasón le pide a Medea que le regale una toga a Creúsa, que se va a casar con Oronte⁷⁶, príncipe de Argos cuyo ejército está a punto de llegar a Corinto. Musicalmente, se trata de un recitativo dialogado que precede a una pequeña aria de Medea (casi podríamos denominarla *arioso*⁷⁷, “Pour nous la rendre favorable...”), seguido de

⁷³ Vid. PÉREZ GÓMEZ, 1995: 384 y 397.

⁷⁴ Así lo analiza GARCÍA FUENTES, 1983-1984: 238.

⁷⁵ Para poder acceder fácilmente a los textos de las arias y dúos analizados, remitimos al Apéndice 5.5.

⁷⁶ Además de lo oportuno del nombre (“el que ve”), teniendo en cuenta que este personaje aspira a casarse con Creúsa y acabará “viendo” cómo ella se enamora de Jasón y se casa con él, de alguna manera suple el papel que Egeo desempeñaba en la versión de Eurípides, ya que Medea le plantea aliarse para evitar dicha boda después de que él les haya ofrecido asilo en Argos a ella y a Jasón.

⁷⁷ Cuando aparece la ópera se desarrolla inicialmente el recitativo, que consiste en un estilo declamatorio cantado que poco a poco adquiere mayor complejidad e interés, dando lugar a una alternancia entre recitativo seco y recitativo acompañado. Ambos son narrativos pero el acompañado se especializa en expresar emociones. Cuando evoluciona un poco más, aparece el *arioso*, que más que una forma cerrada es un estilo de cantar, mucho más apasionado, que preludiará la aparición del aria, como forma musical cerrada en la que el avance de la acción se detiene y el espectador tiene acceso a los pensamientos y sentimientos de los personajes. Se articula así la alternancia aria-recitativo. Como esta ópera es de finales del siglo XVII, aún pertenece a los primeros estadios de evolución, y dada la brevedad de la misma (cuatro versos) quizá sea más adecuado denominarla *arioso* o *arietta* que aria propiamente dicha. En cualquier caso, la repetición de los versos (los dos primeros con una frase musical A que se repite, los tres siguientes con una frase musical B que también se repiten) hace visible este interés en detener el avance temporal y permitir a Medea que exprese cómo se siente.

otro recitativo dialogado, un dúo (“Que de tristes soucis; malgré tous ses appas...”), otra pequeña aria de Jasón (“Quittez ces détours superflus...”), un tercer recitativo dialogado y una breve sinfonía⁷⁸ final.

Predomina el acompañamiento de bajo continuo⁷⁹ (a cargo del clave y la cuerda frotada grave, cuando interviene Jasón, y de la cuerda frotada grave⁸⁰, cuando interviene Medea⁸¹), con una textura⁸² de monodia acompañada en la que la enorme distancia entre bajos y melodía les da un mayor protagonismo a los cantantes, favoreciendo la comprensión del contenido textual (una de las prioridades de la *Camerata Fiorentina* de los Bardi cuando crearon la ópera, secundada por Monteverdi en su exposición de la *seconda prattica* en su *Ottavo libro dei madrigali*)⁸³. Son especialmente relevantes, desde este punto de vista, la pequeña aria de Medea, el dúo y la pequeña aria de Jasón.

En el aria de Medea, en la que destacamos la presencia de la tiorba junto al acompañamiento del bajo continuo, hay dos frases musicales asimétricas en cuanto a su extensión y desarrollo: la primera (A), que abarca los versos “Pour nous la rendre favorable / vos soins trop assidus devroient vo'allarmer”, tiene un diseño melódico sencillo y pausado, doblado por los bajos, con lo que se suscita la noción de cobijo que transmite el texto; un cobijo

⁷⁸ Se denomina así a cualquier pequeño preludio, interludio o postludio instrumental que desempeñe la función de “marco” de los números vocales.

⁷⁹ Una de las características definitorias del barroco musical, y que supone la condensación del ritmo armónico de la pieza en la línea melódica del bajo, que al crear disonancias y consonancias con la melodía principal crea y resuelve la tensión armónica, íntimamente relacionada con la escénica. En muchos casos, más que acompañar al texto acompañan a las reacciones emocionales de los personajes ante lo que se dice y hace.

⁸⁰ No concretamos si se trata de violonchelos, contrabajos o violones, dado que según la versión que se escuche serán unos u otros; lo fundamental es que sean *archi*, instrumentos de cuerda frotada.

⁸¹ Esta alternancia instrumental no puede ser casual: el clave tiene una sonoridad más metálica, fría, que asociamos a la parte racional del alma, muy conveniente para el personaje de Jasón, en contraste con el apasionamiento y expresividad de la cuerda frotada, que (desprovista del armazón que le proporciona el clave) supone un anticipo de las profundidades (emocionales e infernales) a las que Medea llegará cuando se deje llevar por su pasión. Se ve en la instrumentación un correlato de la oposición razón/pasión.

⁸² Por “textura”, en música, se entiende el entramado de líneas melódicas que se articulan en una pieza musical. Si es una única línea melódica, es monódica; si además tiene un acompañamiento, subordinado a la misma, monodia acompañada (la textura predilecta en este período); si hay varias voces con un mismo ritmo y se percibe como melodía principal la voz superior, es homofonía (muy frecuente en la escritura coral); si hay varias líneas melódicas y son todas igualmente relevantes, es polifonía.

⁸³ Esta “segunda práctica” a la que aludimos es la alternativa que proponía Monteverdi a los excesos contrapuntísticos del último renacimiento: se buscaba una melodía fácilmente perceptible, idónea para transmitir los contenidos textuales que se cantaban.

sólo aparente, ya que, como Medea expresará en los tres versos siguientes con su advertencia a un Jasón que debería desconfiar de las repentinas atenciones de Creúsa, el amor no tardará en aflorar ahí donde el agrado propicia los reencuentros. La melodía de esta segunda frase (B) es mucho más amplia, solitaria por parte de Medea (ya que los bajos no la doblan ahora) y alcanza una gran expresividad cuando llega a los agudos, tras lo cual desciende para volver al punto de reposo.

El dúo (“Que de tristes soucis; malgré tous ses appas, / dans un coeur bien touché. l’I injuste Amour fait naistre”) consta sólo de dos versos, que se repiten un total de tres veces. Consecuentemente con el contenido amoroso del texto, se produce un acercamiento entre ambos: primero Medea canta los dos versos a solo (ella tiene iniciativa y no necesita seguir a nadie); cuando repiten el primer verso, Medea comienza y la sigue Jasón en un canon que reproduce fielmente la manera en que éste acudió a ella para pedirle auxilio, de modo que el segundo verso lo cantan a dúo, con movimientos paralelos y contrarios de voces (lo que, además de seguir las normas de composición de la época, simboliza sus encuentros y desencuentros); cuando repiten por última vez el primer verso, será Jasón quien tome la iniciativa, seguido por Medea (quien, una vez que se ha enamorado de él, sólo puede aspirar a perseguirlo), para concluir cantando el segundo verso armónicamente por última vez.

La pequeña aria de Jasón (“Quittez ces détours superflus. / Pour m’asseurer du Roy je voyois la Princesse; / mais si c’est un soin qui vous blesse / parlez, je ne la verray plus”) contrasta mucho con el carácter nostálgico y amatorio del dúo al que sigue. De hecho, los violines aparecen anticipando la melodía del primer verso, con un carácter más rítmico y vigoroso, consecuente con el estado de ánimo de Jasón, que está hablando del rey, y aunque le promete a Medea que no volverá a ver a Creúsa si a ella le molesta que se vean, la alegría y súbita determinación que definen esta intervención ponen en entredicho sus palabras.

Aunque para tratar la escena de la venganza de Medea analizaremos otro momento musical, no queremos dejar sin mencionar la invocación a los espíritus infernales que tiene lugar en el Acto III, Escena 5 (“Noires filles du

Styx”), señalando el tetracordo cromático descendente⁸⁴ interpretado por los violines que acompañan en el preludio de esta aria, y que ya desde el *Orfeo* de Monteverdi se había convertido en un cliché musical que representaba el descenso a los Infiernos. Contrasta la melodía ascendente de Medea, que (quizá intentando escapar simbólicamente a este hundimiento irremediable) busca en los agudos la expresión de sus pasiones. Un coro de diablos, junto a los Celos y la Venganza personificados, dialogará con ella con una melodía marcadamente rítmica.

En esta ópera la venganza de Medea se articula en otros tres momentos: en el Acto IV, Escenas 8 y 9 (cuando Medea hace enloquecer a Creonte al enseñarle sus poderes y él se suicida), en el Acto V, Escena 3 (cuando el mensajero Cleón cuenta a Creúsa lo sucedido al rey⁸⁵) y en el Acto V, Escenas 5 y 6 (cuando Medea toca con su varita a Creúsa, que lleva puesta la toga, antes de marcharse, y empieza a arder por dentro, envenenada, para acabar muriendo en brazos de Jasón). Es esta última la escena que pasamos a analizar.

En ella, sorprende el uso del recitativo acompañado para representar a Creúsa ardiendo por dentro (como consecuencia del veneno que Medea utilizó en su toga), de modo que se convierte en narradora de lo que le está sucediendo, y con un *tempo* llamativamente calmado retransmite cómo siente arder sus venas y cómo pierde la fuerza poco a poco. Cuando llega Jasón inicia un diálogo con ella, también en estilo recitativo, porque quizá a Charpentier le interese menos una espectacular muerte en escena que el hecho de que el público pueda escuchar las súplicas que le hace a Jasón (“ne m’abandonnez pas”), idénticas a las de Medea, en un momento en el que, como ella, sabe que su separación es inevitable.

⁸⁴ El tetracordo es una escala descendente de cuatro notas; es cromático porque, además de las notas pertenecientes a la tonalidad principal (notas diatónicas), utiliza notas alteradas (cromáticas), que desestabilizan parcialmente la armonía del conjunto y lo dotan de una mayor expresividad.

⁸⁵ Llamamos la atención sobre el hecho de que Thomas Corneille haya cambiado el orden de estos acontecimientos: al hacer que Creonte muera antes que ella, le provoca un dolor añadido a Creúsa cuando escucha al mensajero, justo antes de hacerla morir en brazos de Jasón, un resultado mucho más efectista en términos escénicos que el de la versión senecana.

Después, llevan a cabo un dúo (“Helas! Prests d’estre unis par les plus douces chaînes, / faut-il nous voir separer à jamais?”) en el que se repetirán esos dos versos, con una melodía que da amplios saltos y luego discurre descendentemente, muy ornamentada, interpretada en canon (primero por Creúsa y detrás de ella por Jasón), con movimiento contrario de voces y un lirismo extraordinariamente adecuado para una despedida de esta índole. Finaliza el momento con una pequeña aria en la que Creúsa se despide de este mundo (“Peut-on rien ajouter à l’excès de ma peine...”), con un tempo muy estático, un acompañamiento mínimo y la repetición en el violín de la melodía de Creúsa, a modo de eco o incluso diálogo, justo antes de morir.

Con respecto a la huida de Medea, tiene lugar en el Acto V, Escena 8. Ella aparece en un carro tirado por dragones, y desde ahí narra el asesinato de sus hijos, justo antes de irse volando. Un planteamiento escénicamente muy espectacular, que encuentra su correlato musical, tras un breve diálogo en recitativo acompañado, en el contraste que se produce entre el dolor de Jasón al descubrir el filicidio y ver huir a Medea, y la alegría de la sinfonía final, con un ritmo vivo y una melodía frenética interpretada por los violines. La música subraya el sentimiento de victoria de Medea, y nos transmite su liberación de toda carga al haber roto todos los vínculos con Jasón, que ha quedado tan abandonado que ni siquiera la orquesta se digna a referir su desolación.

2.2.2.2.- Medea de Cherubini

Si comparamos esta ópera con la anterior, además de que esta sigue la versión de Eurípides y no la de Séneca⁸⁶ (aunque añade el tema ovidiano del incendio), llaman la atención los siguientes detalles: es una ópera seria italiana de finales del s. XVIII⁸⁷ (no una ópera francesa del siglo anterior, con todas las

⁸⁶ A pesar de seguir la versión de Eurípides, toma de la senecana los siguientes elementos: 1) el hecho de que Jasón ame a sus hijos, y de que Medea descubra en esa *pietas* el punto débil del impostor; 2) el interés por el hecho de que Creonte tuviera un hermano o padre al que matar, para no tener que sacrificar a sus hijos como expiación de los crímenes cometidos por Jasón; 3) las continuas dudas y cambios de opinión de Medea con respecto a lo que hará; 4) la utilización de la Nodriza como *bona mens* que intenta una y otra vez evitar el desastre; 5) el hacer coincidir el transcurso de la obra el mismo día de la boda, habiendo obtenido un plazo de 24 horas para despedirse de sus hijos; y 6) Medea está completamente sola en esta versión, sin apoyo alguno.

⁸⁷ Aquí debemos señalar la circunstancia de que en su primera versión era una ópera francesa, en la que alternaban números dialogados con arias. Pertenecía al género de la *opéra comique*,

implicaciones estructurales que ello conlleva: escrita en tres actos, sin ballets y sin tantos números corales, en italiano, en la época de las óperas del terror inmediatamente posteriores a la Revolución francesa⁸⁸...), a Jasón lo interpreta un tenor (no un contratenor⁸⁹), Medea no hará una huida tan espectacular como en la ópera barroca (se adentra en el templo al que acaba de prender fuego, rodeada por las tres Euménides, y aunque muere escapa de la justicia humana que Jasón y el pueblo corintio le quieren aplicar⁹⁰) y la obra empieza dando un mayor protagonismo a Glauce⁹¹ (pues empieza desde su perspectiva de novia a punto de casarse, ilusionada, con un aria solista, un coro nupcial que dialoga con ella y toda la vida por delante), con lo que el impacto al saber que ha muerto será mayor (una muerte que no presenciaremos, como en la versión griega).

Pasamos a analizar la discusión entre Medea y Jasón (Acto I, desde “Taci, Giason, e affisimi immoto il suolo?”). Comienza con un diálogo en estilo recitativo (la orquesta, dividida en las dos secciones de viento madera y cuerda frotada, que dialogan entre sí apostillando las intervenciones de uno y otro, reduce al mínimo su actividad, cediendo el protagonismo a los personajes). La respuesta de Jasón a Medea (“Non più!”) es una excusa casi tan débil como el acompañamiento orquestal, que no lo arropa realmente. Cuando Medea le contesta (“Falsa è la tua parola...”), la música es extrañamente calmada, subrayando el hecho de que a pesar de estar discutiendo con un mentiroso

de modo que, cuando en 1855 Franz Lachner reelaboró los diálogos como recitativos y, más adelante en 1865 Luigi Arditi la tradujo al italiano, se consumó su transformación en *melodrama* italiano. Ésta última es la versión que analizamos.

⁸⁸ A pesar de que se terminó en 1797, empezó a ser compuesta en 1793, año en que ejecutaron a Luis XVI e instauraron el Régimen del Terror. Esto se percibe en el grado de violencia y agresividad de toda la obra; unido al hecho de que emplea formas clásicas con melodías simétricas y un cuidado continuo de la proporción musical, hace que pertenezca, musicalmente hablando, al Neoclasicismo terrorífico.

⁸⁹ Aunque en el Barroco los *castrati* solían interpretar los papeles heroicos, en Francia (cuya música estaba sometida al poder de Lully) estaban prohibidos en la ópera, y se reservaba ese papel a los contratenores, un tipo vocal masculino que parte del registro del tenor y abarca un registro más agudo.

⁹⁰ Queremos hacer notar la coincidencia que se produce entre la muerte del Don Giovanni mozartiano y esta Medea: ambos finalizan sus respectivas óperas muriendo, en la tonalidad de re menor (una tonalidad asociada a la muerte, muy frecuentemente utilizada en este tipo de escenas), y descendiendo al Inframundo ante la mirada atónita de aquellos que los han perseguido en vano, sin haberse sometido nunca a las leyes humanas y sin haber mostrado arrepentimiento alguno por sus actos. Son, por tanto, dos figuras representativas de un nuevo tipo de heroísmo que prelude el Romanticismo.

⁹¹ En la versión francesa, Glauce se llama Dircé.

guarda esperanzas de volver con él. Las melodías de Medea en toda esta ópera se caracterizan por su amplio ámbito, por saltos muy difíciles y cambios de registro (sobre todo grave-agudo) concomitantes con su desequilibrio emocional, que no mental. Cuando Medea rememora los momentos felices (“Ricordi il giorno...”) la dulzura se hace palpable tanto por la emotividad de su melodía, que a pesar de estar en un recitativo sigue buscando reproducir estados de ánimo, como por el acompañamiento orquestal, que a ella sí la arropa. Pero en el noveno verso de la respuesta de Medea se produce un cambio de estado de ánimo (“Non io vegliai allor a tua difesa?...”), que la orquesta marca con un acompañamiento de cuerda en *tremolo*, consecuente con la agitación de quien recuerda un sacrificio que ahora parece haber sido inútil. Tras tres preguntas retóricas con mucha agitación de ánimo (recordemos la simbología del número tres en el sistema pitagórico, y también en el mundo de la masonería del siglo XVIII), Medea pide a Jasón que la escuche (“Giasone ascolta!”), e introduce el aria que viene a continuación con un discurso musical sencillo en cuanto a ornamentación, pero solemne ya que tiene lugar en el registro agudo. La orquesta parece detenerse, y deja a Medea sola en una difícil *fermata* en el verso “Senti, senti ancor!”.

El aria (“Dei tuoi figli la madre”...) es una pieza de una dificultad técnica e interpretativa extraordinarias: exige por parte de la cantante un dominio de la respiración que le permita mantener arcos melódicos muy amplios, llegar a graves y agudos de gran exigencia técnica y, al mismo tiempo, transmitir una emoción que no es siempre la misma, sino que va evolucionando o incluso cambiando de verso a verso. La primera frase musical abarca cuatro versos (“Dei tuoi figli...”) y en ella el acompañamiento orquestal es delicado, transmitiendo una dulzura que se ajusta al contenido textual (Medea recuerda a sus hijos y la desesperación actual). Es una *captatio benevolentiae* que no obtendrá sus frutos, pero no se rinde: en los siguientes dos versos (“Tu lo sai quanto...”) la solista asciende al registro agudo, para volver a descender (cuando el texto dice, precisamente, “Sola...”), un fragmento que repetirá. Después (“Se mai mi fossi aparso...”), dialoga con los violines, mientras las cuerdas graves hacen un acompañamiento arpegiado ascendente (que da estabilidad al conjunto al reforzar armónicamente la melodía) mientras las

cuerdas medias elaboran un diseño melódico de acompañamiento que, a modo de contramelodía, provoca un contraste casi cómico con la gravedad del discurso de Medea, simultaneando en sus palabras la posibilidad de otras sensibilidades, como por ejemplo la de un Jasón que no se va a dejar convencer. En el verso “Il cor non sapea le orrende passioni” se mezclan los modos mayor y menor, en un requiebro que reproduce las sutilezas del estado de ánimo de quien suplica a sabiendas de que se acabará vengando. Cuando en los dos versos siguientes (“Scorrea la notte...”) la melodía describa un diseño melódico ascendente-descendente, con un final de frase femenino desprovisto de toda tonicidad y fuerza, el estilo belcantista de la solista está plenamente instalado en la Medea joven y soñadora que está recordando, muy alejada de la adulta que unos versos atrás recriminaba, furiosa, los delitos cometidos para beneficiar a un ingrato. En los versos siguientes (“Ero felice allor”...) el acompañamiento se muestra un poco más agitado, con unas réplicas más rítmicas a cargo de los violines, que culminan en la súplica “Torna sposo per me!”, una idea que vertebrará el resto de versos del aria, con un acompañamiento orquestal gradualmente más intenso y que de algún modo anticipa una apoteosis que llega en la repetición, nuevamente tres veces, del verso “Pietà! Per tanto amor che volli a te”, para cerrar el aria con un “Pietà!” en el registro sobreagudo que supondrá un falso final de aria, ya que le seguirá una frase en las cuerdas tras la cual Medea interpretará su última petición, con otro sobreagudo tan contundente como ineficaz.

Jasón, previa introducción orquestal, le contesta en estilo recitativo (“Son vane qui minacce...”), con una contundencia que no deja lugar a dudas, y que viene refrendada por el acompañamiento: un acompañamiento que dialoga con él utilizando un unísono en las cuerdas, con un diseño melódico arpegiado ascendente que está simbólicamente asociado al ascenso social que él mismo pretende alcanzar (“Me lieto aspetta l’alba / al talamo di Glauce mia diletta”), y que finaliza con una frase melódica muy delicada, descendente, que no por ello deja de ser menos cruel. Nuevamente, una divergencia entre texto y música refuerza el dramatismo por el contraste a que da lugar.

Comienza un dúo entre ambos, en el que Medea toma la iniciativa (“Nemici senza cor...”), Jasón la sigue (“Fate o numi...”) y luego interpretan

simultáneamente (“O fatal vello d’or...”). La violencia del acompañamiento, en el que destaca la cuerda, recuerda a la Obertura y a todos los momentos en los que Medea se enfurece. Su discurso musical es extremo en cuanto a notas agudas y graves, salvajemente unidas con un texto que menciona precisamente su fatal juramento. No se refiere al que Jasón incumplió, sino al que está haciendo ella en ese momento: no habrá himeneo para Glauce. Los violines hacen una melodía introductoria con aristas, con una curva ascendente-descendente que es el anticipo de su historia de amor y del destino de Jasón si se separa de ella. Luego desaparecen prácticamente, para hacer réplicas a sus frases. Curiosamente, cuando menciona el himeneo (“Niun verrè a benedir! No! / lo nes atteso gli dei, benedir niun potrà / questo lmen traditor...”), el acompañamiento adquiere un carácter tétricamente bailable, que de algún modo podríamos relacionar con las danzas de la muerte y con la valencia fúnebre del tálamo. Cuando le contesta Jasón (“Fate o numi...”) el acompañamiento comienza siendo el mismo, pero ni su progreso posterior ni el propio discurso del tenor serán iguales: entonará notas sombríamente graves, y se subrayará la sensación de refugio solicitado, de suplicante, en los versos “E reggia e sacro sulo, / o dei salvate ognor!”, una idea que repetirá inútilmente. Comienzan la parte simultánea del dúo (“O fatal vello d’or”...), en estilo fugado (Medea empieza y Jasón repite lo que ella en canon, después), con un acompañamiento más calmado al principio, con cierta solemnidad al estar hablando de la gloria y el triunfo (dos ideas que ninguno de ellos alcanzará con las manos limpias). Retoman el estilo alterno (“Per far penar l’ingrato...”, Medea pidiendo castigarlo, “Fatal maliarda vil...”, Jasón insultándola), y se repiten los reproches, con un acompañamiento orquestal que va cogiendo fuerza gradualmente, hasta que en el verso “Ah fuggir! Fuggir?” Medea silencia todo sonido de la orquesta, imponiendo una pausa que precede a otra nota en el registro sobreagudo (expresando furia e incredulidad ante tal descaro) y el acompañamiento retoma el carácter bailable en cuanto se alude a la boda inevitable (“Se questo è il suo destin...”). Vuelven a repetir nuevamente la parte a dúo (“O Fatal vello d’or...”), Jasón intenta imponer su discurso apelando a la autoridad de Creonte (“Possente è il re...”), pero la orquesta, una vez más, está de parte de Medea, ya que no acompaña la pompa de la melodía de Jasón del modo esperado, sino con el nerviosismo que los violines siguen imponiendo al

conjunto, claramente empático con Medea. Tras unas pequeñas notas entrecortadas que reproducen la fatiga y el desconcierto de ambos (“Gran dolor dèi costar”) se prepara y resuelve el apoteósico final, que en este caso cierra además el primer acto.

Con respecto a la venganza de Medea, ocupa prácticamente todo el Acto III, por lo que analizaremos la parte inicial: la Introducción instrumental y el recitativo de Medea (“Nuni venite a me, inferni Dei!”...). La introducción instrumental se caracteriza por carecer de melodía, pero plantear un acompañamiento muy variable que sugiere al espectador melodías que ya ha escuchado. Esta ausencia de melodía es idónea para representar simbólicamente al personaje de Medea, quien, a pesar de todo el poder que va a acumular, está vacía porque el amor que siente no tiene un destinatario digno. Aparece una esquemática línea melódica desdibujada en la cuerda grave, como en un rezo, y el viento madera entona notas sueltas que parecen replicar a una melodía que no ha sonado. Van de agudo a grave (flauta, oboe, fagot) y la orquesta aumenta y disminuye la intensidad, con la correspondiente adición y sustracción de instrumentos, reproduciendo la agitación de Medea en esta cueva, donde invocará a los espíritus infernales para que sancionen su poder, aún activo. Recordemos que en el inicio de esta ópera, Medea irrumpe en la boda de Jasón y Glauce como una mujer con velo a la que nadie esperaba allí. Probablemente llevase tiempo sin utilizar sus poderes mágicos, y ahora por fin tiene una razón para volver a ser la que fue. Los chelos dialogan con el viento, se suceden cromatismos ascendentes-descendentes que refuerzan la idea de descenso moral, y también descenso al Inframundo, de la protagonista. Una sucesión de escalas en los violines cambia el carácter, ahora agitado, de la introducción, y no tarda en añadirse la percusión, evocando los vientos huracanados que ahora colaboran con el conjuro de Medea. Hay momentos en los que se intuye cierto carácter épico y triunfal, pero dura poco por el dramatismo y violencia del acompañamiento de los violines y el modo menor. Las trompas se alían en un acompañamiento rítmico y entrecortado que, junto a las melodías descendentes de los violines, y una sucesión de escalas que no lleva melódicamente a ninguna parte, crean una sensación de poder incontrolable, de tempestad misteriosa, tras la que reaparece el silencio y

vuelve a comenzar la melodía salmódica del principio. Se produce un acompañamiento dulce y delicado, se amplía gradual pero inexorablemente el conjunto orquestal, y las disonancias y arpeggios ascendentes-descendentes de violines y cellos contribuyen a desestabilizar emocionalmente el conjunto. Se diluye la tensión y, sobre una nota pedal a cargo de los fagots, Medea comienza su recitativo (“Numi, venite a me...”); un recitativo en el que todas las palabras relacionadas con el cielo o los dioses son notas muy agudas, y las que tienen que ver con ella misma, los Infiernos, o las Erinias son muy graves. Esto provoca que, a pesar de ser un recitativo, requiera nuevamente una gran solvencia técnica por parte de la cantante (recordemos que María Callas hizo un papel memorable con este personaje). Se producen alternancias entre ferocidad excesiva (“Si! Vostro padre fu che v’ucisse”) y una dulzura repentina (“O cari figli”..., “Natura...”), una vacilación que es consecuente con las dudas de Medea a la hora de decidirse a matar a sus hijos. La orquesta, en este recitativo, desempeña tímidamente el papel de marcar finales de frase y enlazar secciones diferentes, pero no le roba nada de protagonismo.

Finalmente, la música de su huida resulta una metáfora del incendio que sorprende a todos: Medea paraliza a toda la orquesta, coros y solistas gritando en un registro agudo “T’arresta!” a Jasón. Ella está vestida con el toisón dorado que le había ayudado a robar a Jasón, y que éste regaló después a Creúsa, y se dispone a entrar en el templo en llamas arropada por las Euménides, pero antes discute por última vez con él. La orquesta se limita a acotar los finales de sus intervenciones, con bastante agresividad, y la melodía de Medea es más errática que nunca, con enormes saltos y cambios de registro, a los que Jasón replica con una dulzura que sólo demuestra cuando habla de sus hijos. Le suplica a Medea que le permita hacerles los ritos fúnebres debidos, pero ella se lo niega, con una dulzura que hasta este momento no demostró: ahora que le dice lo que le espera (vagando solo de país en país), sintiéndose triunfadora, parece más calmada, pero un repentino *tremolo* en los violines augura el desastre que inmediatamente le desvela. Un enorme incendio acabará con el templo, y ella se adentra en él. Musicalmente la orquesta recrea las llamas con escalas ascendentes y descendentes, con el uso de instrumentos muy agudos (como el flautín) y muy graves (como la sección de cuerdas graves, que

interpreta una melodía a unísono que casi parece un coro infernal), y además los coros (masculino y femenino, en un diálogo fiero que parece una discusión) preparan un final apoteósico en el que el impostor es castigado y la hechicera enamorada huye de la justicia de los corintios.

2.2.3.- Estudio comparativo

Después de haber expuesto las principales particularidades de cada versión, pasamos a sintetizar las semejanzas y diferencias.

SEMEJANZAS ENTRE LAS VERSIONES

Mitemas	Heroína enamorada	Impostor	Tirano
Rasgos	<p>Mujer.</p> <p>Extranjera.</p> <p>Hechicera.</p> <p>Enamorada de un extranjero.</p> <p>Esposa abandonada.</p> <p>Hija traidora.</p> <p>Asesina a su hermano.</p> <p>Madre infanticida.</p> <p>Desterrada y sin patria.</p> <p>Fugitiva.</p> <p>Huye victoriosa.</p>	<p>Hombre.</p> <p>Extranjero.</p> <p>Antihéroe.</p> <p>“Conquistador” de princesas.</p> <p>Perjuro.</p> <p>Suplicante de ayudas femeninas.</p> <p>Incapaz de cumplir sus metas.</p> <p>Indigno.</p> <p>Deficiente como hijo, heredero, esposo y padre.</p> <p>Fugitivo.</p>	<p>Anciano.</p> <p>Temeroso de perder el poder.</p> <p>No cuenta con apoyo suficiente.</p> <p>Usurpador.</p> <p>Misógino.</p> <p>Muerte horrible.</p> <p>Igual en todas las versiones.</p>

		Sobrevive, pero solo.	
--	--	-----------------------	--

DIFERENCIAS ENTRE LAS VERSIONES

Mitemas	Eurípides	Ovidio	Séneca	Charpentier	Cherubini
Hechicera Enamorada	Adulta. Se venga por honor/burla. Apoyo del Coro femen. Venganza narrada.	Dualidad pasado/presente. Venganza narrada.	Matrona romana: inversión. Se venga por el <i>dolor</i> . Venganza en escena.	Adulta. Se venga por el <i>dolor</i> . Venganza en escena.	Adulta. Se venga por el <i>dolor</i> . Venganza narrada.
Impostor	Frío oportunista.	Frío oportunista.	Padre <i>pius</i> : dilema moral. Apoyo del Coro masc.	Padre <i>pius</i> .	Padre <i>pius</i> .

3.- CONCLUSIONES

Finalizado nuestro recorrido, una vez expuestos los orígenes y evolución del mito, sus mitemas, las tradiciones literaria y musical que le han visto florecer y multiplicarse, adoptando formas literarias y musicales a la vez tan diversas y, en lo esencial, tan semejantes, podemos concluir que la lucha que agita a Medea, auténtica protagonista indiscutible del mito, es una guerra psicológica en el sentido antiguo de la palabra, ya que involucra aspectos mentales pero también, sobre todo, emocionales.

La fe regalada al desconocido que seduce porque deslumbra, pero deslumbra porque no se deja ver tal como es, se vuelve un pago demasiado elevado para ser obviado.

Diosa ctónica, sacerdotisa, princesa, esposa despechada o madre filicida, Medea es siempre aquella que ha contribuido a hacer pasar por héroe al vendedor de humo, al antihéroe, al impostor, al padre que inicialmente no ama a sus hijos, al esposo que regala juramentos sagrados como quien entrega monedas o las roba para saciar necesidades puntuales.

Ambos, fugitivos, desheredados, sin patria a la que regresar y sin un futuro al que aspirar, pero por encima de todo sin la capacidad de construir, juntos o por separado, un hogar, se verán abocados a la ruina.

El tirano, tercer mitema, carece de diferencias en las cinco versiones, algo consecuente con el hecho de que su función es subsidiaria de la de los otros dos: representa el poder ante el que ambos emergen, se apoyan, lo desafían y vencen, pero, incapaces de construir nada, no podrán ocupar su lugar, porque aquello que los define es la necesidad de destruir o burlar en beneficio propio el orden oficial.

4.- BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS, R. (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Barcelona, Acantilado.

APOLODORO (1993). *Biblioteca mitológica*, Julia García Moreno (ed), Madrid, Alianza editorial.

APOLONIO DE RODAS (1987). *El viaje de los argonautas*, Carlos García Gual (ed), Madrid, Alianza editorial.

ARISTÓTELES (1974). *Poética de Aristóteles. Edición trilingüe*, Valentín García Yebra (ed), Barcelona, Gredos.

BATTA, A. (1999). *Ópera. Compositores. Obras. Intérpretes*, Barcelona, Könnemann.

BAYET, J. (1983). *Literatura latina*, Barcelona, Ariel.

BERNAL LAVESA, C. (2002). “Medea en la tragedia de Séneca”, en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 459-486.

BICKEL, E. (2009). *Historia de la literatura romana*, Madrid, Gredos.

BRAÑA SOTO, S. (2012). *Modelos femeninos en las Heroidas de Ovidio*, TFM, Oviedo, Universidad de Oviedo.

BOLUMBURU PERL, B. (2009). “La transfiguración histórica del mito de Medea: de Eurípides a Christa Wolf”, en *Literatura: teoría, historia, crítica*, nº 11, pp. 359-385.

BUKOFZER, M. (1986). *La música en la época barroca*, Madrid, Alianza editorial.

CURTIUS, E. R. (1948). *Literatura europea y Edad Media latina*, Vols. 1 y 2, Madrid, FCE.

DE PRADA SAMPER, J. M. (2002). “El mito de Jasón y Medea y el folklore”, en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 15-27.

DOWNS, P. (1992). *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Akal.

EASTERLING, P. E. & B. M. W. KNOX (eds), (1990). *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos.

ESTANISLADA SUSTERSIC, M. (2015). “La Medea de Séneca y la gloria” en *Actas del séptimo coloquio internacional. [Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos*, pp. 529-538.

EURÍPIDES (1994). *Cyclops. Alcestis. Medea. Euripides Volume I*, David Kovacs (ed), Loeb Classical Library 12.

EURÍPIDES (1994). *Medea*, David Kovacs (ed), versión digital (plataforma perseus.tufts.edu)

EURÍPIDES (1985). *Tragedias I*, Juan Antonio López Férrez (ed), Madrid, Cátedra.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, E. (2017). *Medeas en el cine: del texto teatral a la representación filmica*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

FORNIELES, R. (2015). “La mujer en el teatro griego”, en *Desperta ferro. Arqueología & Historia. La mujer en Grecia*, nº 11, Madrid, Desperta ferro ediciones, pp. 46-51.

GALIMBERTI BIFFINO, G. (2002). “*Medea nunc sum: il destino nel nome*”, en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 535-547.

GARCÍA FUENTES, M^a C. (1983-1984). “El campo léxico de la venganza en la *Medea* de Séneca”, en *Cuadernos de Filología Clásica*, Vol. XVIII, pp. 235-240.

GARCÍA GUAL, C. (1970). “El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 29-48.

GRIMAL, P. (2004). *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, pp. 336-338.

GROUT, D. J. y C. V. PALISCA (1984). *Historia de la música occidental*, Vols, 1 y 2, Madrid, Alianza Música.

HESÍODO (1982). *Teogonía*, A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díaz (eds), Madrid, Gredos.

HOMERO (1998). *Ilíada*, Vol. 2, J. García Blanco y L. M. Macía-Aparicio (eds), Madrid, CSIC: Alma mater.

HOMERO (1989). *Ilíada*, A. López Férez (ed), Madrid, Cátedra.

HOMERO (1982). *Odisea*, J. M. Pabón (ed), Madrid, Gredos.

IGLESIAS, R. M. y M. C. ÁLVAREZ (1990). “Catulo y la organización de los coros de la *Medea* de Séneca”, en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 565-587.

IRIARTE, A. (2002). “Las razones de Medea”, en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 157-169.

JAEGER, W. (1957). *Paideia*, Madrid, FCE.

JUVENAL (1996). *Sátiras*, Francisco Socas (ed), Madrid, Alianza editorial.

KENNEY, E. J. y W. V. CLAUSEN (eds), (1989). *Historia de la literatura clásica. II Literatura latina*, Madrid, Gredos.

KINGSLEY, P. (2019). *En los oscuros lugares del saber*, Girona, Atalanta.

KIRK, G. S. (1970). *El mito: su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Madrid, Gredos.

KNAPP, R. C. (2011). *Los olvidados de Roma. Prostitutas, forajidos, esclavos, gladiadores y gente corriente*, Barcelona, Ariel.

LATHAN, Alison, (2008). *Diccionario Oxford de la música*, México, Fondo de cultura económica.

LESKY, A. (1985). *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos.

LÓPEZ, A. (2002). "Coro de mujeres y Coro de hombres en las tragedias *Medea* de Eurípides y de Séneca", en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 171-210.

LÓPEZ, A. y A. POCIÑA (eds), (2002). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada.

LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1988). *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra.

LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2002). "Nueva lectura de *sophía* – *sophós* en la *Medea* de Eurípides", en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 211-232.

LÓPEZ GALOCHA, M^a D. (1995). "Estudio socio-político de la *Medea* de Eurípides", en *Ilu*, 0, pp. 117-127.

MARCIAL (1991). *Epigramas completos*, Dulce Estefanía (ed), Madrid, Cátedra.

MARCIAL (1976). *Epigramas completos y Libro de los espectáculos*, Jose Torrens Bélar (ed), Barcelona, Iberia.

MARTINA, A. (2002). “La *Medea* di Seneca e la XII delle *Heroides* di Ovidio”, en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 589-613.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. (1978). “El campo léxico de los sustantivos de dolor en Sófocles. Ensayo de semántica estructural funcional (I)”, en *Cuadernos de filología clásica*, nº 14, pp. 33-112.

MAYOR, A. (2009). *Fuego griego, flechas envenenadas y escorpiones. La guerra química y biológica en la Antigüedad*, Madrid, Desperta ferro ediciones.

MENÉNDEZ TORRELLAS, G. (2013). *Historia de la ópera*, Madrid, Akal.

MICHELS, U. (1982). *Atlas de música*, Vols. 1 y 2, Madrid, Alianza Atlas.

MORALES HARLEY, R. (2012). “*Medea* de Eurípides, un análisis desde la perspectiva de algunas teorías modernas de la cultura”, en *Revista de Lenguas Modernas*, nº 17, pp. 131-155.

MORÁN RODRÍGUEZ, C. y E. PÉREZ BENITO (2006). “*Medea* en la ópera”, en *Bajo el signo de Medea*, Valladolid-Coímbra, Universidad de Valladolid-Universidad de Coímbra, pp. 189-222.

MOYA DEL BAO, F. (2018). “Ovidio y las mujeres víctimas de la guerra en las *Heroidas*”, en *Estudios clásicos. Anejo 4. Ovidio 2000 años después*, Madrid, SEEC, pp. 88-108.

OVIDIO (1986). *Heroidas*, Francisca Moya del Baño (ed), Madrid, CSIC, Alma mater.

OVIDIO (1994). *Heroidas*, Vicente Cristóbal (ed), Madrid, Alianza editorial.

OVIDIO (1995). *Metamorfosis*, Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias (eds), Madrid, Cátedra.

OVIDIO (1964). *Metamorfosis*, Antonio Ruiz de Elvira (ed), Madrid, CSIC, Alma mater.

PEDREIRA SANJURJO, I. (2013). *Medea entre a razón e a paixón: as distintas visións da gran heroína trágica de Eurípides*, TFG, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

PÉREZ GÓMEZ, L. (1995). “Estructura formal de la trama en las tragedias de Séneca: *Medea*”, en *Flor. Il.*, 6, pp. 383-416.

PÉREZ GÓMEZ, L. (2006). “La soledad de Medea: el infanticidio en el drama de Séneca”, en *Flor. Il.*, 17, pp. 191-224.

PICONE, G. (2002). “La *Medea* di Seneca come *fabula* dell’ *inversione*”, en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 639-650.

PÍNDARO (1984). *Epinicios*, Pedro Bádenas y Alberto Bernabé (eds), Madrid, Alianza editorial.

POCIÑA, A. (2002). “El amor de Medea visto por Eurípides y por Séneca”, en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 233-254.

POCIÑA, A. (2002). “Ovidio y el teatro: la tragedia *Medea*”, en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 447-458.

POLO GARCÍA, I. (2014). *La reescritura de Medea en Séneca*, TFG, Barcelona, Universidad de Barcelona.

QUIJADA, M. (2002). “*Medea* de Eurípides: lecturas de un drama de venganza”, en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito*

desde Grecia hasta hoy, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 255-276.

RAGUÉ ARIAS, M^a J. (2002). “La interminable muerte de los hijos de Medea”, en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 61-70.

RODÓN, E. (2002). “El léxico de una pasión: Medea”, en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 651-669.

RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2000). “*Ira, qua ducis, sequor*: la cólera en la *Medea* de Séneca”, en *Flor. Il.*, 11, pp. 227-255.

RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2001). “Los lechos en la *Medea* de Séneca”, en *Faventia*, 23/2, pp. 9-23.

RODRÍGUEZ CIDRE, E. (2002). “Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca”, en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 277-292.

RODRÍGUEZ RIVADA, D. (2017). *El mito de don Juan en la ópera: Don Giovanni de Mozart*, Tesis, Universidad de Vigo.

SALA ROSE, R. (2002). “La *Medea* de Eurípides: el enigma del infanticidio”, en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 293-314.

SEGURADO E CAMPOS, J. A. (2002). “A magia de Medeia”, en A. LÓPEZ y A. POCIÑA (eds), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Vol. 1, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 511-522.

SÉNECA (2016). *Medea. Edición bilingüe latín-galego*, José M. Otero, A Coruña, Toxosoutos.

SÉNECA (2012). *Tragedias completas*, Leonor Pérez Gómez (ed), Madrid, Cátedra.

TÁCITO (1993). *Anales*, Crescente López de Juan (ed), Madrid, Alianza editorial.

TÁCITO (2010). *Diálogo de los oradores*, Nicolás Gelormini (ed), Buenos Aires, Editorial Losada.

VALERIO FLACO (1996). *Las argonáuticas*, Santiago López Moreda (ed), Madrid, Akal clásica.

VERNANT, J-P. (1965). *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Barcelona, Ariel.

VIRGILIO (1990). *Eneida*, José Carlos Fernández Corte (ed), Madrid, Cátedra.

VIRGILIO (2014). *Eneida*, Vols. I-IV, Luis Rivero García, Juan A. Estévez Sola, Miryam Librán Moreno y Antonio Ramírez de Verguer (eds), Madrid, CSIC, Alma mater.

5.- APÉNDICES

5.1.- Traducciones

5.1.1.- Textos bilingües de *Medea* de Eurípides

Monólogo de Medea sobre la mujer (vv. 214-266)

Μήδεια

Κορίνθιαι γυναῖκες, ἐξῆλθον δόμων

215 μή μοί τι μέμψησθ'· οἶδα γὰρ πολλοὺς βροτῶν
σεμνοὺς γεγῶτας, τοὺς μὲν ὀμμάτων ἄπο,
τοὺς δ' ἐν θυραίοις: οἱ δ' ἀφ' ἡσύχου ποδὸς
δύσκειαν ἐκτήσαντο καὶ ῥαθυμίαν.

δίκη γὰρ οὐκ ἔνεστ' ἐν ὀφθαλμοῖς βροτῶν,

220 ὅστις πρὶν ἀνδρὸς σπλάγχνον ἐκμαθεῖν σαφῶς
στυγεῖ δεδορκῶς, οὐδὲν ἠδικημένος.

χρῆ δὲ ξένον μὲν κάρτα προσχωρεῖν πόλει:

οὐδ' ἀστὸν ἦνεσ' ὅστις αὐθάδης γεγῶς
πικρὸς πολίταις ἐστὶν ἀμαθίας ὕπο.

Medea

Mujeres corintias, salí de las moradas

para que no me reprochéis nada: pues sé que muchos de los mortales
han nacido soberbios, a unos los vi con mis propios ojos,
otros lo aparentan; pero ellos, con pie tranquilo,
adquirieron la infame perversión.

Pues la justicia no existe a los ojos de los mortales,

para aquel que, antes de comprender claramente las entrañas del hombre,
lo aborrece tras clavarle la mirada sin haber sido objeto de injusticia en nada.

Pero es necesario, por un lado, que el extranjero se integre poderosamente en la ciudad,
y no alabé al ciudadano que, habiendo nacido presuntuoso,
es cruel con los ciudadanos por ignorancia.

225 ἔμοι δ' ἄελλτον προᾶγμα προσπεσὸν τόδε

ψυχὴν διέφθαρκ': οἴχομαι δὲ καὶ βίου

χάριν μεθεῖσα κατθανεῖν χρήζω, φίλαι.

ἐν ᾧ γὰρ ἦν μοι πάντα, γινώσκω καλῶς,

κάκιστος ἀνδρῶν ἐκβέβηχ' οὐμὸς πόσις.

230 πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει

γυναϊκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν:

ἄς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῇ

πόσιν πρίασθαι, δεσπότην τε σώματος

[λαβεῖν: κακοῦ γὰρ τοῦτ' ἔτ' ἄλγιον κακόν].

235 κὰν τῶδ' ἀγὼν μέγιστος, ἢ κακὸν λαβεῖν

ἢ χρηστόν: οὐ γὰρ εὐκλεεῖς ἀπαλλαγαὶ

γυναιξίν οὐδ' οἷόν τ' ἀνήνασθαι πόσιν.

ἐς καινὰ δ' ἦθη καὶ νόμους ἀφιγμένην

δεῖ μάντιν εἶναι, μὴ μαθοῦσαν οἴκοθεν,

240 ὅπως ἄριστα χρήσεται ξυνευνέτη.

κὰν μὲν τὰδ' ἡμῖν ἐκπονουμέναισιν εὖ

Por otro lado, a mí este asunto inesperado que ha acaecido

me ha destruido el alma. Y, habiendo perdido el encanto de la vida, deseo morir, queridas.

Mi marido, en el que lo tenía todo, lo sé bien,

ha resultado ser el peor de los varones.

Y, de todos cuantos seres hay vivos y tienen entendimiento,

las mujeres somos la criatura más desgraciada.

En primer lugar, que es necesario que compremos esposo

con dispendio de bienes, y que adquiramos un amo de nuestro cuerpo;

[pues de entre los males este es aún más doloroso].

Y en esto, es la mayor prueba, cogerlo malo o bueno.

Pues los cambios no proporcionan gloria

para las mujeres, ni es posible rechazar al marido.

Y es necesario que, habiendo llegado a las nuevas costumbres y leyes,

sea adivina, no habiéndolo aprendido en casa,

para tratar del mejor modo posible a su marido.

Aun cuando, por una parte, esforzándonos con respecto a estas cosas,

πόσις ξυνοικῆ μὴ βία φέρων ζυγόν,
ζηλωτὸς αἰών: εἰ δὲ μή, θανεῖν χρεών.
ἀνὴρ δ', ὅταν τοῖς ἔνδον ἄχθηται ξυνών,
245 ἔξω μολῶν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης
[ἢ πρὸς φίλον τιν' ἢ πρὸς ἡλικά τραπεῖς]:
ἡμῖν δ' ἀνάγκη πρὸς μίαν ψυχὴν βλέπειν.
λέγουσι δ' ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον βίον
ζῶμεν κατ' οἴκους, οἱ δὲ μάρνονται δορί,
250 κακῶς φρονοῦντες: ὡς τρις ἂν παρ' ἀσπίδα
στῆναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ.

ἀλλ' οὐ γὰρ αὐτὸς πρὸς σὲ κάμ' ἤκει λόγος:
σοὶ μὲν πόλις θ' ἦδ' ἐστὶ καὶ πατρὸς δόμοι
βίου τ' ὄνησις καὶ φίλων συνουσία,
255 ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὖσ' ὑβρίζομαι
πρὸς ἀνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λελησμένη,
οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῆ
μεθορμίσασθαι τῆσδ' ἔχουσα συμφορᾶς.

no llevando el yugo por la fuerza, el esposo cohabite bien con nosotras,
la vida es envidiable; pero si no, es necesario morir.

Por otra parte, el varón, si se enfada, conviviendo con los de dentro,
habiendo ido fuera, calma la congoja con respecto a su corazón.

[o habiéndose dirigido a un querido amigo o a por un compañero]

Y para nosotras es una necesidad estar con una sola persona.

Y dicen que nosotras vivimos una vida segura

en los hogares, y ellos luchan con la lanza,

con malas intenciones; cómo preferiría tres veces más estar de pie
junto al escudo que parir una sola.

Sin embargo, en realidad no el mismo razonamiento se aplica a ti y a mí;

por un lado, aquí está tu ciudad y la morada de tu padre,

y una vida ventajosa y la presencia de tus amigos;

en cambio yo, estando sola y desterrada, soy ofendida

por mi esposo, traída aquí como botín desde una tierra extranjera,

no teniendo madre, ni hermano, ni parentesco

para defenderme de esta desgracia.

τοσοῦτον οὖν σου τυγχάνειν βουλήσομαι,
260 ἦν μοι πόρος τις μηχανή τ' ἐξευρεθῆ
πόσιν δίκην τῶνδ' ἀντιτίσασθαι κακῶν
[τὸν δόντα τ' αὐτῷ θυγατέρ' ἢ τ' ἐγήματο],
σιγᾶν. γυνὴ γὰρ τᾶλλα μὲν φόβου πλέα
κακὴ τ' ἐς ἀλκὴν καὶ σίδηρον εἰσορᾶν:
265 ὅταν δ' ἐς εὐνήν ἠδικημένη κυρῆ,
οὐκ ἔστιν ἄλλη φρεὴν μαιφονωτέρα.

Discusión entre Jasón y Medea (vv. 446-626)

Ἰάσων

οὐ νῦν κατεῖδον πρῶτον ἀλλὰ πολλάκις
τραχεῖαν ὀργὴν ὡς ἀμήχανον κακόν.
σοὶ γὰρ παρὸν γῆν τήνδε καὶ δόμους ἔχειν
κούφως φερούση κρεισσόνων βουλευματα,
450 λόγων ματαίων οὔνεκ' ἐκπεσῆ χθονός.
κάμοι μὲν οὐδὲν πρᾶγμα: μὴ παύση ποτὲ

En efecto, querré obtener de ti tanto lo siguiente: que te calles,
si por mí es descubierto algún camino y un ardid para que
mi marido pague el castigo por estos males
[y el que se la dio como esposa y también la que se casó con él],
pues la mujer, por un lado, con respecto a las otras cosas,
está llena de temor y es mala en el combate y en observar el hierro;
por otro lado, cuando se halla humillada en su lecho,
no hay otra mente más asesina.

Jasón

No vi ahora por primera vez, sino muchas veces,
una cólera acerba como un mal sin remedio.
Pues, siéndote posible conservar esta tierra y esta casa,
sobrellevando sin dificultad las decisiones de los más poderosos,
serás expulsada de la tierra por estúpidas palabras.
Y para mí, por un lado, no hay ningún problema; no pares de decir nunca

λέγουσ' Ἰάσον' ὡς κάκιστός ἐστ' ἀνὴρ.
ἅ δ' ἐς τυράννους ἐστὶ σοὶ λελεγμένα,
πᾶν κέρδος ἡγοῦ ζημιουμένη φυγῆ.
455 κἀγὼ μὲν αἰεὶ βασιλέων θυμουμένων
ὄργας ἀφήρουν καὶ σ' ἐβουλόμην μένειν:
σὺ δ' οὐκ ἀνίεις μωρίας, λέγουσ' ἀεὶ
κακῶς τυράννους: τοιγὰρ ἐκπεσῆ χθονός.

ὅμως δὲ κάκ τῶνδ' οὐκ ἀπειρηκῶς φίλοις
460 ἦκω, τὸ σὸν δὲ προσκοπούμενος, γύναι,
ὡς μήτ' ἀχρήμων σὺν τέκνοισιν ἐκπέσης
μήτ' ἐνδεής του: πόλλ' ἐφέλκεται φυγῆ
κακὰ ξὺν αὐτῇ. καὶ γὰρ εἰ σύ με στυγεῖς,
οὐκ ἂν δυναίμην σοὶ κακῶς φρονεῖν ποτε.

Μήδεια

465 ὦ παγκάκιστε, τοῦτο γάρ σ' εἶπεῖν ἔχω
γλώσση μέγιστον εἰς ἀνανδρίαν κακόν,

que Jasón es el peor varón.

Por otro lado, estas cosas han sido dichas por ti a los tiranos,
considera como una ventaja completa que seas castigada con el destierro.

Y, por una parte, yo

quitaba las cóleras de los reyes irritados y quería que tú te quedaras.

Por otra parte, tú no abandonabas las locuras, hablando siempre
mal de los gobernantes. Así pues, serás expulsada de la tierra.

Y, sin embargo, he venido incluso partiendo de esta situación sin haber rechazado
a los seres queridos y para cuidar de lo tuyo, mujer,
de modo que no seas desterrada pobre con tus hijos
ni privada de nada; el destierro arrastra tras sí muchos males;
pues, incluso si tú me odias,
no podría albergar ningún mal pensamiento contra ti jamás.

Medea

Oh, el más malvado, pues esto tengo en mi lengua como la peor cosa
para decirte en relación con la cobardía,

ἦλθες πρὸς ἡμᾶς, ἦλθες ἔχθιστος γεγώς
[θεοῖς τε κἀμοὶ παντί τ' ἀνθρώπων γένει];
οὔτοι θράσος τόδ' ἐστὶν οὐδ' εὐτολμία,
470 φίλους κακῶς δρᾶσαντ' ἐναντίον βλέπειν,
ἀλλ' ἡ μεγίστη τῶν ἐν ἀνθρώποις νόσων
πασῶν, ἀναίδει'. εὖ δ' ἐποίησας μολῶν:
ἐγὼ τε γὰρ λέξασα κουφισθήσομαι
ψυχὴν κακῶς σὲ καὶ σὺ λυπήσῃ κλύων.
475 ἐκ τῶν δὲ πρώτων πρώτον ἄρξομαι λέγειν:
ἔσωσά σ', ὡς ἴσασιν Ἑλλήνων ὅσοι
ταῦτὸν συνεισέβησαν Ἀργῶν σκάφος,
πεμφθέντα ταύρων πυρπνῶων ἐπιστάτην
ζεύγλαισι καὶ σπεροῦντα θανάσιμον γύην:
480 δρᾶκοντά θ', ὃς πάγχρυσον ἀμπέχων δέρος
σπεύριαις ἔσωζε πολυπλόκοις ἄσπνος ὦν,
κτείνασ' ἀνέσχον σοὶ φάος σωτήριον.
αὐτὴ δὲ πατέρα καὶ δόμους προδοῦσ' ἐμοῦς

¿llegaste ante nosotros, llegaste como la criatura más odiosa,
[no sólo para los dioses y para mí, sino también para toda la estirpe de los humanos]?
Pues esto no es coraje ni audacia,
mirar de frente a los seres queridos habiendo actuado mal contra ellos,
sino el mayor de todos los pecados de los hombres,
la desvergüenza. Pero hiciste bien en venir.
No sólo yo, pues, me habré aliviado el alma tras hablar mal de ti,
sino que también tú te afligirás, oyéndome.
Y empezaré a hablar desde el principio, primero.
Te salvé, como saben cuantos griegos
embarcaron juntos en la misma nave Argos,
enviado como líder para uncir los toros que respiran fuego
y para sembrar el campo mortal;
y al dragón, que protegía el vellocino de oro puro
rodeándolo con complicadas vueltas y estando insomne,
habiéndolo matado, para ti, elevé la luz salvadora.
Y yo misma, habiendo traicionado a mi padre y a mi hogar,

τὴν Πηλιῶτιν εἰς Ἴωλκὸν ἰκόμην

485 σὺν σοί, πρόθυμος μᾶλλον ἢ σοφωτέρα:

Πελίαν τ' ἀπέκτειν', ὡσπερ ἄλγιστον θανεῖν,
παίδων ὑπ' αὐτοῦ, πάντα τ' ἐξεῖλον δόμον.

καὶ ταῦθ' ὑπ' ἡμῶν, ὦ κάκιστ' ἀνδρῶν, παθῶν
προῦδωκας ἡμᾶς, καινὰ δ' ἐκτήσω λέχη,
490 παίδων γεγῶτων: εἰ γὰρ ἦσθ' ἄπαις ἔτι,
συγγνώστ' ἂν ἦν σοι τοῦδ' ἐρασθῆναι λέχους.

ὄρκων δὲ φρούδη πίστις, οὐδ' ἔχω μαθεῖν
εἰ θεοὺς νομίζεις τοὺς τότε οὐκ ἄρχειν ἔτι
ἢ καινὰ κεῖσθαι θέσμι' ἀνθρώποις τὰ νῦν,
495 ἐπεὶ σύνοισθά γ' εἰς ἔμ' οὐκ εὖορκος ὢν.
φεῦ δεξιὰ χεῖρ, ἧς σὺ πόλλ' ἐλαμβάνου
καὶ τῶνδε γονάτων, ὡς μάτην κεχρώσμεθα
κακοῦ πρὸς ἀνδρός, ἐλπιδῶν δ' ἡμάρτομεν.

llegué a Yolcos la Peliótida

contigo, más apasionada que prudente.

No sólo maté a Pelias, de modo que murió muy dolorosamente,
a manos de sus hijas, sino que también destruí todo el palacio.

habiendo experimentado tú estas cosas por nosotros, oh el peor de los varones,
nos traicionaste y obtuviste un nuevo lecho,
habiendo nacido nuestros hijos; pues, si no tuvieses todavía hijos,
sería perdonable para ti haberte enamorado de este lecho.

Pero la fe en los juramentos se ha esfumado, y no puedo entender
si piensas que los dioses de entonces no gobiernan todavía
o si los hombres tienen nuevas leyes ahora,
porque precisamente eres consciente de que no eres de juramentos fiables para conmigo.
¡Ay, mano diestra!, a la que tú te agarrabas mucho, así como a las
rodillas, ya que en vano hemos sido manchadas
por culpa de un mal varón, y hemos fallado a nuestras esperanzas.

ἄγ', ὡς φίλω γὰρ ὄντι σοι κοινώσομαι
500 (δοκοῦσα μὲν τί πρὸς γε σοῦ πράξειν καλῶς;
ὁμως δ', ἐρωτηθεὶς γὰρ αἰσχύων φανῆ) :
νῦν ποῖ τράπωμαι; πότῃρα πρὸς πατρὸς δόμους,
οὐς σοὶ προδοῦσα καὶ πάτραν ἀφικόμην;
ἢ πρὸς ταλαίνας Πελιάδας; καλῶς γ' ἂν οὖν
505 δέξαιντό μ' οἴκοις ὧν πατέρα κατέκτανον.
ἔχει γὰρ οὕτω: τοῖς μὲν οἴκοθεν φίλοις
ἐχθρὰ καθέστηχ', οὐς δέ μ' οὐκ ἐχρῆν κακῶς
δοῶν, σοὶ χάριν φέρουσα πολεμίους ἔχω.
τοιγάρ με πολλὰ μακαρίαν Ἑλληνίδων

510 ἔθηκας ἀντὶ τῶνδε: θαυμαστὸν δέ σε
ἔχω πόσιν καὶ πιστὸν ἢ τάλαιν' ἐγώ,
εἰ φεύξομαί γε γαῖαν ἐκβεβλημένη,
φίλων ἔρημος, σὺν τέκνοις μόνη μόνοις:
καλὸν γ' ὄνειδος τῷ νεωστὶ νυμφίῳ,
515 πτωχοὺς ἀλᾶσθαι παῖδας ἢ τ' ἔσωσά σε.

Vamos, pues a ti te trataré como si fueses mi amigo, preguntaré
(por un lado, pensando ¿qué saldría bien de ti?
por otro, sin embargo, en efecto, habiendo sido preguntado, parecerás más vergonzoso)
¿ahora adónde me vuelvo? ¿Acaso a las moradas de mi padre,
a las que traicioné por ti, y a la patria, para venirme?
¿O adonde las desafortunadas Peliadas? Pues sí que me
recibirían bien en el hogar cuyo padre mataron.
Pues así está la situación: por un lado, a los seres queridos de mi casa
me he vuelto odiosa, y a los que, por otro lado, no debí ultrajar,
por hacerte un favor, los tengo como enemigos.
Así pues, en efecto, me hiciste afortunada a los ojos de muchas de las griegas
a cambio de esto; en cambio, te tengo, admirable
y fiel esposo, desafortunada yo,
si precisamente soy desterrada de la tierra, expulsada,
privada de los seres queridos, sola con sólo mis hijos;
precisamente un bello reproche es para un reciente esposo
que sus hijos vaguen pobres y así también yo, la que te salvó.

ὦ Ζεῦ, τί δὴ χρυσοῦ μὲν ὄς κίβδηλος ἦ
τεκμήρι' ἀνθρώποισιν ὄπασας σαφῆ,
ἀνδρῶν δ' ὅτῳ χρῆ τὸν κακὸν διειδέναι
οὐδεὶς χαρακτήρ ἐμπέφυκε σώματι;

Χορός

520 δεινὴ τις ὀργὴ καὶ δυσίατος πέλει,
ὅταν φίλοι φίλοισι συμβάλωσ' ἔριν.

Ἰάσων

δεῖ μ', ὡς ἔοικε, μὴ κακὸν φῦναι λέγειν,
ἀλλ' ὥστε ναὸς κεδνὸν οἰακοστρόφον
ἄκροισι λαίφους κρασπέδοις ὑπεκδραμεῖν
525 τὴν σὴν στόμαργον, ὦ γύναι, γλωσσαλγίαν.
ἐγὼ δ', ἐπειδὴ καὶ λίαν πυργοῖς χάριν,
Κύπριν νομίζω τῆς ἐμῆς ναυκληρίας
σώτειραν εἶναι θεῶν τε κἀνθρώπων μόνην.
σοὶ δ' ἔστι μὲν νοῦς λεπτός — ἀλλ' ἐπίφθονος

Oh, Zeus, ¿por qué motivo, en verdad, por un lado, que era falso,
otorgaste a la humanidad indicios claros del oro que es falso,
pero ninguna marca, que se necesita para distinguir al cobarde,
hay por naturaleza en el cuerpo de los varones?

Coro

Es temible e incurable la pasión
cuando los seres queridos acumulan ira contra sus seres queridos.

Jasón

Parece que es preciso que no sea de natural mal orador,
sino que, precisamente, huyo, como timonel de la nave,
con las velas plegadas
de tu charlatanería, descarada, oh mujer.
Y yo, puesto que exageras el favor en exceso,
opino que Cipris es la única salvadora
de mi aventura, no sólo de los dioses sino también de los hombres.
Y, por un lado, tú tienes una mente sutil – pero es un discurso

530 λόγος διελθεῖν, ὡς Ἔρως σ' ἠνάγκασεν
τόξοις ἀφύκτοις τοῦμόν ἐκσῶσαι δέμας.
ἀλλ' οὐκ ἀκριβῶς αὐτὸ θήσομαι λίαν:
ὄπη γὰρ οὖν ὦνησας οὐ κακῶς ἔχει.
μείζω γε μέντοι τῆς ἐμῆς σωτηρίας
535 εἵληφας ἢ δέδωκας, ὡς ἐγὼ φράσω.
πρῶτον μὲν Ἑλλάδ' ἀντὶ βαρβάρου χθονὸς
γαῖαν κατοικεῖς καὶ δίκην ἐπίστασαι
νόμοις τε χρῆσθαι μὴ πρὸς ἰσχύος χάριν:
πάντες δέ σ' ἤσθοντ' οὔσαν Ἑλληνες σοφὴν
540 καὶ δόξαν ἔσχες: εἰ δὲ γῆς ἐπ' ἐσχάτοις
ὄροισιν ὤκεις, οὐκ ἂν ἦν λόγος σέθεν.
εἶη δ' ἔμοιγε μήτε χρυσὸς ἐν δόμοις
μήτ' Ὀρφέως κάλλιον ὑμνῆσαι μέλος,
εἰ μὴ ἰπίσημος ἢ τύχη γένοιτό μοι.

τοσαῦτα μὲν σοι τῶν ἐμῶν πόνων πέρι
ἔλεξ': ἄμιλλαν γὰρ σὺ προύθηκας λόγων.

odioso explicar que Eros te obligó
con sus inevitables flechas a salvar mi vida.
Pero no lo afirmaré demasiado rotundamente.
Pues, en efecto, no está mal cómo me has beneficiado.
Sin embargo, por lo menos has recibido cosas mayores
que diste por mi salvación, como yo te mostraré.
En primer lugar, habitas la tierra de la Hélade,
en lugar de la tierra bárbara, y conoces la justicia
y sabes usar las leyes no mediante la violencia.
Por otro lado, todos los griegos percibieron que tú eres sabia
y obtuviste una reputación; pero, si habitaras en los territorios
alejados del mundo, no habría palabras sobre ti.
Y que no tuviese yo oro en palacio
ni tuviese un canto para cantar más hermoso que el de Orfeo,
si yo no tuviese una suerte célebre.

Por un lado, te dije tales cosas acerca de mis dificultades;
en verdad tú preferiste la lucha con palabras.

ἄ δ' ἐς γάμους μοι βασιλικούς ὠνείδισας,
ἐν τῷδε δείξω πρῶτα μὲν σοφὸς γεγώς,
ἔπειτα σώφρων, εἶτα σοὶ μέγας φίλος
550 καὶ παισὶ τοῖς ἐμοῖσιν — ἀλλ' ἔχ' ἤσυχος.
ἐπεὶ μετέστην δεῦρ' Ἰωλκίας χθονὸς
πολλὰς ἐφέλκων συμφορὰς ἀμηχάνους,
τί τοῦδ' ἂν εὖρημ' ἠῦρον εὐτυχέστερον
ἢ παῖδα γῆμαι βασιλέως φυγὰς γεγώς;
555 οὐχ, ἢ σὺ κνίζη, σὸν μὲν ἐχθαίρων λέχος
καινῆς δὲ νύμφης ἰμέρω πεπληγμένος
οὐδ' εἰς ἄμιλλαν πολύτεκνον σπουδὴν ἔχων:
ἄλις γὰρ οἱ γεγῶτες οὐδὲ μέμφομαι:
ἀλλ' ὥς, τὸ μὲν μέγιστον, οἰκοῖμεν καλῶς
560 καὶ μὴ σπανιζοίμεσθα, γιγνώσκων ὅτι
πένητα φεύγει πᾶς τις ἐκποδῶν φίλον,
παῖδας δὲ θρέψαιμ' ἀξίως δόμων ἐμῶν
σπεύρας τ' ἀδελφούς τοῖσιν ἐκ σέθεν τέκνοις

Y las cosas que me reprochaste en cuanto a las bodas reales,
por un lado, en esto demostraré, en primer lugar, que he nacido sabio,
después, prudente; después, muy querido para ti
y para mis hijos – pero mantente tranquila.
Cuando vine a parar aquí desde la tierra de Yolco,
arrastrando conmigo muchos azares sin remedio,
¿qué descubrimiento más afortunado podría haber hecho que este,
que casarme con la hija del rey, convertido en desterrado?
No por la razón por la que tú estás irritada: por un lado, por aborrecer yo tu lecho;
por otro lado, golpeado por la pasión de la recién casada
ni por empeñarme en una contienda por la procreación;
son suficientes los nacidos y no tengo ningún reproche
sino para que, y esto es lo más importante, viviésemos bien,
y no pasásemos penalidades, porque
todo el mundo huye al amigo pobre que está en el medio;
por otra parte, yo criaría hijos de una forma digna de mi palacio
y, habiendo puesto la simiente de hermanos para los hijos nacidos de ti,

ἔς ταὐτὸ θεῖην, καὶ ξυναρτήσας γένος
565 εὐδαιμονοίην. σοί τε γὰρ παίδων τί δεῖ;
ἔμοί τε λύει τοῖσι μέλλουσιν τέκνοις
τὰ ζῶντ' ὀνήσαι. μῶν βεβούλευμαι κακῶς;
οὐδ' ἂν σὺ φαίης, εἴ σε μὴ κνίζοι λέχος.
ἀλλ' ἔς τοσοῦτον ἤκεθ' ὥστ' ὀρθομένης
570 εὐνής γυναῖκες πάντ' ἔχειν νομίζετε,
ἣν δ' αὖ γένηται ξυμφορὰ τις ἐς λέχος,
τὰ λῶστα καὶ κάλλιστα πολεμιώτατα
τίθεσθε. χρῆν τὰρ' ἄλλοθεν ποθεν βροτοῦς
παῖδας τεκνοῦσθαι, θῆλυ δ' οὐκ εἶναι γένος:
575 χούτως ἂν οὐκ ἦν οὐδὲν ἀνθρώποις κακόν.

Χορός

Ἰᾶσον, εὖ μὲν τούσδ' ἐκόσμησας λόγους:
ὅμως δ' ἔμοιγε, κεῖ παρὰ γνώμην ἐρῶ,
δοκεῖς προδοῦς σὴν ἄλοχον οὐ δίκαια δρᾶν.

los pondría en el mismo valor; y, habiendo unido el linaje,
sería feliz. Pues, por un lado, ¿qué necesidad tienes de hijos?
Por otro, a mí me es beneficioso que los que viven ayuden
a los hijos que vendrán. ¿Acaso he decidido mal?
Ni siquiera tú hablarías, si el lecho no te molestase.
Sino que habéis llegado a tal punto que, al irles bien en
el lecho, las mujeres considerarías que tenéis todo,
pero, si en su momento se produce una desgracia con relación al lecho,
considerarías lo más afectuoso y bello lo más hostil.
Así pues, en efecto, era necesario que los humanos
engendrasen hijos en de algún otro lugar y que el linaje femenino no existiese.
Así, no habría ningún mal para los hombres.

Coro

Jasón, por un lado, adornaste bien estas palabras;
y, sin embargo, al menos a mí me parece, aunque lo vaya a decir contra tu opinión,
que obras injustamente al traicionar a tu mujer.

Μήδεια

ἤ πολλά πολλοῖς εἰμι διάφορος βροτῶν:

580 ἐμοὶ γὰρ ὅστις ἄδικος ὦν σοφὸς λέγειν

πέφυκε, πλείστην ζημίαν ὀφλισκάνει:

γλώσση γὰρ αὐχῶν τᾶδικ' εὖ περιστελεῖν

τολμᾶ πανουργεῖν: ἔστι δ' οὐκ ἄγαν σοφός.

ὡς καὶ σύ: μή νυν εἰς ἔμ' εὐσχήμων γένη

585 λέγειν τε δεινός. ἐν γὰρ ἐκτενεῖ σ' ἔπος:

χρῆν σ', εἴπερ ἦσθα μὴ κακός, πείσαντά με

γαμεῖν γάμον τόνδ', ἀλλὰ μὴ σιγῇ φίλων.

Ἰάσων

καλῶς γ' ἄν, οἶμαι, τῶδ' ὑπηρέτεις λόγῳ,

εἴ σοι γάμον κατεῖπον, ἦτις οὐδὲ νῦν

590 τολμᾶς μεθεῖναι καρδίας μέγαν χόλον.

Medea

Ciertamente, estoy en desacuerdo en muchas cosas con muchos de los mortales; pues para mí cualquiera que es por naturaleza hábil en el hablar, siendo injusto, merece el mayor castigo.

Pues el que se vanagloria de ocultar bien con la lengua las injusticias Se atreve a ser malvado. Y no es demasiado sabio.

Como también tú. En efecto, no seas ahora para conmigo decoroso y formidable al hablar. Pues una sola palabra te matará.

Era necesario que tú, si precisamente no eras malvado, habiéndome convencido, celebrases este matrimonio, pero no a espaldas de tus seres queridos.

Jasón

Pues bien que, opino, habrías ayudado a este discurso si yo te hubiese confesado el matrimonio, tú, la que ni siquiera ahora Te atreves a deponer la gran cólera de tu corazón.

Μήδεια

οὐ τοῦτό σ' εἶχεν, ἀλλὰ βάρβαρον λέχος
πρὸς γῆρας οὐκ εὐδοξον ἐξέβαινέ σοι.

Ἰάσων

εὖ νυν τόδ' ἴσθι, μὴ γυναικὸς οὐνεκα
γῆμαί με λέκτρα βασιλέων ἅ νῦν ἔχω,
595 ἀλλ', ὥσπερ εἶπον καὶ πάρος, σῶσαι θέλων
σέ, καὶ τέκνοισι τοῖς ἐμοῖς ὁμοσπόρους
φῦσαι τυράννους παῖδας, ἔρυμα δώμασιν.

Μήδεια

μή μοι γένοιτο λυπρὸς εὐδαίμων βίος
μηδ' ὄλβος ὅστις τὴν ἐμὴν κνίζοι φρένα.

Ἰάσων

600 οἶσθ' ὡς μετεύξη καὶ σοφωτέρα φανῆ;
τὰ χρηστὰ μὴ σοι λυπρὰ φαίνεσθαι ποτε,
μηδ' εὐτυχοῦσα δυστυχήσῃ εἶναι δοκεῖν.

Medea

No te retenía esto, sino que un lecho extranjero
no te resultaba a ti de buena reputación de cara a la vejez.

Jasón

En efecto, sabe esto bien ahora: que no por causa de una mujer
yo me casé con el lecho nupcial de los reyes, que ahora tengo,
sino, como precisamente dije también antes, queriendo salvarte,
a ti, y engendrar a hijos soberanos de la misma simiente
que mis propios hijos, defensa del palacio.

Medea

¡Que no llegue a tener yo una vida próspera que sea triste
ni una dicha, que atormenta mi alma!

Jasón

¿Sabes cómo cambiarás de deseo y te mostrarás más sabia?
Que no te parezcan nunca tristes las cosas provechosas
ni, siendo afortunada, te parezca que eres desafortunada.

Μήδεια

ὔβριζ', ἐπειδὴ σοὶ μὲν ἔστ' ἀποστροφή,
ἐγὼ δ' ἔρημος τήνδε φευξοῦμαι χθόνα.

Ἰάσων

605 αὐτὴ τάδ' εἶλου: μηδέν' ἄλλον αἰτιῶ.

Μήδεια

τί δρῶσα; μῶν γαμοῦσα καὶ προδοῦσά σε;

Ἰάσων

ἀρὰς τυράννοις ἀνοσίους ἀρωμένη.

Μήδεια

καὶ σοῖς ἀραία γ' οὔσα τυγχάνω δόμοις.

Ἰάσων

ὡς οὐ κρινοῦμαι τῶνδέ σοι τὰ πλείονα.

610 ἀλλ', εἴ τι βούλη παισὶν ἢ σαυτῇ φυγῆς

Medea

Sé insolente, porque, por una parte, tú tienes un refugio,
en cambio yo huiré de esta tierra sola.

Jasón

Tú misma escogiste esto: no acuses a ningún otro.

Medea

¿Haciendo qué? ¿Acaso casándome y traicionándote?

Jasón

Lanzando imprecaciones impías a los soberanos.

Medea

También resulto ser precisamente funesta para tu morada.

Jasón

Que sepas que no te responderé a la mayoría de estas cosas.

Pero, si quieres obtener algún beneficio de mis riquezas

προσωφέλημα χρημάτων ἐμῶν λαβεῖν,
λέγ': ὡς ἔτοιμος ἀφθόνῳ δοῦναι χερὶ
ξένοις τε πέμπειν σύμβολ', οἱ δρᾶσουσί σ' εὔ.
καὶ ταῦτα μὴ θέλουσα μωρανεῖς, γύναι:
615 λήξασα δ' ὀργῆς κερδανεῖς ἀμείνονα.

Μήδεια

οὔτ' ἂν ξένοισι τοῖσι σοῖς χρησαίμεθ' ἂν
οὔτ' ἂν τι δεξαίμεσθα, μηδ' ἡμῖν δίδου:
κακοῦ γὰρ ἀνδρὸς δῶρ' ὄνησιν οὐκ ἔχει.

Ἰάσων

ἀλλ' οὖν ἐγὼ μὲν δαίμονας μαρτύρομαι
620 ὡς πάνθ' ὑπουργεῖν σοί τε καὶ τέκνοις θέλω:
σοὶ δ' οὐκ ἀρέσκει τὰ γάθ', ἀλλ' αὐθαδία
φίλους ἀπωθῆ: τοιγὰρ ἀλγυνῆ πλέον.

Μήδεια

χώρει: πόθῳ γὰρ τῆς νεοδμήτου κόρης

para tus hijos o para ti misma, a partir de tu exilio,
dímelo: porque estoy dispuesto, con mano espléndida sin límite, a dártelo.
Y a enviarles a tus anfitriones mis señas de identidad, para que te traten bien.
Y serás estúpida no queriendo esto, mujer;
y, habiendo cesado en tu ira, ganarás mejores cosas.

Medea

Ni podría tratar con tus huéspedes
ni podría aceptar nada, y no nos des nada;
pues los regalos de un mal hombre no tienen utilidad.

Jasón

Pero en todo caso, por mi parte, yo pongo por testigos a los dioses
de que quiero ayudarte en todo a ti y a mis hijos;
por otro lado, a ti no te gusta lo bueno, sino que
Rechazas a los seres queridos con arrogancia; así pues, te afligirás más.

Medea

Márchate; pues estás dominado por el deseo de tu muchacha

αίρη χρονίζων δωμάτων ἐξώπιος.

625 νύμφευ': ἴσως γάρ — σὺν θεῶ δ' εἰρήσεται —

γαμεῖς τοιοῦτον ὥστε θρηνεῖσθαι γάμον.

Venganza de Medea (vv. 1130-1230)

Ἄγγελος

τί φήεις; φρονεῖς μὲν ὀρθὰ κού μαίνη, γύναι,

1130 ἥτις, τυράννων ἐστίαν ἠκισμένη,

χαίρεις κλύουσα κού φοβῆ τὰ τοιάδε;

Μήδεια

ἔχω τι κάγώ τοῖσι σοῖς ἐναντίον

λόγοισιν εἰπεῖν: ἀλλὰ μὴ σπέρχου, φίλος,

λέξον δέ: πῶς ὤλοντο; δις τόσον γὰρ ἂν

1135 τέρψεαις ἡμᾶς, εἰ τεθνᾶσι παγκάκως.

Ἄγγελος

ἐπεὶ τέκνων σῶν ἦλθε δίπτυχος γονῆ

recién prometida, quedándote más tiempo fuera de casa.

Cásate: pues quizá — y con la ayuda de un dios será dicho —

tendrás un matrimonio tal que te lamentarás.

Mensajero

¿Qué dices? ¿Piensas con justicia o no estás loca, mujer,

que, habiendo ultrajado el hogar de los soberanos,

te alegra oír tales cosas y no te espantas?

Medea

Tengo también algo que decir en respuesta

a tus palabras; pero no te apresures, querido,

y dime: ¿cómo murieron? Pues dos veces

me complacerías, si hubieran muerto de la forma más atroz.

Mensajero

Cuando la generación doble de tus hijos llegó

σὺν πατρί, καὶ παρῆλθε νυμφικούς δόμους,
ἦσθημεν οἵπερ σοῖς ἐκάμνομεν κακοῖς
δμῶες: δι' ὠτων δ' εὐθύς ἦν πολὺς λόγος
1140 σὲ καὶ πόσιν σὸν νεῖκος ἐσπεῖσθαι τὸ πρῖν.
κυνεῖ δ' ὁ μὲν τις χεῖρ', ὁ δὲ ξανθὸν κάρα
παίδων: ἐγὼ δὲ καὐτὸς ἡδονῆς ὑπο
στέγας γυναικῶν σὺν τέκνοις ἄμ' ἐσπόμην.
δέσποινα δ' ἦν νῦν ἀντὶ σοῦ θαυμάζομεν,
1145 πρῖν μὲν τέκνων σῶν εἰσιδεῖν ξυνωρίδα,
πρόθυμον εἶχ' ὀφθαλμὸν εἰς Ἰάσονα:
ἔπειτα μέντοι προουκαλύψατ' ὄμματα
λευκὴν τ' ἀπέστρεψ' ἔμπαλιν παρηίδα,
παίδων μυσαχθεῖσ' εἰσόδους. πόσις δὲ σὸς
1150 ὀργάς τ' ἀφήρει καὶ χόλον νεάνιδος,
λέγων τάδ': Οὐ μὴ δυσμενῆς ἔση φίλοις,
παύση δὲ θυμοῦ καὶ πάλιν στρέψεις κάρα,
φίλους νομίζουσ' οὔσπερ ἂν πόσις σέθεν,

con su padre, y se presentó en la morada nupcial,
gozamos los siervos que precisamente sufríamos con tus maldades;
e inmediatamente estaba en los oídos un gran rumor,
que tú y tu esposo zanjasteis la disputa de antes.
El uno besa la mano, el otro la rubia cabeza de los niños;
y también yo mismo acompañé, por placer, a los niños
a los cuartos de las mujeres.
Y la princesa a la que ahora veneramos en tu lugar,
por un lado, antes de dirigir los ojos a la pareja de tus hijos,
ponía su benévola vista en Jasón;
sin embargo, después ocultó los ojos
y apartó hacia atrás su blanca mejilla,
habiendo sentido repugnancia por la entrada de los niños. Pero tu marido
mitigaba la irritación y la cólera de la joven,
diciendo estas cosas: ¡no tengas mal talante con los que te quieren,
y detén tu ánimo y vuelve de nuevo la cabeza,
considerando queridos a los mismos a los que tu esposo,

δέξη δὲ δῶρα καὶ παραιτήση πατρὸς
1155 φυγὰς ἀφείναι παισὶ τοῖσδ' ἐμὴν χάριν;

ἢ δ', ὡς ἐσεῖδε κόσμον, οὐκ ἠνέσχετο,
ἀλλ' ἦνεσ' ἀνδρὶ πάντα, καὶ πρὶν ἐκ δόμων
μακρὰν ἀπειναι πατέρα καὶ παῖδας σέθεν
λαβοῦσα πέπλους ποικίλους ἠμπέσχετο,
1160 χρυσοῦν τε θεῖσα στέφανον ἀμφὶ βοστρύχοις
λαμπρῶ κατόπτρῳ σχηματίζεται κόμην,
ἄψυχον εἰκὼ προσγελῶσα σώματος.
κἄπειτ' ἀναστᾶσ' ἐκ θρόνων διέρχεται
στέγας, ἀβρὸν βαίνουσα παλλεύκῳ ποδί,
1165 δώροις ὑπερχαίρουσα, πολλὰ πολλάκις
τένοντ' ἐς ὀρθὸν ὄμμασι σκοπουμένη.
τοῦνθένδε μέντοι δεινὸν ἦν θέαμ' ἰδεῖν:
χροιὰν γὰρ ἀλλάξασα λεχρία πάλιν
χωρεῖ τρέμουσα κῶλα καὶ μόλις φθάνει
1170 θρόνοισιν ἐμπεσοῦσα μὴ χαμαὶ πεσεῖν.

acepta los presentes y pide a tu padre que,
como favor hacia mí, levante el destierro a estos niños!

Y ella, cuando vio el atavío, no aguantó,
sino que le aceptó todo gustosamente al varón, y antes de que
estuviesen lejos del palacio el padre y tus hijos,
cogió los hermosos peplos de colores y se los vistió,
y, habiéndose puesto la diadema de oro entre los bucles,
se arregla el pelo con el reluciente espejo,
sonriendo a la imagen sin vida de su figura.

Y entonces, levantándose del trono cruza
la cámara, caminando dulcemente con blanquísimo pie,
alegrándose extraordinariamente con los regalos,
contemplándolos con sus ojos una y otra vez, a menudo de puntillas.
Sin embargo, a partir de ese momento, se produjo un espectáculo terrible de contemplar:
pues, habiendo cambiado su tez, anda hacia atrás oblicuamente,
temblándole los miembros, y apenas llega a caer sentada
en el sillón, antes de caer al suelo.

καί τις γεραῖα προσπόλων, δόξασά που
ἦ Πανὸς ὀργᾶς ἢ τινος θεῶν μολεῖν,
ἀνωλόλυξε, πρίν γ' ὄρᾱ διὰ στόμα
χωροῦντα λευκὸν ἀφρόν, ὀμμάτων τ' ἄπο
1175 κόρας στρέφουσιν, αἰμά τ' οὐκ ἐνὸν χροῖ:
εἶτ' ἀντίμολπον ἦκεν ὀλολυγῆς μέγαν
κωκυτόν. εὐθύς δ' ἦ μὲν ἐς πατρὸς δόμους
ῶρμησεν, ἢ δὲ πρὸς τὸν ἀρτίως πόσιν,
φράσουσα νύμφης συμφορὰν: ἅπασα δὲ
1180 στέγη πυκνοῖσιν ἐκτύπει δραμήμασιν.

ἦδη δ' ἐλίσσω κῶλον ἐκπλέθρου δρόμου
ταχύς βαδιστῆς τερμόνων ἄν ἦπτετο,
ὄτ' ἐξ ἀναύδου καὶ μύσαντος ὄμματος
δεινὸν στενάξασ' ἢ τάλαιν' ἠγείρετο.
1185 διπλοῦν γὰρ αὐτῇ πῆμ' ἐπεστρατεύετο:
χρυσούς μὲν ἀμφὶ κρατὶ κείμενος πλόκος
θαυμαστὸν ἴει νᾶμα παμφάγου πυρός,

Y cierta anciana, entre los siervos, convencida de que de algún modo
o bien le alcanzaron las iras de Pan o bien las de alguno de los dioses,
rompió en gritos, precisamente antes de ver avanzar por la boca
un espumarajo blanco, y que las pupilas de sus ojos daban vueltas,
y que en su cuerpo no había sangre;
entonces, lanzó un gran lamento, en lugar de
un grito agudo de dolor. Y al momento una se lanzó a los aposentos del padre,
la otra se lanzó al recién desposado,
para contar la desgracia de la joven; y absolutamente toda
la casa resonó con frecuentes carreras.

Y ya un corredor veloz habría alcanzado la meta
de una carrera de seis pletros, moviendo rápidamente su pierna,
cuando, saliendo del silencio y tras haber cerrado los ojos,
La desdichada gimió espantosamente y se despertó.
Pues un doble sufrimiento la atacaba:
por un lado, los bucles dorados que colgaban a ambos lados de su cabeza
emitían un chorro asombroso de fuego voraz;

πέπλοι δὲ λεπτοί, σῶν τέκνων δωρήματα,
λευκὴν ἔδαπτον σάρκα τῆς δυσδαίμονος.
1190 φεύγει δ' ἀναστᾶσ' ἐκ θρόνων πυρουμένη,
σειούσα χαίτην κρᾶτά τ' ἄλλοτ' ἄλλοσε,
ῥίψαι θέλουσα στέφανον: ἀλλ' ἀραρότως
σύνδεσμα χρυσὸς εἶχε, πῦρ δ', ἐπεὶ κόμην
ἔσεισε, μᾶλλον δις τόσως ἐλάμπετο.
1195 πίτνει δ' ἐς οὐδας συμφορᾷ νικωμένη,
πλὴν τῷ τεκόντι κάρτα δυσμαθῆς ἰδεῖν:
οὔτ' ὀμμάτων γὰρ δῆλος ἦν κατάστασις
οὔτ' εὐφρὲς πρόσωπον, αἶμα δ' ἐξ ἄκρου
ἔσταζε κρατὸς συμπεφυρμένον πυρί,
1200 σάρκες δ' ἀπ' ὀστέων ὥστε πεύκινον δάκρυ
γνάθοις ἀδήλοισι φαρμάκων ἀπέρρεον,
δεινὸν θέαμα: πασι δ' ἦν φόβος θιγεῖν
νεκροῦ: τύχην γὰρ εἶχομεν διδάσκαλον.

por otro, los finos mantos, regalo de tus hijos,
devoraban la blanca carne de la desgraciada.
Y huye, habiéndose levantado del sillón en llamas,
agitando la melena y la cabeza de un lado a otro,
queriendo tirar la diadema; pero el oro tenía
firmes ataduras, y el fuego, cuando agitó
la cabellera, brillaba más, con el doble de intensidad.
Y cae al suelo, vencida por el suceso,
con un aspecto difícil de reconocer salvo para el padre;
pues ya no se veía la forma de sus ojos
ni su hermoso rostro, y la sangre goteaba
de lo alto de la cabeza, mezclada con el fuego,
y las carnes se separan de los huesos como la resina de pino,
bajo las invisibles mandíbulas de los venenos,
horrible visión; y todos tuvieron miedo de
tocar el cadáver; pues tomábamos a su suerte como maestro.

πατήρ δ' ὁ τλήμων συμφορᾶς ἀγνωσία
1205 ἄφνω παρελθὼν δῶμα προσπίτνει νεκρῶ .
ῶμωξε δ' εὐθύς καὶ περιπτύξας χέρας
κυνεῖ προσαυδῶν τοιάδ': "ὦ" δύστηνε παῖ,
τίς σ' ὦδ' ἀτίμως δαιμόνων ἀπώλεσεν;
τίς τὸν γέροντα τύμβον ὄρφανὸν σέθεν
1210 τίθησιν; οἴμοι, συνθάνοιμί σοι, τέκνον.
ἐπεὶ δὲ θρήνων καὶ γόων ἐπαύσατο,
χρήζων γεραιὸν ἐξαναστήσαι δέμας
προσείχεθ' ὥστε κισσὸς ἔρνεσιν δάφνης
λεπτοῖσι πέπλοις, δεινὰ δ' ἦν παλαίσματα:
1215 ὁ μὲν γὰρ ἤθελ' ἐξαναστήσαι γόνυ,
ἢ δ' ἀντελάζυτ': εἰ δὲ πρὸς βίαν ἄγοι,
σάρκας γεραιᾶς ἐσπάρασσ' ἀπ' ὀστέων.
χρόνω δ' ἀπέστη καὶ μεθῆχ' ὁ δύσμορος
ψυχὴν: κακοῦ γὰρ οὐκέτ' ἦν ὑπέρτερος.

Y el padre, infortunado por la ignorancia de la desgracia,
habiendo llegado a la casa, repentinamente se precipita sobre el cadáver.
Y al punto se quejó y, habiéndola abrazado,
besa sus manos, diciendo estas palabras: Oh, mísera hija,
¿qué dios te mató así de despreciablemente?
¿quién deja a este anciano, cercano a la tumba, huérfano de ti?
¡Ay! Ojalá muera contigo, hija.
Y cuando cesaron los lamentos y llantos,
el anciano cuerpo, al ir a levantarse, se pegaba
como la hiedra al joven laurel,
al fino peplo, y tuvo lugar terrible contienda.
Pues uno quería levantar la rodilla,
y la otra se la agarraba; pero, si se movían por la fuerza,
se separaba de los huesos sus ancianas carnes.
Y al cabo el desdichado se apartó y abandonó
la vida; pues ya no triunfaba sobre el mal.

1220 κεῖνται δὲ νεκροὶ παῖς τε καὶ γέρον πατήρ
[πέλας, ποθεινὴ δακρῦοισι συμφορᾷ].

καί μοι τὸ μὲν σὸν ἐκποδῶν ἔστω λόγου:

γνώση γὰρ αὐτὴ ζημίας ἐπιστροφὴν.

τὰ θνητὰ δ' οὐ νῦν πρῶτον ἡγοῦμαι σκιάν,

1225 οὐδ' ἂν τρέσας εἶποιμι τοὺς σοφοὺς βροτῶν

δοκοῦντας εἶναι καὶ μεριμνητὰς λόγων

τούτους μεγίστην μωρίαν ὀφλισκάνειν.

θνητῶν γὰρ οὐδεὶς ἐστὶν εὐδαίμων ἀνὴρ:

ὄλβου δ' ἐπιρρῦέντος εὐτυχέστερος

1230 ἄλλου γένοιτ' ἂν ἄλλος, εὐδαίμων δ' ἂν οὔ.

Y yacen muertos la hija y también el anciano padre

[Cerca, fatalidad anhelante de lágrimas]

Y que se me quede fuera del discurso lo relativo a ti;

pues tú misma conocerás la reacción del castigo.

Por otro lado, no por primera vez ahora considero como una sombra los asuntos humanos,

y no vacilaría al decir que los hombres que parecen ser sabios

y ávidos de discursos,

esos incurren en la mayor estupidez.

Pues ninguno de los mortales es un hombre feliz;

y uno podría llegar a ser más afortunado que otro,

al fluir la riqueza, pero no feliz.

5.1.2.- Textos bilingües de la *Heroida XII* de Ovidio

Medea Iasoni

Exul, inops, contempta novo Medea marito

Dicit: an a regnis tempora nulla vacant?

At tibi Colchorum, memini, regina vacavi,

Ars mea cum peteres ut tibi ferret opem.

Tunc quae dispensant mortalia fila sorores

Debuerant fusos evoluisse meos.

5 Tum potui Medea mori bene! quidquid ab illo

Produxi vitam tempore, poena fuit.

Ei mihi! cur umquam iuvenalibus acta lacertis

Phrixeam petiit Pelias arbor ovem?

Cur umquam Colchi Magnetida vidimus Argo,

10 Turbaque Phasiacam Graia bibistis aquam?

Cur mihi plus aequo flavi placuere capilli

Et decor et linguae gratia ficta tuae?

Aut, semel in nostras quoniam nova puppis harenas

Venerat audacis attuleratque viros,

15 Isset anhelatos non praemedicatus in ignes

Medea a Jasón

Desterrada, desvalida, despreciada, Medea al recién desposado marido:

¿acaso no te quedan horas libres de las ocupaciones del reino?

Pero yo, reina de los colcos, recuerdo que estuve pronta para ti, cuando pedías que mi arte te ayudase.

Entonces las hermanas que distribuyen los hilos mortales

Deberían haber devanado hasta el final mi huso.

Entonces yo, Medea, hubiera podido morir bien! Todo lo que prolongué mi vida desde aquel momento fue un castigo.

¡Ay de mí! ¿Por qué la nave de Pelias salió en busca del carnero de Frixo, empujada por jóvenes brazos?

¿Por qué los colcos vimos alguna vez la magnesia Argo y vosotros, la turba griega, bebisteis el agua del Fasis?

¿Por qué a mí, más de lo debido, me gustaron tus dorados cabellos y la elegancia y gracia falaz de tu lengua?

O, porque toda vez que una desconocida nave había venido a nuestras costas y había traído varones audaces, ojalá se hubiera enfrentado, no protegido por mis hierbas,

Inmemor Aesonides oraque adusta boum;
Semina iecisset totidem quot semina et hostes,
Ut caderet cultu cultor ab ipse suo!
Quantum perfidiae tecum, scelerate, perisset,
20 Demptra forent capiti quam mala multa meo!
Est aliqua ingrato meritum exprobrare voluptas.
Hac fruar; haec de te gaudia sola feram.
Iussus inexpertam Colchos advertere puppim
Intrasti patriae regna beata meae.
25 Hoc illic Medea fui, nova nupta quod hic est;
Quam pater est illi, tam mihi dives erat.
Hic Ephyren bimarem, Scythia tenuis ille nivosa
Omne tenet, Ponti qua plaga laeva iacet.
Accipis hospitio iuvenes, Aeeta, Pelasgos,
30 Et premitis pictos, corpora Graia, toros.
Tunc ego te vidi, tunc coepi scire, quid esses;
Illa fuit mentis prima ruina meae.
Et vidi et perii; nec notis ignibus arsi,
Ardet ut ad magnos pinea taeda deos.

el ingrato Esónida a los fuegos exhalados por las bocas de fuego de los toros⁹²;
Si hubiese lanzado tantas semillas como enemigos
que muriera el propio labrador por culpa de su sembrado.
¡Cuánta perfidia habría muerto contigo, criminal!
¡cuántos males se me habrían quitado de la cabeza!
Hay un cierto placer en reprochar a un ingrato el favor recibido.
Disfrutaré de él; tan sólo obtendré de ti estos gozos.
Habiéndosele ordenado dirigir la nave que no había probado el mar hacia la Cólquida,
entraste en los prósperos reinos de mi patria.
Yo, Medea, fui allí lo que tu nueva esposa es aquí;
ella tiene un padre tan rico como lo es el mío.
Este posee Éfira, bañada por dos mares, aquel todo hasta la nivosa Escitia,
por donde se extiende la orilla izquierda del Ponto
Tú, Eetes, recibes como huéspedes a los jóvenes pelasgos,
y vosotros, griegos, os tumbáis en los lechos de muchos colores.
Entonces yo te vi, entonces empecé a saber quién eras;
aquella fue la primera ruina de mi corazón.
Te vi y morí; y ardí con fuegos desconocidos,
como arde la antorcha de pino ante los grandes dioses.

⁹² Se refiere a los Χαλκóταυροι, unos toros que exhalaban fuego por la boca y tenían pezuñas de bronce.

35 Et formosus eras, et me mea fata trahebant;

Abstulerant oculi lumina nostra tui.

Perfide, sensisti — quis enim bene celat amorem?

Eminet indicio prodita flamma suo.

Dicitur interea tibi lex ut dura ferorum

40 Insolito premeres vomere colla boum.

Martis erant tauri plus quam per cornua saevi,

Quorum terribilis spiritus ignis erat;

Aere pedes solidi praetentaque naribus aera,

Nigra per adflatus haec quoque facta suos.

45 Semina praeterea populos genitura iuberis

Spargere devota lata per arva manu,

Qui peterent natis secum tua corpora telis;

Illa est agricolae messis iniqua suo.

Lumina custodis succumbere nescia somno,

50 Ultimus est aliqua decipere arte labor.

Dixerat Aetes; maesti consurgitis omnes,

Mensaque purpureos deserit alta toros.

Quam tibi tunc longe regnum dotale Creusae

Et socer et magni nata Creontis erat!

Y eras hermoso, y me arrastraban mis hados;

tus ojos me habían arrebatado la luz de los míos.

Pérfido, te diste cuenta - ¿pues quién oculta bien un amor? –

La llama destaca cuando es traicionada por su propio indicio.

Entretanto, se te da la orden de subyugar

a los duros cuellos de los feroces toros con el desacostumbrado arado.

Eran toros de Marte feroces más que por sus cuernos,

cuyo terrible hálito era fuego;

de bronce los sólidos cascos, y los hocicos recubiertos de bronce

que se habían vuelto negros por sus resoplidos.

Además de esto, se te ordena esparcir las semillas que engendrarán hombres

con devota mano por los extensos campos,

que habrían de atacar tu cuerpo con los dardos nacidos con ellos;

aquella es una cosecha hostil para su propio agricultor.

Engañar a los ojos del guardián que no saben sucumbir al sueño

con otro hechizo, es el último encargo.

Había hablado Eetes; todos os alzáis tristes,

y la mesa alta abandona los lechos de púrpura.

¡Qué lejos estaban entonces para ti el reino que Creúsa aporta como dote,

tu suegro y la hija del gran Creonte!

<p>55 Tristis abis; oculis abeuntem prosequor udis, Et dixit tenui murmure lingua: 'vale!' Ut positum tetigi thalamo male saucia lectum, Acta est per lacrimas nox mihi, quanta fuit; Ante oculos taurique meos segetesque nefandae, 60 Ante meos oculos pervigil anguis erat. Hinc amor, hinc timor est; ipsum timor auget amorem. Mane erat, et thalamo cara recepta soror Disiectamque comas adversaque in ora iacentem Invenit, et lacrimis omnia plena meis. 65 Orat opem Minyis. alter petit, impetrat alter: Aesonio iuveni quod rogat illa, damus. Est nemus et piceis et frondibus ilicis atrum; Vix illuc radiis solis adire licet. Sunt in eo — fuerant certe — delubra Dianae; 70 Aurea barbarica stat dea facta manu. Noscis? an exciderunt mecum loca? venimus illuc. Orsus es infido sic prior ore loqui: 'Ius tibi et arbitrium nostrae fortuna salutis</p>	<p>Te alejas triste: te sigo mientras te alejas con ojos húmedos, y mi lengua dijo con un suave murmullo: ¡adiós! Cuando toqué el lecho puesto en el cuarto gravemente herida, la noche, cuan larga fue, me pasó entre lágrimas; ante mis ojos estaban los toros y las nefandas cosechas, ante mis ojos estaba el dragón insomne. De una parte está el amor, de otra el temor; el temor hace crecer el mismo amor se había hecho de día, y mi querida hermana, recibida en mi cuarto, me encuentra con los cabellos en desorden y echada boca abajo y todo estaba lleno de mis lágrimas. Pide ayuda a los argonautas. Lo que uno pide, lo alcanza otro⁹³: damos al joven Esón lo que aquella ruega. Hay un bosque tenebroso de pinos y de frondosas encinas; con dificultad pueden adentrarse allí los rayos de sol. En él hay – existió sin duda – un templo de Diana; Hay una estatua de oro de la diosa de pie, hecha por mano extranjera. ¿La conoces? ¿Acaso cayeron conmigo los lugares? Fuimos allí. Te atreviste el primero a hablar así, con boca engañosa: “la Fortuna te dio el poder de decisión sobre mi salvación</p>
---	--

⁹³ Lo que pide Calcíope (hermana de Medea) lo consigue otra (Creúsa).

Tradidit, inque tua est vitaque morsque manu. y en tu mano está la vida y la muerte.

75 Perdere posse sat est, siquem iuuet ipsa potestas; Llegar con poder matar, si a alguien le complace el poder de hacerlo,
 Sed tibi servatus gloria maior ero. pero salvado seré una mayor gloria para ti.

Per mala nostra precor, quorum potes esse levamen, Ruego por nuestros males, de los que puedes ser consuelo,
 Per genus, et numen cuncta videntis avi, por el linaje y el numen de tu abuelo que todo lo ve⁹⁴,
 Per triplicis vultus arcanaque sacra Dianae, por la diosa de triple rostro⁹⁵ y por los sagrados arcanos de Diana,
 80 Et si forte aliquos gens habet ista deos — y si acaso ese pueblo tuyo tiene otros dioses —
 O virgo, miserere mei, miserere meorum; oh, muchacha, apiádate de mí, apiádate de los míos;
 Effice me meritis tempus in omne tuum! ¡hazme tuyo por tus favores para siempre!
 Quodsi forte virum non dedignare Pelasgum — Pero si por casualidad no desdeñas al varón pelasgo —
 Sed mihi tam faciles unde meosque deos? — pero ¿de dónde a mí unos dioses tan propicios? —
 85 Spiritus ante meus tenues vanescet in auras ¡antes se desvanezca mi espíritu en suaves brisas
 Quam thalamo nisi tu nupta sit ulla meo! que esté alguna esposa en mi tálamo que no seas tú!
 Conscia sit luno sacris praefecta maritis, ¡Que sea testigo Juno, protectora de los sagrados esponsales,
 Et dea marmorea cuius in aede sumus!' y la diosa, en cuyo templo marmóreo estamos!"

Haec animum — et quota pars haec sunt! — movere puellae Estas palabras – ¡y qué pequeña parte son estas! – conmovieron el ánimo
 90 Simplicis, et dextrae dextera iuncta meae. de la inexperta muchacha, y el hecho de tomarla de la mano.
 Vidi etiam lacrimas — sua pars et fraudis in illis. Incluso vi lágrimas – también había su parte de engaño en ellas.

⁹⁴ Traducimos “abuelo” y no “antepasado”, ya que el verso se refiere al Sol, abuelo de Medea.

⁹⁵ Las tres caras de la diosa eran la Luna (en el Cielo), Diana (en la Tierra) y Proserpina (en el Inframundo).

Sic cito sum verbis capta puella tuis.
Iungis aenipedes inadusto corpore tauros
Et solidam iusso vomere findis humum.
95 Arva venenatis pro semine dentibus inples,
Nascitur et gladios scutaque miles habens.
Ipsa ego, quae dederam medicamina, pallida sedi,
Cum vidi subitos arma tenere viros,
Donec terrigenae, facinus mirabile, fratres
100 Inter se strictas conseruere manus.
Insopor ecce vigil squamis crepitantibus horrens
Sibilat et torto pectore verrit humum!
Dotis opes ubi erant? ubi erat tibi regia coniunx,
Quique maris gemini distinet Isthmos aquas?
105 Illa ego, quae tibi sum nunc denique barbara facta,
Nunc tibi sum pauper, nunc tibi visa nocens,
Flammea subduxi medicato lumina somno,
Et tibi, quae raperes, vellera tuta dedi.
Proditus est genitor, regnum patriamque reliqui;
110 Munus, in exilio quod licet esse, tuli!
Virginitas facta est peregrini praeda latronis;

Así yo, una muchacha, fui seducida rápidamente por tus palabras.
Unces los toros de pezuñas de bronce sin quemarte tú el cuerpo
y hiendes la dura tierra con el arado obediente.
Llenas los campos, en vez de con simiente, con dientes mágicos,
y nacen soldados armados con espadas y escudos.
Yo misma, que te había dado las pócimas, me senté pálida,
cuando vi que los varones recién surgidos sostenían armas,
hasta que los hermanos nacidos de la tierra, hecho admirable,
se enzarzaron empuñando sus armas desenvainadas.
He aquí el guardián insomne que eriza las escamas crepitantes
silba y, con su cuerpo retorcido, barre el suelo!
¿Dónde estaban las riquezas de la dote? ¿Dónde tenías a la esposa real,
y el istmo que separa las aguas de ambos mares?
Yo, quien al final me he convertido en una extranjera para ti,
quien para ti ahora soy pobre, quien parece que te hago daño,
soy la que sometí a los ojos llameantes al sueño con mi magia,
y la que te entregué el vellocino para que lo robaras sin peligro.
Mi padre fue traicionado, abandoné reino y patria;
¡La recompensa que obtuve es poder vivir en el exilio!
Mi virginidad se convirtió en presa de un ladrón extranjero;

Optima cum cara matre relictā soror.	la mejor hermana que se puede tener fue abandonada con mi querida madre.
At non te fugiens sine me, germane, reliqui!	¡Pero, en mi huída, hermano, no te dejé sin mí!
Deficit hoc uno littera nostra loco.	Mi carta flaquea sólo en este punto.
115 Quod facere ausa mea est, non audent scribere dextra.	Lo que osó hacer no se atreve a escribirlo mi mano derecha.
Sic ego, sed tecum, dilaceranda fui.	Así yo tendría que haber sido despedazada, pero contigo.
Nec tamen extimui — quid enim post illa timerem? —	Y, sin embargo, no temí - ¿pues qué iba a temer después de aquello? —
Crederem me pelago, femina iamque nocens.	confiarme al piélago, mujer y ya culpable.
Numen ubi est? ubi di? meritas subeamus in alto,	¿Dónde está mi numen? ¿Dónde los dioses? ¡Afrontemos en alta mar
120 Tu fraudis poenas, credulitatis ego!	las penas que merecemos: tú por tu engaño, yo por mi credulidad!
Compressos utinam Symplegades elisissent,	Ojalá nos hubiesen aplastado las Simplégades,
Nostraque adhaerent ossibus ossa tuis;	y ojalá mis huesos se unieran a los tuyos;
Aut nos Scylla rapax canibus mersisset edendos —	o ojalá la rapaz Escila nos hubiese hundido para ser devorados por sus perros —
Debit ingratis Scylla nocere viris;	Escila debió hacer daño a los varones ingratos;
125 Quaeque vomit totidem fluctus totidemque resorbet,	ella, que vomita tantas veces el oleaje y otras tantas lo succiona,
Nos quoque Trinacriae supposuisset aquae!	¡ojalá también a nosotros nos hubiese sumergido en el mar de Trinacria!
Sospes ad Haemonias victorque reverteris urbes;	Vuelves sano y salvo a las ciudades hemonias;
Ponitur ad patrios aurea lana deos.	el vellocino de oro es ofrendado a los dioses patrios.
Quid referam Peliae natas pietate nocentes	¿Por qué voy a contar de las hijas de Pelias que cometieron un crimen por afecto
130 Caesaque virginea membra paterna manu?	y de los miembros paternos, despedazados por virginal mano?
Ut culpent alii, tibi me laudare necesse est,	Aunque me culpen otros, es necesario que tú me alabes,

<p>Pro quo sum totiens esse coacta nocens. Ausus es — o, iusto desunt sua verba dolori! — Ausus es 'Aesonia,' dicere, 'cede domo!' 135 Iussa domo cessi natis comitata duobus Et, qui me sequitur semper, amore tui. Ut subito nostras Hymen cantatus ad aures Venit, et accenso lampades igne micant, Tibiaque effundit socialia carmina vobis, 140 At mihi funerea flebiliora tuba, Pertimui, nec adhuc tantum scelus esse putabam; Sed tamen in toto pectore frigus erat. Turba ruunt et 'Hymen,' clamant, 'Hymenae!' frequenter — Quo propior vox haec, hoc mihi peius erat. 145 Diversi flebant servi lacrimasque tegebant — Quis vellet tanti nuntius esse mali? Me quoque, quidquid erat, potius nescire iuvabat; Sed tamquam scirem, mens mea tristis erat, Cum minor e pueris (casu studione videndi 150 Constitit ad geminae limina prima foris) ' Hinc' mihi, 'mater, abi! pompam pater', inquit, 'Iason</p>	<p>a cambio del daño que tantas veces tuve que hacer, coaccionada. ¡Osaste — ¡oh, me faltan las palabras apropiadas para tan legítimo dolor! —, osaste decir “sal de la casa Esonia”! Salí a la fuerza del hogar, acompañada por dos hijos y por mi amor por ti, que me acompaña siempre. Cuando de repente viene a mis oídos el canto del himeneo y, encendido el fuego, las antorchas resplandecen, y las flautas entonan canciones, matrimoniales para ti, aunque para mí más tristes que la trompa fúnebre, temí mucho, hasta ahora no pensaba que fuese una infamia tan grande; sin embargo el frío me invadía todo el pecho. Sin cesar, corren en tropel y gritan “¡Himeneo, himeneo!” — cuanto más cerca estaba esta voz, era peor para mí. Siervos aquí y allá lloraban y escondían las lágrimas — ¿Quién querría ser mensajero de tan gran mal? Lo que quiera que fuese también más me ayudaba a mí a no sentir; pero, como si lo supiera, mi corazón estaba triste, cuando el menor de mis hijos (por casualidad o quizá por afán de verme se presentó ante el umbral de la puerta doble) dijo: “¡Sal de ahí, madre! El cortejo lo guía mi padre Jasón</p>
--	---

Ducit et adiunctos aureus urget equos!
Protinus abscissa planxi mea pectora veste,
Tuta nec a digitis ora fuere meis.
155 Ire animus mediae suadebat in agmina turbae
Sertaque conpositis demere rapta comis;
Vix me continui, quin dilaniata capillos
Clamarem 'meus est!' iniceremque manus.
Laese pater, gaude! Colchi gaudete relict!
160 Inferias umbrae fratris habete mei;
Deseror amissis regno patriaque domoque
Coniuge, qui nobis omnia solus erat!
Serpentis igitur potui taurosque furentes;
Unum non potui perdomuisse virum,
165 Quaeque feros pepuli doctis medicatibus ignes,
Non valeo flammam effugere ipsa meas.
Ipsi me cantus herbaeque artesque relinquunt;
Nil dea, nil Hecates sacra potentis agunt.
Non mihi grata dies; noctes vigilantur amarae,
170 Et tener a misero pectore somnus abest.

y vestido de oro espolea a los caballos unidos!”
Inmediatamente, desgarrado mi vestido, golpeé mi pecho,
y la cara no quedó a salvo de mis dedos.
Mi ánimo me aconsejaba meterme en las filas de la muchedumbre
y quitarles robadas las guirnaldas de sus cabellos bien dispuestos;
apenas pude evitar gritar, mesándome los cabellos
“¡Es mío!” y ponerte las manos encima.
¡Utrajado padre, alégrate! ¡Colcos abandonados, alegraos!
¡Recibid el sacrificio, sombras de mi hermano⁹⁶!
¡Soy abandonada por mi esposo, perdidos el reino, la patria y el hogar,
que él solo lo era todo para mí!
Así pues, yo, que pude con dragones y con toros indomables,
no pude someter a un solo varón,
yo, que repelí los fieros fuegos con mis sabios filtros,
no soy capaz por mí misma de escapar a mis propias llamas.
Me abandonan, incluso los mismos hechizos, las hierbas y artes;
nada pueden hacer ni la diosa ni los ritos sagrados de la poderosa Hécate.
El día no me es grato; las noches amargas se pasan en vela,
y el dulce sueño está ausente de mi mísero pecho.

⁹⁶ Se refiere a Apsirto, el hermano de Medea al que mata en su huida cuando ayudaba a los Argonautas, y cuyos restos esparció por el mar para frenar a las naves de su padre, que les perseguían.

Quae me non possum, potui sopire draconem;

Utilior cuivis quam mihi cura mea est.

Quos ego servavi, paelex amplectitur artus,

Et nostri fructus illa laboris habet.

175 Forsitan et, stultae dum te iactare maritae

Quaeris et iniustis auribus apta loqui,

In faciem moresque meos nova crimina fingas.

Rideat et vitiis laeta sit illa meis!

Rideat et Tyrio iaceat sublimis in ostro —

180 Flebit et ardores vincet adusta meos!

Dum ferrum flammaeque aderunt sucusque veneni,

Hostis Medae nullus inultus erit!

Quodsi forte preces praecordia ferrea tangunt,

Nunc animis audi verba minora meis!

185 Tam tibi sum supplex, quam tu mihi saepe fuisti,

Nec moror ante tuos procubuisse pedes.

Si tibi sum vilis, communis respice natos;

Saeviet in partus dira noverca meos.

Et nimium similes tibi sunt, et imagine tangor,

190 Et quotiens video, lumina nostra madent.

Yo, que pude adormecer al dragón, no puedo adormecerme;

mi cura es más útil para cualquiera que para mí.

A los miembros que yo puse a salvo los abraza una concubina,

y ella obtiene los frutos de mi trabajo.

Y, quizás, mientras procuras vanagloriarte delante de tu estúpida esposa

y decir cosas apropiadas a sus oídos severos,

inventarás nuevas acusaciones contra mi aspecto y costumbres.

¡Ríase y sea ella feliz por mis defectos!

Ríase y yazga, sublime, en la púrpura de Tiro –

¡Llorará y superará, quemada, a mis ardores!

Mientras haya hierro y las llamas y las pociones mágicas,

¡No tendrá Medea ningún enemigo impune!

Y, si por casualidad mis entretelas tocan tu férreo corazón,

¡entonces escucha estas palabras más moderadas que mis sentimientos!

Te suplico igual que tú a menudo me suplicaste a mí,

y no me demoro en postrarme ante tus pies.

Si soy vil para ti, ten en consideración a nuestros hijos;

será cruel una cruel madrastra contra los hijos que he parido.

Y se parecen a ti demasiado, y me emociona su aspecto,

y, cada vez que los veo, se humedecen mis ojos.

Per superos oro, per avitae lumina flammae,
Per meritum et natos, pignora nostra, duos —
Redde torum, pro quo tot res insana reliqui;
Adde fidem dictis auxiliumque refer!
195 Non ego te inploro contra taurosque virosque,
Utque tua serpens victa quiescat ope;
Te peto, quem merui, quem nobis ipse dedisti,
Cum quo sum pariter facta parente parens.
Dos ubi sit, quaeris? campo numeravimus illo,
200 Qui tibi laturo vellus arandus erat.
Aureus ille aries villo spectabilis alto
Dos mea, quam, dicam si tibi 'redde!,' neges.
Dos mea tu sospes; dos est mea Graia iuventus!
I nunc, Sisyphias, inprobe, confer opes!
205 Quod vivis, quod habes nuptam socerumque potentis,
Hoc ipsum, ingratus quod potes esse, meum est.
Quos equidem actutum — sed quid praedicere poenam
Attinet? ingentis parturit ira minas.
Quo feret ira, sequar! facti fortasse pigebit —
210 Et piget infido consuluisse viro.

Te lo ruego por los dioses, por las luces de llama ancestral,
por lo que yo he merecido y nuestros dos hijos, nuestras prendas:
¡restitúyeme en el lecho, por el que abandoné, loca, tantas cosas;
haz honor a tus palabras y devuélveme el favor!
Yo no te pido ayuda contra los toros y varones,
ni que un dragón descansa vencido por tu mano;
te pido a ti, a quien merecí, quien por tu voluntad te entregaste,
con quien fui madre al tiempo que tú padre.
¿Preguntas dónde está la dote? La pagamos en el campo aquel
que tenías que arar para llevarte el vellocino.
Aquel carnero dorado, extraordinario por su tupida lana,
era mi dote, que te negarías a devolver si te digo “¡devuélvemela!”.
Mi dote eres tú, sano y salvo; ¡mi dote es la la juventud griega!
¡Ahora sal de mi vista, infame! ¡reúne tus riquezas de Sísifo!
El que tú vivas, el que tengas una esposa y un suegro poderosos,
esto mismo, el que puedas ser desagradecido, esto es sólo mérito mío.
A estos muy pronto... pero ¿de qué vale predecir el castigo?
La ira pare enormes amenazas.
Adonde me lleve la ira, ¡la seguiré! Quizá me arrepentiré de lo hecho –
y me lamento de haberme ocupado de un marido infiel.

Viderit ista deus, qui nunc mea pectora versat!

Nescio quid certe mens mea maius agit!

¡Que vea esas cosas el dios que ahora agita mi pecho!

¡No sé con seguridad qué cosa más grande cavila mi mente!

5.1.3.- Textos bilingües de *Medea* de Séneca.

Discusión de Jasón y Medea (vv. 431-559)

Iason

O dura fata semper et sortem asperam,
cum saevit et cum parcit ex aequo malam!
remedia quotiens invenit nobis deus
periculis peiora: si vellem fidem
435 praestare meritis coniugis, leto fuit
caput offerendum; si mori nollem, fide
misero carendum, non timor vicit fidem,
sed trepida pietas: quippe sequeretur necem
proles parentum, sancta si caelum incolis
440 Iustitia, numen invoco ac testor tuum:
nati patrem vicere. quin ipsam quoque,
etsi ferox est corde nec patiens iugi,
consulere natis malle quam thalamis reor.
constituit animus precibus iratam aggredi.
445 atque ecce, viso memet exiluit, furit,
fert odia prae se: totus in vultu est dolor.

Jasón

¡Oh, hados siempre severos y amarga suerte,
adversa por igual tanto cuando es cruel como cuando es benévola!
¡Cuántos remedios ha hallado el dios para nosotros
son peores que los peligros! Si hubiese querido mantener la fidelidad
a lo que mi esposa merecía, habría tenido que ofrecer a la muerte
mi cabeza; si no quisiese morir,
tendría que carecer de fe este miserable, no venció el miedo a la fidelidad,
sino que vacilaba mi amor de padre: en verdad, al asesinato de los padres seguiría
el de los hijos; divina Justicia, si habitas
el cielo, invoco y pongo por testigo a tu poder divino:
los hijos vencieron al padre. Es más, incluso ella,
aunque tiene un corazón indómito y no soporta el yugo,
creo que prefiere mirar por los hijos que por el tálamo.
Mi ánimo decidió abordar su ira con súplicas.
Y hela aquí, se ha exaltado nada más verme, está enloquecida,
la precede su odio: todo el dolor ocupa su rostro.

Medea

Fugimus, Iason: fugimus— hoc non est novum,
mutare sedes; causa fugiendi nova est:
pro te solebam fugere, discedo exeo,
450 penatibus profugere quam cogis tuis:
at quo remittas? Phasin et Colchos petam
patriumque regnum quaeque fraternus cruor
perfudit arva? quas peti terras iubes?
quae maria monstras? Pontici fauces freti
455 per quas revexi nobilem regum manum
adulterum secuta per Symplegadas?
parvamne Iolcon, Thessala an Tempe petam?
quascumque aperui tibi vias, clausi mihi—
quo me remittis? exuli exilium imperas
460 nec das. eatur. regius iussit gener:
nihil recuso, dira supplicia ingere:
merui cruentis paelicem poenis premat
regalis ira, vinculis oneret manus
clausamque saxo noctis aeternae obruat:
465 minora meritis patiar— ingratum caput,

Medea

Huyo, Jasón: huyo – esto no es nuevo,
cambiar de hogar; la causa del huir es nueva:
solía huir por ti, me separo, me marcho,
pues me fuerzas a huir de tus penates,
¿pero adónde me enviarías de vuelta? ¿trataré de alcanzar Fasis y la Cólquida,
el reino patrio y los campos que inundó
la sangre fraterna? ¿a qué tierras ordenas que me dirija?
¿Qué mares me muestras? ¿las fauces del Helesponto
por las que traje de vuelta la noble tropa de los reyes,
en pos de un adúltero a través de las Simplégades?
¿He de ir acaso a la pequeña Yolco, o la tesalia Tempe?
Los caminos que abrí para ti los cerré para mí –
¿Adónde me envías? Mandas un exilio a una exiliada
pero no lo concedes. “Que se vaya” ordenó el yerno real:
nada rechazo, imponme crueles tormentos:
Lo tengo merecido. Que la ira del rey oprima a la rival
con cruentas penas, que cargue sus manos con cadenas
y la sepulte, encerrada en la piedra de una noche eterna.
Sufriré menos de lo que merezco – hombre ingrato,

revolvat animus igneos tauri halitus
interque saevos gentis indomitae metus
armifero in arvo flamineum Aetae pecus,
hostisque subiti tela, cum iussu meo
470 terrigena miles mutua caede occidit;
adice expetita spolia Phrixei arietis
somnoque iussum lumina ignoto dare
insomne monstrum, traditum fratrem neci
et scelere in uno non semel factum scelus,
475 ausasque natas fraude deceptas mea
secare membra non revicturi senis:
per spes tuorum liberum et certum larem,
per victa monstra, per manus, pro te quibus
480 numquam peperci, perque praeteritos metus,
per caelum et undas, coniugi testes mei,
miserere, redde supplici felix vicem.
aliena quaerens regna deserui mea:
ex opibus illis, quas procul raptas Scythae
usque a perustis Indiae populis agunt,
485 quas quia referta vix domus gaza capit,

que tu mente les dé vueltas a los hálitos ígneos del toro
y, entre los crueles temores del pueblo indómrito
en el campo armífero, al ganado flamíneo,
y a los dardos de un enemigo inesperado, cuando a mi orden
los soldados nacidos de la tierra cayeron matándose unos a otros;
añade los codiciados despojos del carnero de Frixo
y al monstruo insomne, ordenado a entregar sus ojos a un sueño no conocido,
y a mi hermano, entregado a una muerte violenta
y, en un solo crimen no se hizo uno sino varios crímenes,
y las hijas que, engañadas por mi ardid, osaron
cortar los miembros del anciano que no iba a volver a vivir:
por la esperanza de tus hijos y un lar seguro,
por los monstruos vencidos, por las manos con las que
nunca escatimé por ti, y por los temores pasados,
por el cielo y las olas, testigos de nuestra boda,
apiádate, ya que tú eres feliz dale su turno a la que suplica.
Buscando reinos ajenos abandoné los míos:
de aquellas riquezas, que los escitas llevan lejos después de robarlas
de los pueblos quemados de la India,
las cuales, ya que la casa está repleta de botín, a duras penas puede albergarlas,

ornamus auro nemora, nil exul tuli
nisi fratris artus: hos quoque impendi tibi;
tibi patria cessit, tibi pater, frater, pudor—
hac dote nupsi. redde fugienti sua.

Iason

490 Perimere cum te vellet infestus Creon,
lacrimis meis evictus exilium dedit.

Medea

Poenam putabam: munus ut video est fuga.

Iason

Dum licet abire, profuge teque hinc eripe:
gravis ira regum est semper,

Medea

Hoc suades mihi,
495 praestas Creusae: paelicem invisam amoves.

Iason

Medea amores obicit?

adornamos con oro los bosques, nada llevé, como exiliada que era,
a no ser los miembros de mi hermano: estos también los gasté en ti;
por ti desapareció la patria, por ti mi padre, mi hermano, mi pudor –
Me casé con esta dote. Devuelve a la que huye lo suyo.

Jasón

Cuando el hostil Creonte quería destruirte,
derrotado por mis lágrimas te dio el exilio.

Medea

Yo creía que era un castigo: por lo que veo la recompensa es la fuga.

Jasón

Mientras te sea posible marcharte, huye y sácate de aquí:
la ira de los reyes siempre es implacable,

Medea

esto me aconsejas,
defiendes a Creúsa: quitas de en medio a la odiosa rival.

Jasón

¿Medea reprocha mis amores?

Medea

Et caedem et dolos.

Iason

Obicere tandem quod potes crimen mihi?

Medea

Quodcumque feci.

Iason

Restat hoc unum insuper,
tuis ut etiam sceleribus fiam nocens.

Medea

500 Tua illa, tua sunt illa: cui prodest scelus
is fecit— omnes coniugem infamem arguant,
solus tuere, solus insontem voca:
tibi innocens sit quisquis est pro te nocens.

Iason

Ingrata vita est cuius acceptae pudet.

Medea

Y la muerte y el engaño.

Jasón

Al fin, ¿qué delito me puedes reprochar?

Medea

Todo lo que hice.

Jasón

Aún por encima me falta esto,
que también me haga culpable de tus delitos.

Medea

Aquellos que son tuyos son tuyos: al que beneficia el delito
este lo hizo – que todos declaren a tu esposa infame,
defiéndela tú solo, solo tú llámala inocente:
que sea inocente para ti quienquiera que ha sido culpable por ti.

Jasón

La vida de quien se avergüenza de recibirla es ingrata.

Medea

505 Retinenda non est cuius acceptae pudet.

Iason

Quin potius ira concitum pectus doma,
placare natis.

Medea

Abdico eiuro abnuo—
meis Creusa liberis fratres dabit?

Iason

Regina natis exulum, afflictis potens.

Medea

510 Ne veniat umquam tam malus miseris dies,
qui prole foeda misceat prolem inclitam.
Phoebi nepotes Sisyphi nepotibus

Iason

Quid, misera, meque teque in exitium trahis?
abscede quaeso,

Medea

No ha de ser retenida por quien se avergüenza de recibirla.

Jasón

Sosiega mejor tu pecho alterado por la ira,
cálmate por tus hijos.

Medea

Reniego, renuncio, los rechazo –
¿dará Creúsa hermanos a mis hijos?

Jasón

Una reina poderosa con los desdichados hijos de unos exiliados.

Medea

Que no les llegue nunca un día tan malo a los míseros
que mezcle la prole ínclita con la vulgar:
los descendientes de Febo con los descendientes de Sísifo.

Jasón

Desgraciada, ¿por qué me llevas a mí y también a ti a la ruina?
Aléjate, te lo ruego,

Medea

Supplicem audivit Creon.

Iason

Quid facere possim, loquere,

Medea

Pro me? vel.

515 scelus.

Iason

Hinc rex et illinc—

Medea

Est (et hic maior metus)

Medea, nos † configere, certemus sine,
sit pretium Iason.

Iason

Cedo defessus malis.

et ipsa casus saepe iam expertos time.

Medea

Creonte escuchó a esta suplicante.

Jasón

Dime qué podría hacer, habla,

Medea

¿Por mí? Bien.

Un crimen.

Jasón

Por un lado un rey, por otro...

Medea

... está Medea (y este es un temor mayor)

deja que nosotros nos peleemos, que compitamos,
que el premio sea Jasón.

Jasón

Me rindo, estoy agotado de tanto mal.

Y tú misma teme acontecimientos que ya has vivido con frecuencia.

Medea

520 Fortuna semper omnis infra me stetit.

Iason

Acastus instat,

Medea

Propior est hostis Creo:

utrumque profuge. non ut in socerum manus

arnes nec ut te caede cognata inquines

Medea cogit: innocens mecum fuge.

Iason

525 Et quis resistet, gemina si bella ingruant,

Creo atque Acastus arma si iungant sua?

Medea

His adice Colchos, adice et Aeeten ducem,

Scythas Pelasgis iunge: demersos dabo.

Iason

Alta extimesco sceptrā,

Medea

Toda la Fortuna siempre se puesto en pie frente a mí.

Jasón

Acasto amenaza,

Medea

Es más cercano el enemigo Creonte:

huye de ambos. Medea no te fuerza a que armes tus manos contra tu suegro

ni a que te manches con una muerte de uno de tu familia:

huye conmigo, inocente.

Jasón

¿Y quién resistirá, si cae sobre nosotros la guerra doble,

y si Creonte y Acasto unen sus armas?

Medea

A estos añade a los colcos, y añade al jefe Aetes,

une los escitas a los pelasgos: te los daré derrotados.

Jasón

Temo más que nada los altos cetros,

Medea

Ne cupias vide.

Iason

530 Suspecta ne sint, longa colloquia amputa.

Medea

Nunc summe toto Iuppiter caelo tona,
intende dextram, vindices flammam para
omnemque ruptis nubibus mundum quate.

nec deligenti tela librentur manu

535 rei me vel istum: quisquis e nobis cadet

nocens peribit, non potest in nos tuum

errare fulmen,

Iason

Sana meditari incipe

et placida fare, si quod ex soceri domo

potest fugam levare solamen, pete.

Medea

540 Contemnere animus regias, ut scis, opes

Medea

Mira de no desearlos.

Jasón

Corta esta larga conversación para que no resulte sospechosa.

Medea

Ahora, oh alto Júpiter, truena en todo el cielo,
alarga la mano derecha, prepara tus llamas vengadoras
y sacude todo el mundo, una vez quebradas las nubes.

Y que no sean arrojadas flechas con mano de una de las partes
o yo o ese: cualquiera que caiga de nosotros
morirá un culpable, no puede equivocarse tu rayo
contra nosotros,

Jasón

Empieza a pensar con cordura,

y a decir plácidamente, si algún consuelo de la casa de mi suegro
puede aliviarte tu huida, pídelo.

Medea

El corazón puede y suele desdeñar, como sabes, la

potest soletque; liberos tantum fugae
destierro
habere comites liceat in quorum' sinu
lacrimas profundam. te novi nati manent.

Iason

.Parere precibus cupere me fateor tuis;
545 pietas vetat: namque istud ut possim pati,
non ipse memet cogat et rex et socer.
haec causa vitae est, hoc perusti pectoris
curis levamen. spiritu citius queam
carere, membris, luce.

Medea

Sic natos amat?
550 bene est, tenetur, vulneri patuit locus.—
suprema certe liceat abeuntem loqui
mandata, liceat ultimum amplexum dare:
gratum est et illud, voce iam extrema peto,
ne, si qua noster dubius effudit dolor,
555 maneant in animo verba: melioris tibi

riqueza regia; ojalá que pueda tener a mis hijos como compañeros de mi
para poder derramar en su pecho
mis lágrimas. A ti te esperan nuevos hijos.

Jasón

Reconozco que yo deseo atender a tus peticiones;
la piedad me lo impide: pues él ni como rey ni como suegro
me forzaría a tener que soportar eso.
Esta es la razón de mi vida alivio para mis preocupaciones
de mi abrasado pecho. Antes sería capaz de estar privado del aire,
de mi cuerpo, de la visión.

Medea

¿Así ama a sus hijos?
Está bien, ya lo tengo, descubrió el lugar para la herida. —
Permíteme al menos, ya que me voy, darles mis últimos consejos,
permíteme darles un último abrazo:
te lo agradecería mucho, también te pido esto, ya con la última palabra:
si mi dolor dejó caer alguna inconveniencia,
que no permanezcan en tu alma las palabras: que quede en ti

memoria nostri sedeat; haec irae data
oblitterentur.

Iason

Omnia ex animo expuli
precorque et ipse, fervidam ut mentem regas
placideque tractes: miserias lenit quies.

Venganza de Medea (vv. 878-977)

Nuntius

Periere cuncta, concidit regni status,
880 nata atque, genitor cinere permixto iacent.

Chorus

Qua fraude capti?

Nuntius

Qua solent reges capi:
donis.

mi mejor recuerdo; que estos hechos, dados a la ira,
sean borrados de tu memoria.

Jasón

Todas estas cosas expulsé de mi ánimo
y yo mismo te ruego que controles el fervor de tu mente
y te comportes plácidamente: el descanso suaviza el sufrimiento.

Mensajero

Todo está perdido, se hundió la continuidad del reino,
padre e hija yacen, mezcladas sus cenizas.

Coro

¿Presas de qué engaño?

Mensajero

De aquel que suele atrapar a los reyes:
los regalos.

Chorus

In illis esse quis potuit dolus?

Nuntius

Et ipse miror vixque iam facto malo
potuisse fieri credo.

Chorus

Quis cladis modus?

Nuntius

885 Avidus per omnem regiae partem furit .
ut iussus ignis: iam domus tota occidit,
urbi timetur.

Chorus

Vnda flammas opprimat.

Nuntius

Et hoc in ista clade mirandum accidit:
alio unda flammas, quoque prohibetur magis,
890 magis ardet ignis: ipsa praesidia occupat.

Coro

¿Qué engaño pudo haber en ellos?

Mensajero

Y yo mismo me admiro y, aunque ya esté hecho el mal,
casi no me creo que haya podido suceder.

Coro

¿Cómo sucedió el desastre?

Mensajero

Por todo el palacio se enfurece, ávido, el fuego,
como cumpliendo órdenes: ya destruyó toda la casa,
es temido por la ciudad.

Coro

Que el mar apague las llamas.

Mensajero

En esta desgracia sucede algo prodigioso:
el mar alienta las llamas, cuanto más se combate
más se aviva el fuego: se apodera de nuestras defensas.

Nutrix

Effer citatum sede Pelopea gradum,
Medea, praeceps quaslibet terras pete.

Medea

Egone ut recedam? si profugissem prius,
ad hoc redirem, nuptias specto novas,
895 quid, anime, cessas? sequere felicem impetum.
pars ultionis ista, qua gaudes, quota est?
amas adhuc, furiosa, si satis est tibi
caelebs Iason, quaere poenarum genus
haut usitatum iamque sic temet para:
900 fas omne cedat, abeat expulsus pudor;
vindicta levis est quam ferunt purae manus,
incumbe in iras teque languentem excita
penitusque veteres pectore ex imo impetus
violenter hauri. quicquid admissum est adhuc,
905 pietas vocetur, hoc agam et faxo sciant
quam levia fuerint quamque vulgaris notae
quae commodavi scelera, prolusit dolor
per ista noster: quid manus poterant rudes

Nodriza

Sal con paso rápido de la tierra de Pélope,
Medea, dirígete rápidamente a cualquier otra tierra.

Medea

¿Marcharme yo? Si hubiera escapado antes,
habría regresado. Estoy contemplando la boda que viene,
¿por qué te detienes, alma mía? Sigue con tu oportuno ataque.
¡Qué pequeña es esta parte de la venganza de la que te alegras!
Incluso furiosa sigues enamorada si te basta
que Jasón sea viudo. Busca un tipo de castigo
inusitado y prepárate ya para ello:
que se aleje todo lo justo, que falte el pudor, desterrado;
la venganza que llevan a cabo las manos puras es leve,
disponde para las iras y, cuando estés desfallecida, ánimo,
y extrae violentamente las profundas y antiguas arremetidas
desde lo más profundo de tu pecho. Que todo lo cometido
hasta ahora sea llamado amor a la familia, ¡venga! Haré que sepan
qué leves, qué banales han sido
los crímenes que cometí por otros. Mi dolor experimentó
con ellos: ¿qué gran cosa habían podido

audere magnum? quid puellaris furor?
910 Medea nunc sum; crevit ingenium malis.
iuvat, iuvat rapuisse fraternum caput;
artus iuvat secuisse et arcano patrem
spoliasse sacro, iuvat in exitium senis
armasse natas, quaere materiam, dolor:
915 ad omne facinus non rudem dextram afferes.
Quo te igitur, ira, mittis, aut quae perfido
intendis hosti tela? nescio quid ferox
decrevit animus intus et nondum sibi
audet fateri, stulta properavi nimis:
920 ex paelice utinam liberos hostis meus
aliquos haberet— quicquid ex illo tuum est,
Creusa peperit, placuit hoc poenae genus,
meritoque placuit: ultimum, agnosco, scelus
animo parandum est— liberi quondam mei,
925 vos pro paternis sceleribus poenas date.
Cor pepulit horror, membra torpescunt gelu
pectusque tremuit. ira discessit loco
materque tota coniuge expulsa redit,

atreverse a hacer unas manos inexpertas? ¿Qué el furor de una doncella?
Ahora soy Medea; mi ingenio creció con los males.
Me alegra, me alegra haber robado la cabeza de mi hermano;
me alegra haber cortado sus miembros y haber despojado a mi padre
del sagrado tesoro, me alegra haber armado a las hijas del anciano
para su ruina, dolor: busca un motivo:
no es inexperta la mano que tendrás para cualquier clase de delito.
¿Adónde te diriges, ira, o qué dardos diriges
al pérfido enemigo? No sé qué decidió mi feroz ánimo
en su interior y todavía no se atrevió a confesárselo a sí mismo,
estúpida, me apresuré demasiado:
ojalá mi enemigo tuviera algunos hijos de mi rival
- todo lo que tengas a partir de él,
Creúsa lo ha parido. Este tipo de castigo me plugo,
y lo hizo merecidamente: finalmente, mi último crimen
ha de ser preparado con valor – hijos en otro tiempo míos,
sufrid vosotros el castigo por los crímenes paternos.
El horror expulsó a mi corazón, mis miembros se entorpecen con el frío
y mi pecho tiembla. La ira salió desbocada
y, repudiada la esposa, regresa la madre de verdad,

egone ut meorum liberum ac prolis meae
930 fundam cruorem? melius, a, demens furor!
incognitum istud facinus ac dirum nefas
a me quoque absit; quod scelus miseri luent?
scelus est lason genitor et maius scelus
Medea mater— occidant, non sunt mei;
935 pereant, mei sunt. crimine et culpa carent,
sunt innocentes: fateor, et frater fuit.
quid, anime, titubas? ora quid lacrimae rigant
variamque nunc huc ira, nunc illuc amor
diducit? anceps aestus incertam rapit;
940 ut saeva rapidi bella cum venti gerunt
utrimque fluctus maria discordes agunt
dubiumque fervet pelagus, haut aliter meum
cor fluctuatur. ira pietatem fugat
iramque pietas— cede pietati, dolor.
945 Huc, cara proles, unicum afflictæ domus
solamen, huc vos ferte et infusos mihi
coniungite artus, habeat incolumes pater,
dum et mater habeat, urgetur exilium ac fuga.

¿cómo voy a derramar yo la sangre
de mis hijos y de mi prole? ¡Elige algo mejor, ah, furor demente!
Que esta insólita perfidia y cruel delito
también se aleje de mí; ¿qué crimen pagarán estos desdichados?
Crimen es tener por padre a Jasón y el mayor crimen
es tener a Medea por madre – que mueran, no son míos;
que perezcan, son míos. Carecen de crimen y culpa,
son inocentes: lo reconozco, también mi hermano lo fue.
Alma mía, ¿por qué dudas? ¿Por qué las lágrimas riegan mi rostro
y, confusa, me llevan por aquí la ira,
por allí el amor? Una doble corriente me arrastra indecisa;
como los rápidos vientos cuando entablan crueles combates
y los mares levantan olas que se enfrentan
y el piélago hierve sin saber adónde ir, no de otro modo mi corazón
está agitado. La ira hace huir a mi amor de madre,
y a la ira mi amor de madre – cede ante la piedad, dolor.
Aquí, preciosa prole, único consuelo
de un hogar abatido, acercaos aquí y cubridme
con vuestros brazos. Que vuestro padre os tenga sanos y salvos,
mientras os tenga también vuestra madre. El destierro y la huida me

apremian:

iam iam meo rapiuntur avulsi e sinu,
950 flentes, gementes osculis pereant patri,
periere matri, rursus increscit dolor
et fervet odium, repetit invitam manum
antiqua Erinys. ira, qua ducis, sequor,
utinam superbae turba Tantalidos meo
955 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,
960 aut cui cruentas agmen infernum faces
intentat? ingens anguis excusso sonat
tortus flagello, quem trabe infesta petit
Megaera? cuius umbra dispersis venit
incerta membris? frater est, poenas petit:
965 dabimus., sed omnes, fige luminibus faces,
lania, perure, pectus en Furiis patet.

ya, ya me serán arrebatados, alejados de mi regazo,
llorando, gimiendo. Llorando, gimiendo entre, mueran para su padre,
han muerto para su madre. Otra vez aumenta mi dolor
y hierve mi odio, la antigua Erinia vuelve a buscar
la mano que se niega. ¡Ira, adonde me llevas te sigo!,
¡ojalá la turba de la soberbia Tantálida⁹⁷ hubiera salido
de mi útero y, siendo madre, hubiese tenido catorce hijos!
Fui estéril para la venganza –
he parido dos, que para mi hermano y mi padre bastan.
¿Adónde se dirige esta incontrolable turba de Furias?
¿A quién busca o para quién preparan sus golpes de fuego,
o contra quién el ejército infernal tensa las sangrientas antorchas?
Una enorme serpiente agita los anillos con la cola extendida,
¿a quién alcanza Mégara con el bastón odioso?
¿la vaga sombra de quién viene con miembros dispersos?
Es mi hermano, reclama venganza:
se la daremos, pero todas. Clava antorchas en mis ojos,
desgárrame, quémame; mi pecho está abierto a las Furias.

⁹⁷ Se refiere a Níobe, (descendiente de Tántalo), una ninfa que tuvo siete hijos y siete hijas, que sería castigada por Letona al haberse creído más fértil que la diosa. Diana y Febo, hijos de Letona, matarían a toda su prole en represalia. Níobe, transformada en piedra, llora noche y día.

Discedere a me, frater, ultrices deas
manesque ad imos ire securas iube:
mihi me relinque et utere hac, frater, manu
970 quae strinxit ense— victima manes tuos
placamus ista. quid repens affert sonus?
parentur arma meque in exitium petunt.
excelsa nostrae tecta conscendam domus
caede incohata, perge tu mecum comes.
975 tuum quoque ipsa corpus hinc mecum aveham.
nunc hoc age, anime: non in occulto tibi est
perdenda virtus; approba populo manum.

Huida de Medea (vv. 978-1027)

Iason

Quicumque regum cladibus fidus doles,
concorre, ut ipsam sceleris auctorem horridi
980 capiamus, huc, huc fortis, armiferi cohors
conferte tela, vertite ex imo domum.

Hermano, ordena a las diosas vengadoras que se alejen de mí
y se vayan tranquilas a la profundidad de tus Manes:
a mí abandóname y usa, hermano, esta mano,
que cogió la espada – aplacamos a tus Manes con esa
víctima. ¿Qué trae ese repentino sonido?
Están preparando las armas y me envían a la destrucción.
Subiré a lo alto del tejado de nuestra casa,
ahora que ha comenzado el crimen. Continúa tú conmigo, como compañero.
Yo misma me llevaré de aquí tu cuerpo conmigo.
Haz ahora esto, alma mía: no es en la oscuridad donde tú debes
desperdiciar el valor; muestra al pueblo tu mano.

Jasón

Cualesquiera de vosotros que llore, leal, las calamidades de los reyes,
acudid para que atrapemos a la mismísima autora
de este horrible crimen, aquí, aquí, aquí la valiente cohorte de soldados,
arrojad la armas, arrasad la casa desde sus cimientos.

Medea

Iam iam recepi sceptras germanum patrem,
spoliumque Colchi pecudis auratae tenent;
rediere regna, raptas virginitas redit,
985 o placida tandem numina, o festum diem,
o nuptialem! vade, perfectum est scelus,
vindicta nondum: perage, dum faciunt manus,
quid nunc moreris, anime? quid dubitas potens?
iam cecidit ira. paenitet facti, pudet,
990 quid, misera, feci? misera? paeniteat licet,
feci— voluptas magna me invitam subit,
et ecce crescit, derat hoc unum mihi,
spectator iste. nil adhuc facti reor:
quicquid sine isto fecimus sceleris perit.

Iaso

995 En ipsa tecti parte praecipiti imminet.
huc rapiat ignes aliquis, ut flammis cadat
suis perusta.

Medea

Ahora, ahora recuperé los cetros a mi hermano, a mi padre,
y los colcos tienen el vellocino de oro;
volvieron los reinos, la virginidad perdida vuelve,
¡oh, al fin plácidos númenes, oh día festivo
de la boda! Idos, el crimen ha sido ejecutado,
todavía no estoy vengada: venid, mientras actúan las manos,
¿por qué te demoras, espíritu? ¿por qué dudas de que puedes?
Ya cayó la ira. Me arrepiento del hecho, me avergüenzo,
¿qué hice, mísera de mí? ¿mísera? Es lícito que me arrepienta,
lo hice – un gran placer me llena, muy a mi pesar,
y he aquí que crece. Esto solo me faltaba,
este espectador. Hasta aquí no creo haber hecho nada,
cualquier tipo de crimen que he cometido sin este pierde valor.

Jasón

Hela aquí, sobresaliendo por la parte más expuesta del tejado.
Que alguien traiga fuego aquí, para que muera abrasada
por sus propias llamas.

Medea

Congere extremum tuis
' natis, Iason, funus, ac tumulum strue:
coniunx socerque iusta iam functis habent,
1000 a me sepulti; gnatus hic fatum tulit,
hic te vidente dabitur exitio pari.

Iason

Per numen omne perque communes fugas
torosque, quos non nostra violavit fides,
iam parce nato. si quod est crimen, meum est:
1005 me dedo morti; noxium macta caput.

Medea

Hac qua recusas, qua doles, ferrum exigam.
i nunc, superbe, virginum thalamos pete,
relinque matres,

Iason

Vnus est poenae satis.

Medea

Hazles los últimos honores a tus hijos,
Jasón, y levántales un túmulo.
Tu esposa y suegro muertos ya tienen lo que es debido a los muertos,
sepultados por mí; este hijo conoció su destino,
este otro, ante tus ojos, recibirá una muerte semejante.

Jasón

Por todos los númenes, por nuestra común huida,
por nuestro matrimonio, que mi lealtad nunca violó,
deja vivo a nuestro hijo. Si hay alguna culpa, es mía:
¡mátame a mí! ¡sacrifica mi cabeza culpable!

Medea

Aquí por donde te resistes, por donde te duele, te clavaré la espada.
Vete ahora, soberbio, cástate con doncellas,
abandona a las madres,

Jasón

Uno basta para mi castigo.

Medea

Si posset una caede satiari haec manus,
1010 nullam petisset, ut duos perimam, tamen
nimium est dolori numerus angustus meo.
in matre si quod pignus etiamnunc latet,
scrutabor ense viscera et ferro extraham.

Iason

Iam perage coeptum facinus, haut ultra precor,
1015 moramque saltem supplicis dona meis.

Medea

Perfruere lento scelere, ne propera, dolor:
meus dies est; tempore accepto utimur.

Iason

Infesta, memet perime.

Medea

Misereri iubes.
bene est, peractum est. plura non habui, dolor,
1020 quae tibi litarem. lumina huc tumida alleva,

Medea

Si pudiese saciar mis manos con una sola muerte,
no buscaría otra. Aunque los mate a los dos,
es un número muy pequeño para mi dolor.
Si aún queda algún resquicio en la que fue madre,
escutaré mis entrañas y con la espada la extraeré.

Jasón

Termina ya el crimen que empezaste, no te lo suplico más,
al menos ahórrale la espera a mis sufrimientos.

Medea

Disfruta lentamente con tu crimen, no te apresures, dolor:
es mi día: uso el plazo concedido.

Jasón

¡Maldita, mátame a mí!

Medea

Me ordenas que me compadezca.
Está bien, ¡se acabó...! Dolor, no tuve nada más
para sacrificarte. Levanta tus ojos hinchados,

ingrate Iason, coniugem agnoscis tuam?
sic fugere soleo, patuit in caelum via:
squamosa gemini colla serpentes iugo
summissa praebent, recipe iam gnatoa, parens;
1025 ego inter auras aliti curru vehar.

Iason

Per alta vade spatia sublimi aethere,
testare nullos esse, qua veneris, deos.

desagradecido Jasón. ¿Reconoces a tu esposa?
Así es como suelo huir. Se abrió un camino al cielo:
dos serpientes ofrecen sumisas sus cuellos de escamas al yugo.
Recibe a tus hijos, padre...
Yo partiré entre las brisas en este carro alado.

Jasón

Vete volando por los elevados espacios del éter,
demuestra que por donde tú pasas no existen los dioses.

5.2.- Tabla con óperas sobre el mito de Medea.

Estas son las óperas que se han hecho sobre este mito⁹⁸. En algunos casos se desconoce la identidad del libretista, y aquellos títulos que tienen un asterisco (*) son óperas de las que se tiene noticia pero no han llegado a nosotros; si tienen dos asteriscos (**) son obras que aún no han sido terminadas.

TÍTULO	AÑO	COMPOSITOR	LIBRETISTA
<i>Giasone</i>	1649	F. Cavalli	Cicognini
<i>Thésée</i>	1675	Lully	Quinault
<i>Medea in Atene</i>	1675	Antonio Giannettini	Aurelio Aureli
<i>Teseo in Atene</i>	1688	Bernardo Sabadini	Aurelio Aureli
<i>Médée</i>	1693	Charpentier	Thomas Corneille
<i>Jason, ou La toison d'or</i>	1696	Pascal Collase	Jean-Baptiste Rousseau
<i>Medea</i>	1700	Johann Christian Schieferdecker	Desconocido
<i>Médée et Jason</i>	1713	Joseph-François Salomon	Simon-Joseph Pellegrin
<i>Medea e Giasone</i>	1726	Giovanni Francesco Brusa	G. Palazzi
<i>Medea</i>	1744	David Pérez	Desconocido
<i>Medea</i> *	1752	Geor Gebel II	J. G. Kloss
<i>Medea</i> **	1760 /61	John Christopher Smith	Benjamin Stillingfleet
<i>Medea</i>	1764	Josef Myslivecek	Friedrich Wilhelm Gotter
<i>Medea</i>	1774	Bengt Lidner	Bengt Lidner
<i>Medea</i>	1775	Georg Anton Benda	Friedrich Wilhelm Gotter
<i>Médée</i> *	1784 -86	Ant. Sacchini	Nicolés Étienne Framery
<i>Le toison d'or.</i> Reestrenada como <i>Médée de Colchos</i>	1786	Johann Christoph Vogel	P. Desriax
<i>Medea.</i> También conocida con los títulos:	1788	Johann Gottlieb Naumann	A. Filistri

⁹⁸ Vid. MORÁN Y PÉREZ (2006: 189-222).

<i>La partenza di Giasone da Colco y Il ritorno di Giasone in Grecia.</i> Revisada en 1805 como <i>Medea in Colchide</i>			
<i>A vendetta di Medea</i>	1792	Gaetano Marinelli	Desconocido
<i>Giasone e Medea</i>	1785	Gaetano Andreozzi	Desconocido
<i>Médée</i>	1797	Luigi Cherubini	Rançois Benoit Hoffmann
<i>La vendetta di Medea</i>	1798	Francesco Piticchio	O. Balsamo
<i>Os encantos de Medeia</i>	1735	António de Teixeira	António José da Silva
<i>Medea cruel</i>	1801	Desconocido	Desconocido
<i>Médée et Jason</i>	1802	Georges Granges de Fontenelle	Jean-Baptiste Rousseau Milcent
<i>Medea in Corinto</i>	1813	Giovanni Simone Mayr	Felice Romani
<i>Medea</i>	1839	Prospero Selli	Felice Romani. Mismo libreto que <i>Medea in Corinto</i> 1813.
<i>Medea</i>	1851	Saverio Mercadante	Felice Romani. Mismo libreto que <i>Medea in Corinto</i> 1813, modificado después por Salvatore Cammarano
<i>Teseo e Medea</i>	1815	Carlo Coccia	Desconocido
<i>Médée</i>	1775 - 1819	Edmée-Sophie Gail	Desconocido
<i>Norma</i> ⁹⁹	1831	Vicenzo Bellini	Felice Romani
<i>Medea</i>	1843	Giovanni Pacini	Benedetto Castiglia
<i>Medea</i>	1874	Otto Bach	Desconocido

⁹⁹ Podría llamar la atención ver este título en el listado de Medeas, pero como explican Morán y Pérez, “[e]n el segundo nivel de operatividad se encontraría el personaje Medea: no proporciona el argumento, pero actúa continuamente como reminiscencia de contraste, de modo que *Norma* alcanza su significado pleno cuando se reconoce en ella la relación doble (afirmativa y negativa) con Medea.

(...) [L]as similitudes⁹⁹ entre Norma y Medea son las siguientes: 1) ambas están investidas de un poder sobrenatural (...); 2) (...) son hijas del soberano de sus respectivos pueblos (...); 3) (...) se enamoran del enemigo extranjero y le salvan la vida gracias a sus poderes sobrenaturales, traicionando a su pueblo y a su padre por él; 4) (...) dan hijos al extranjero (...); 5) (...) son traicionadas por él, que prefiere los brazos de una mujer más joven; 6) (...) tienen pensamientos de venganza. (MORÁN Y PÉREZ, 2006: 207-208)

<i>Medea</i>	1850 - 1900	Zdeněk Fibich	Zdeněk Fibich
<i>Medea</i>	1906	Vicenzo Tommasini	Vicenzo Tommasini
<i>Medea</i>	1932	Slavko Osterc	Slavko Osterc
<i>Medea</i>	1910 - 1982	Lehman Engel	Desconocido
<i>Médée</i>	1939	Darius Milhaud	Madeleine Milhaud
<i>Medea</i>	1953	Pietro Canonica	Desconocido
<i>Medea</i>	1954	Edward Staempfli	Edward Staempfli
<i>Médée</i>	1960	Andor Kovách	Andor Kovách
<i>Médée</i>	**	Bernd Alois Zimmermann	A partir del drama <i>Médée</i> , de 1926, de Hans-Henny Jahnn
<i>Medea</i>	1979	Ray Luke	Carveth Ostherhaus
<i>Medea</i>	1984	Gavin Bryars	Robert Wilson
<i>Medeamaterial</i>	1990	Pascal Dusapin	Sobre el texto de la obra homónima de Heiner Müller
<i>Medea</i>	**	Hans-Jürgen von Bose	Desconocido
<i>Medea</i>	1991	Mikis Theodorakis	Desconocido
<i>Freispruch für Medea.</i> Reversionada en 2001 con el título <i>Medea</i>	1995	Rolf Liebermann	A partir de la novela homónima de Ursula Haas
<i>Medea</i>	2002	Adriano Guarnieri	Desconocido

5.3.- Tabla con los modelos femeninos de las *Heroidas*.¹⁰⁰

Género de origen	Autor y obra	Personaje femenino	Heroida	Destinatario	Final feliz? Suicidio?	Casada? Concubina? Amante?
Épica	Homero, <i>Ilíada</i>	Penélope ¹⁰¹	I	Ulises	F. feliz	Casada
Épica	Homero, <i>Odisea</i>	Briseida	III	Aquiles		Concubina
Épica	<i>Ciprios</i>	Helena	XVII	Paris		Amante
Épica	Virgilio, <i>Eneida</i>	Dido	VII	Eneas	Suicidio	Concubina
Épica	Apolonio de Rodas, <i>Argonautica</i>	Hipsípila	VI	Jasón		Concubina
Épica	Apolonio de Rodas, <i>Argonautica</i>	Medea	XII	Jasón		Casada
Tragedia	Esquilo, <i>Danaides</i>	Hipermestra	XIV	Linceo	F. feliz	Casada
Tragedia	Sófocles, <i>Hermíone</i>	Hermíone	VIII	Orestes		Amante
Tragedia	Sófocles, <i>Traquinias</i>	Deyanira	IX	Hércules	Suicidio	Casada
Tragedia	Eurípides, <i>Hipólito</i>	Fedra	IV	Hipólito		Amante
Tragedia	Eurípides, <i>Éolo</i>	Cánace	XI	Macareo	Suicidio	Casada y concubina
Tragedia	Eurípides, <i>Medea</i>	Medea	XII	Jasón		Casada
Tragedia	Eurípides, <i>Protesilao</i>	Laodamía	XIII	Protesilao	Suicidio	Casada
Poesía	Partenio	Enone	V	Paris	Suicidio	Casada

¹⁰⁰ Estos datos están extraídos de BRAÑA SOTO (2002: 11 y ss.).

¹⁰¹ Para una descripción de los modelos de Penélope, Laodamía, Hermíone y Briseida, al hilo de las consecuencias de la guerra en las vidas de las mujeres, *Vid.* MOYA DEL BAÑO (2018: 89-108).

helenística						
Poesía helenística	Calímaco	Cídipe	XX	Aconcio		Amante
Poesía helenística	Calímaco	Hero	XXI	Leandro		Amante
Poesía helenística	Calímaco	Filis	II	Demofonte	Suicidio	Casada
Poesía helenística	Catulo	Ariadna	X	Teseo		Amante

5.4.- Glosario de términos musicales¹⁰²

Acorde: dos o más notas que suenan juntas. Los diferentes tipos de acorde se nombran de acuerdo con los intervalos que contienen: la tríada, por ejemplo – el acorde fundamental en la armonía occidental – se construye a partir de una nota “fundamental” con dos terceras superpuestas; el acorde de séptima de dominante consiste en una tríada sobre a dominante de la escala mayor diatónica con la adición de la nota que está a intervalo de séptima con respecto a la dominante.

Ámbito*: referido a una melodía, abarca desde la nota más grave hasta la más aguda, y expresa su extensión con un intervalo.

Anacrusa: nota o notas iniciales de una frase musical, que preceden al tiempo fuerte o acentuado. En poesía el término se refiere a la sílaba inicial no acentuada de un verso.

Apoyatura: nota disonante que se “apoya” en una nota de la armonía tomando parte de su valor rítmico. La disonancia típica está a una distancia de un tono por arriba o por debajo de la nota principal.

Aria da capo: a partir de 1670 se generalizó la forma ABA o *da capo*, llamada así porque al final de la sección B, el término *da capo* indicaba la repetición de la sección A.

Armonía: combinación de sonidos musicales simultáneos que forman acordes y progresiones armónicas; efecto agradable que resulta de la distribución correcta de las partes; concordia; unidad.

Arpeggio: las notas individuales de un acorde tocadas “por separado”, es decir, en sucesión de grave a agudo o viceversa.

¹⁰² Glosario extraído de RODRÍGUEZ RIVADA (2017). La fuente consultada para elaborar este glosario es LATHAN, Alison, (2008), *Diccionario Oxford de la música*, México, Fondo de cultura económica. Las definiciones que tengan un asterisco junto al lema (*) no aparecían en esta fuente y fueron definidas por nosotros.

Aumentación: procedimiento compositivo que alarga el valor de las notas de un tema musical, generalmente al doble de su duración original.

Bajo de Alberti: tipo de acompañamiento para una melodía, de uso frecuente en la música para teclado, que consiste en una serie de “acordes quebrados”.

Bariolaje: (en francés *bariolage*) efecto especial de ejecución en los instrumentos de cuerda, destinado a producir un contraste en el timbre. Se logra al tocar la misma nota de modo alternado en dos cuerdas diferentes, una pisada y la otra abierta; el término también se usa para un pasaje repetido tocado en varias cuerdas.

Blanca: nota con $\frac{1}{2}$ del valor de la redonda.

Bordadura*: una o más notas que rodean a la nota principal por grados conjuntos o cromáticamente.

Cadencia: movimiento armónico o melódico convencionalmente asociado con el final de una frase, sección, movimiento o composición.

Cadencia plagal: aquella que consiste en un acorde de tónica precedido por un acorde de subdominante.

Cadencia perfecta: aquella que consiste en un acorde de tónica precedido por un acorde de dominante [...] Esto puede ser conocido también como una cadencia final, plena o completa, o como un cierre completo, y se considera que tiene el mayor grado de finalidad de todas las cadencias.

Cadencia rota: se llama cadencia “interrumpida”, “engañosa” o “falsa” cuando el penúltimo acorde de dominante no es seguido por el esperado acorde de tónica sino por otro acorde, con frecuencia el de submediante.

Calderón: signo que, escrito sobre una nota, acorde o silencio, indica que debe prolongarse a discreción del intérprete. En ocasiones aparece escrito sobre una barra divisoria de compás para indicar un silencio breve. Puede usarse también al final de una frase, sección o composición.

Coda: adición a una forma o diseño estándar, que ocurre después de que la estructura principal de una pieza o melodía ha sido completada con una cadencia en la tonalidad principal.

Consonancia: es la cualidad inherente en un intervalo o acorde que, en un contexto tonal o modal tradicional, parece satisfactoriamente completo y estable en sí mismo. En la teoría contrapuntística y armónica tradicional, los intervalos consonantes comprenden todos los intervalos perfectos (incluyendo la octava) y todas las terceras y sextas mayores y menores, pero lo que constituye una sonoridad consonante no está estrictamente definido y ha variado con el tiempo.

Cromatismo: el uso de una escala que divide la octava en 12 intervalos iguales de medio tono.

Diatónico: en el sistema tonal mayor-menor, un carácter diatónico, que puede ser una sola nota, un intervalo, un acorde o todo un pasaje musical es aquel que usa exclusivamente notas que pertenecen a una tonalidad.

Disminución: recurso melódico encontrado a menudo en composiciones de forma fugada, en las cuales los valores rítmicos de las notas de la melodía se acortan proporcionalmente.

Disonancia: la cualidad de tensión inherente en un intervalo o acorde que, en un contexto tonal o modal tradicional, involucra un choque entre notas adyacentes de la escala y crea la expectativa de una resolución hacia la consonancia por movimiento conjunto.

Dominante: quinto grado de una escala mayor o menor.

Escala: una escala no es una pieza musical, sino un elemento constructivo teórico o analítico. La escala se forma sea con una selección o con todas las notas características de la música de un período, cultura o repertorio determinados; la distribución de las notas sigue un orden ascendente o descendente de alturas sucesivas.

Estrecho*: en una fuga, se produce un estrecho cuando una voz empieza a imitar la melodía del sujeto antes de que la anterior voz termine de exponerla.

Final de frase femenino*: aquel que se produce en parte débil del compás.

Final de frase masculino*: aquel que se produce en parte fuerte del compás.

Floreo*: sinónimo de BORDADURA.

Fuga: composición en la que tres o más voces [...] hacen entradas sucesivas en imitación, como una especie de “persecución” entre las voces. Más que una forma fija, la fuga es un estilo de composición. [...] El tema principal se denomina “sujeto” y es expuesto por la voz que entra primero. Una vez presentado el tema completo, la segunda voz entra con el sujeto transpuesto a la dominante; esta entrada en la dominante se denomina “respuesta”.

Fusa*: figura que dura $1/32$ de lo que una redonda.

Grados conjuntos: la progresión melódica individual por grado interválico ascendente o descendente.

Grados disjuntos: la progresión melódica individual por salto interválico.

Grupeto: adorno muy habitual en la música de los siglos XVII-XIX. Consiste en esencia en cuatro notas en torno a la nota principal (escrita): nota superior, nota principal, nota inferior, nota principal.

Hemiolia: se forma cuando dos compases ternarios se interpretan como si estuvieran escritos en tres compases binarios [...] o viceversa.

Hoquetus: reparto melódico en el que una nota de una voz coincide con un silencio de otra, en una alternancia rápida de notas (o pequeños grupos de notas) y silencios que produce el efecto de una línea vocal que “salta” de una voz a otra.

Intervalo: distancia entre las alturas de dos notas.

Melodía: resultado de la interacción entre la altura de los sonidos y el ritmo.

Melodía arpegiada*: aquella que utiliza únicamente las notas de un arpeggio.

Melodía salmódica*: aquella que repite insistentemente una nota principal, tras la que desciende un poco.

Melodía sincopada*: aquella que se basa en un desplazamiento de tonicidad de la parte fuerte a la parte débil.

Modulación: recurso mediante el que se abandona una tonalidad para entrar en otra.

Movimiento contrario*: consiste en que dos voces se mueven a la inversa, de modo que si una sube la otra baja y viceversa.

Movimiento paralelo*: consiste en que dos voces suben o bajan a la vez.

Negra*: figura que equivale a $\frac{1}{4}$ de una redonda.

Nota pedal: el término deriva de las notas graves de la pedalera del órgano y se refiere a la nota más grave que puede producir un instrumento de metal en alguna de las posiciones fijas de las válvulas o la vara. *Desde el punto de vista armónico, también se denomina así a la nota que comienza siendo nota real y se mantiene en el bajo mientras la armonía cambia.

Obertura: pieza de música instrumental compuesta como introducción de una ópera, oratorio, ballet o cualquier otra obra dramática, o bien como pieza independiente de concierto.

Octava: octava nota de la escala diatónica. El intervalo de octava es el más consonante de todos y crea el efecto acústico de la duplicación de la nota original en la región grave o aguda.

Ostinato: frase melódica, rítmica o acordal relativamente corta, repetida constantemente a lo largo de una pieza o sección de esta. Uno de los recursos más comunes y eficaces para lograr continuidad musical, el *ostinato* no es simplemente repetitivo como el acompañamiento de un vals vienés, sino que cumple también funciones estructurales y temáticas.

Puente: sirve como vínculo entre otros pasajes de mayor prominencia en una pieza entera.

Redonda*: figura que equivale a $\frac{1}{2}$ redonda.

Registro*: aplicado a los tipos vocales (soprano...), indica con un intervalo el ámbito que abarca. Ver Ámbito.

Sección codal*: parte con carácter conclusivo que se añade para prolongar el final de una pieza.

Segunda aumentada*: intervalo que contiene un tono y medio entre dos notas consecutivas.

Semicadencia*: tipo de cadencia con carácter suspensivo que finaliza en la dominante.

Semicorchea*: figura que equivale a $\frac{1}{16}$ de la redonda.

Semifusa*: figura que equivale a $\frac{1}{64}$ de la redonda.

Sexta armónica*: intervalo de sexta en el que las dos notas implicadas suenan simultáneamente.

Síncopa: desplazamiento del acento normal de la música de un tiempo fuerte a uno débil.

Sordina: aditamento que se emplea para apagar ligeramente el sonido de un instrumento.

Subdominante: cuarto grado de una escala mayor o menor.

Submediante: sexto grado de una escala mayor o menor.

Sujeto*: en una fuga, se trata de la idea musical que se expone en primer lugar y que las demás voces imitarán.

Tesitura*: en música vocal, se trata del rango de cada tipo vocal, es decir, el conjunto de notas que es capaz de interpretar desde la más grave hasta la más aguda. Se expresa con un intervalo: por ejemplo, una tesitura de 13ª.

Tético*: es el inicio de frase musical en el que la melodía coincide con el primer pulso tónico del compás.

Tetracordo: sucesión de cuatro notas dentro de un intervalo de cuarta justa.

Textura: se refiere a la construcción vertical de la música dentro de un período determinado, es decir, la relación entre las partes sonoras simultáneas.

Textura homofónica*: aquella en la que las distintas voces tienen un mismo ritmo, escritura vertical, constituyendo acordes, y se percibe como melodía principal la voz más aguda.

Textura imitativa*: aquella en la que las distintas voces utilizan el contrapunto imitativo, escritura horizontal, entrando unas antes y otras después.

Tríada: acorde de tres notas. Su forma básica consiste en una “raíz” o “fundamental” con otras dos notas que forman intervalos superiores de tercera y quinta, respecto a esta, conformando así dos intervalos de tercera superpuestos.

Tonalidad: sistema de organización de la altura de las notas en el que los elementos guardan entre sí u orden jerárquico de mayor a menor importancia; rige la construcción del discurso musical de la cultura occidental. Todos los sistemas tonales tienen en común el concepto de que la música progresa alejándose y regresando a las notas fundamentales, que son las que rigen la importancia relativa de todos los sonidos de una composición musical.

Tónica: primer grado de una escala mayor o menor.

Trémolo: repetición rápida de una sola nota, o bien la alternancia de dos notas.

5.5.- Arias comentadas

De la ópera de Charpentier hemos comentado las siguientes pequeñas arias:

Acto II, Escena 2, Medea a Jasón:

“Pour nous la rendre favorable	“Para ganarnos su favor
Vos soins trop assidus devroient vo’allarmer;	tus atenciones demasiado asiduas deberían alarmarte;
Une douce habitude est facile à former,	un tierno hábito se forma fácilmente,
Et voir souvent ce que l’on trouve aimable	y ver con frecuencia aquello que uno encuentra agradable
C’est flatter le penchant qui nous porte á l’aymer.”	es estimular la tendencia que uno tiene a amar.”

Acto II, Escena 2, Dúo de Jasón y Medea:

“Que de tristes soucis; malgré tous ses appas.	“A pesar de todos sus encantos, el amor injusto no causa
Dans un coeur bien touché.	otra cosa que el que las preocupaciones dolorosas
L’injuste Amour fait naistre.”	nazcan en un corazón enamorado.”

Acto II, Escena 2, Jasón a Medea:

“Quittez ces détours superflus.	“Detén estas innecesarias evasivas.
Pour m’asseurer du Roy je voyois la Princesse;	Para asegurarme el trono del Rey vi a la Princesa;
Mais si c’est un soin qui vous blesse	si eso te hiere,
Parlez, je ne la verray plus.	habla, y no la veré más.”

Acto V, Escena 6, Dúo de Jasón y Creúsa

“Helas! Prests d’estre unis pr les plus douces chaînes,	“Ay! A punto de ser unidos por las más dulces cadenas,
Faut-il nous voir separer à jamais?”	¿debemos vernos ahora separados para siempre?”

Acto V, Escena 6 , Aria de Creúsa

“Peut-on rien ajouter à l’excès de ma peine?	“¿No puede añadirse nada más al exceso de mi dolor?
Mais déjà de la mort les horreurs me saisissent,	Pero los horrores de la muerte ya me atrapan,

Je perds la voix,
Mes forces s'affoiblissent,
C'en est fait, j'expire, je meurs."

me falla la voz,
mis fuerzas se desvanecen,
se acaba, expiro, muero."

De la ópera de Cherubini hemos comentado las siguientes arias:

Acto I, Aria de Medea a Jasón:

"Dei tuoi figli la madre

"Es la madre de tus hijos

Tu vedi vinta e afflitta,

a quien ves vencida y desesperada,

Fatta trista per te,

tirste y abandonada

E pur da te proscritta.

por tu causa.

Tu lo sai quanto un giorno t'amo, crudel,

¡Tú sabes cuánto te amo, cruel!

A te fu cara un dì, crudel! Ecc.

¡Un día tú me amaste, cruel!... Etc.

Sola qui, senza amor, scacciata, dolorosa,

Sola, sin amor, cansada, afligida...

Se mai mi fossi apparso,

Si sólo me amaras un poco,

lo sarei buona ancora, ecc.

yo sería buena y bondadosa, etc...

Sarei pietosa!

¡Sería piadosa!

Il cor non sapea le orrende passioni;

Mi corazón no sabía de tristes pasiones,

Scorrea la notte in sogni buoni,

mis noches eran felices

Splendea a me sereno il dì.

y la mañana me sonreía serena.

Ero felice allor,

Entonces yo era feliz,

Avevo un padre, un nido,

tenía un padre, un hogar,

Ho dato tutto a te;

¡todo lo sacrifiqué por ti!

Torna sposo per me!

¡vuelve a mí, esposo!

Crudel! lo non voglio che te,

¡Cruel! ¡Sólo te quiero a ti!

Lo sdegno mio dimentico;

Medea t'implora qui,

Medea ai piedi tuoi starà!

Pietà! Per tanto amor che volli a te.

Torna a me! Torna sposo per me! Ecc.

Torna ancor! Pietà!"

Desdeño mi olvido;

¡Medea te implora!

¡Medea se arroja a tus pies!

¡Compadécete de mi amor!

¡Vuelve a mí! ¡Vuelve, esposo! Etc...

¡Regresa! ¡Ten piedad!"

Acto I, Dúo de Medea y Jasón

Medea

"Nemici senza cor, astuta mia rival,

Che me straziar volete,

Dell'orco i numi qui ios chiamo a testimon

Del giuro mio fatal d'Olimpo ancor gli dei!

Questo Imen traditor

Niun verrà a benedir! No!

Io ne atteso gli dei, benedir niun potrà

Questo Imen traditor... ecc"

Giasone

"Fate o numi,

Cader la feral sua minaccia:

Serbate immune ognor

Da sue vendette il re!

E reggia e sacro suol,

O dei salvate ognor!"

Medea, Giasone

Medea

"Enemigos crueles y sin entrañas,

que deseáis torturarme;

sean los dioses del Arcano y del Olimpo

testigos de mi fatal juramento:

¡Que ninguno de ellos

pueda bendecir esta unión! ¡No!

¡Lo juro por todos los dioses!

El himeneo traidor no se celebrará... etc...

Jasón

"Dioses benéficos,

que su amenaza no se cumpla:

¡preservad al rey

de su venganza!

¡Salvad, oh dioses,

al rey y a su reino!"

Medea y Jasón

“O fatal vello d’or,

Trionfal gloria amara!

Di sangue e pianto

Un di molto hai tu da costar!”

Medea

“Per far penar l’ingrato ch’io detest,

I tuoi più crudi orror m’ispira, o Colco, tu!”

Giasone

“Fatal maliarda vil, crudel dal cor reietta,

Va via, va via di qui!

Il tuo castigo aspetta.”

Medea

“Fuggir?”

Giasone

“Te vai, di qui!”

Medea

“Fuggir?”

Giasone

“Il tuo castigo aspetta... ecc.

Va via!”

Medea

“Ah fuggir! Fuggir?

Se questo è il suo destin, crudel,

Medea col suo fuggir

“¡Oh, fatal Vellochino de oro,

que otorgabas gloria y triunfo,

con sangre y lágrimas

nos pagaste el día!”

Medea

“¡Para castigar al ingrato, inspírame,

oh Colco, los más terribles horrores!”

Jasón

“Bruja fatal y maligna,

ser cruel que mi corazón aborrece:

¡vete de aquí o serás castigada!”

Medea

“¿Huir?”

Jasón

“¡Vete de aquí!”

Medea

“¿Huir?”

Jasón

“¡vete de aquí o serás castigada!... etc...

¡Fuera de aquí!”

Medea

“¡Ah, huir!... ¿Huir yo?

Si ese es mi destino, cruel,

Medea en su huida

Il cor ti strapperà!

Crudel!”

Giasone, Medea

“O fatal vello d’or,

Trionfal gloria amara! ecc”

Giasone

“Possente è in re:

Gli sdegni temer tu ne devi!

Corinto ed il suo re siano,

O dei, salvi ognor!”

Medea

“Giammai per te verrà il nuzial dì per te!”

Giasone, Medea

“O tu fatal Toson,

Gran dolor dèi costar.

Ah! D’eroi gentil virtù fatal,

Gran dolor dei costar!

O fatal vello d’or!”

Te partirá el corazón!

¡Crue!”

Jasón y Medea

“¡Oh, fatal Vellochino de oro,

que otorgabas gloria y triunfo, etc”

Jasón

“¡El rey es poderoso,

debes temer su cólera!

¡Dioses, que Corinto y su rey

se salven!”

Medea

“¡Nunca habrá himeneo para ti!”

Jasón y Medea

“¡Oh, fatal Toisón,

cuánto dolor nos causas!

¡Oh, fatal valentía de nobles héroes,

cuánto dolor nos causas!

¡Oh, fatal Vellochino de oro!”