

*Estudio socio-político de la Medea de Eurípides**

M^a Dolores López Galocha
UNED

RESUMEN: Esta conferencia trata sobre la *Medea* de Eurípides y su conexión con el momento histórico en el que fue representada. El método analítico ha consistido en el análisis de la dramaturgia de la obra y colocarla en su contexto histórico, buscando la relación entre ambos. El resultado revela que el trágico reflejó en su obra la polémica socio-política que precedió al estallido de la Guerra del Peloponeso. A este respecto, la infidelidad de Jasón, es decir, la traición de Jasón a sus juramentos y el infanticidio cometido por Medea, son los actos fundamentales para conectar la obra con la realidad contemporánea. Estas son las claves para encontrar el mensaje eurípideo: los atenienses tenían que defender una manera de vida que se decía democrática, pero esto habría requerido la conservación del Imperio y la sumisión de los estados miembros, bajo el imperativo ideológico del derecho natural del más fuerte.

SUMMARY: This paper is about Eurípides' *Medea* and its connection to the historic moment in which it was performed in. The analytical method consists in the analysis of the dramaturgy of the play and its setting in the historic context, searching for the relationship between both. The tragedian reveals of its importance in his play the sociopolitical polemic which preceded the outbreak of the Peloponnesian War. In this respect Jason's infidelity, his treason, and the infanticide committed by Medea are the fundamental acts which connect the play to the contemporary reality. These provide the way to find the euripidean message: the Athenians had to defend an ostensibly way of life democratic, but the conservation of the Empire required the submission of the member states, under the ideological imperative of the natural right of the stronger.

Hablar de la *Medea* de Eurípides significa evocar a la mujer que mató a sus hijos, pero también abordar una de las obras más controvertidas del trágico y las dificultades que ello entraña, sobre todo si se busca la relación entre aquella y su Historia más inmediata.

Es un tópico ver en Medea una mujer mala, bárbara, hechicera y asesina, al igual que lo es considerar a su autor, según tendencias, como un feminista o un misógino, o como el primer psicólogo de la escena. Tópicos todos ellos que se han forjado al analizar los textos del trágico desde una perspectiva cultural que le es ajena. Razones de ello pueden ser su "modernidad", que al tratar temas que nos afectan directamente, ha hecho que se analice inconscientemente bajo nuestra forma de pensar; la fuerza de carácter de su protagonista, que ha sido vista como una personalidad apasionada, rayando incluso en lo patológico. Pero sobre todo hay un

* La presente comunicación es un extracto de nuestra tesis de licenciatura que fue leída el día 26 de mayo de 1994, bajo el título *Estudio sobre la «Medea» de Eurípides: fuente para el conocimiento del inicio de la Guerra del Peloponeso*. Actualmente estamos trabajando en el resto de la producción eurípidea, en la línea de investigación iniciada.

hecho que molesta sobremanera a nuestra sensibilidad: el infanticidio cometido por Medea¹.

Ya en la Antigüedad se vio en esta obra la exposición de la lucha entre pasión y razón, conflicto del que habría salido vencedora la primera, mostrando lo dañinos que son sus efectos para el ser humano². Muchos investigadores posteriores perpetuaron esta secular tendencia interpretativa, que fue reforzada por la corriente psicológica de principios de siglo, que hizo de Eurípides el primer trágico que se preocupó más del carácter de sus personajes que del buen desarrollo de la acción dramática de sus obras, y por los movimientos feministas, que le consideraron un abanderado adelantado de sus reivindicaciones.

La prueba invocada como apoyo a esta forma de explicar la obra que nos ocupa son los tres últimos versos del famoso monólogo pronunciado por Medea, el cual se ha tomado como la clave para desvelar el significado último de la tragedia³. Ahora bien, el resultado de tal enfoque supone quitar importancia al resto de la obra, ausencia de un análisis comparativo de los motivos que mueven a cada personaje, y la deformación del carácter de la protagonista. Igualmente, tal fijación condiciona notablemente la visión sobre los propósitos de Eurípides y dificulta su contextualización, ya que se tiende a confundir el objetivo de la protagonista -castigar a sus enemigos- y el medio empleado para llevarlo a cabo -su acción de venganza-, con el desencadenante del conflicto -el matrimonio de Jasón con la hija de Creonte- y las razones que mueven a la misma -no ser ultrajada injusta e impunemente por los poderosos-, atribuyendo todo ello de forma indiferenciada a la pasión que supuestamente la domina.

Sin embargo, en las últimas décadas se ha comenzado a analizar la obra y su protagonista femenina, desde un punto de vista que ha ampliado considerablemente el estrecho marco pasional en el que *Medea* había sido encerrada. Los trabajos de

¹ Para Medea como mujer mala G. Murray, *Eurípides y su tiempo*, México, 1978, pp. 64-65; D.L. Page, "Introducción" a su edición de *Medea*, Oxford, 1961, pp. x, xvi-xvii y xix; A. Lesky, *La tragedia griega*, Barcelona, 1966, p. 171. Eurípides y su obra como reflejo de los problemas de fin de siglo y la crítica a este punto de vista H. Lloyd-Jones, "Eurípides, *Medea* 1056-1080", *WJA* 6a, 1980, p. 51. Un buen estudio sobre la "misoginia" del trágico es el realizado por J. Assaël, "Misogynie et féminisme chez Aristophane et chez Euripide", *Pallas* 32, 1985, pp. 91-103; sobre su "feminismo" pueden consultarse S.B. Pomeroy, *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid, 1987, pp. 113-135, y C. Mossé, *La mujer en la Grecia clásica*, Madrid, 1990, pp. 117-130.

² Véase C. Gill, "Did Chrysisippus understand *Medea*?", *Phronesis* 28, 1983, pp. 136-149, quien al analizar la interpretación dada por Crisipo a los vv. 1078-80, muestra cómo las dos formas básicas en que se ha venido entendiendo la *Medea* arrancan del pasado. Por su parte, C. Casali, "Alcune osservazioni sulla *Medea* di Euripide", *A&R* 30, 1985, pp. 26-32, insiste en que la polémica sigue girando en torno al "fondo irracional-pasional" que parece advertirse en el carácter de Medea, el cual gobernaría todos sus actos; la mejor opinión en contra nos parece la de V. di Benedetto, *Euripide: Teatro e Società*, Turín, 1971, pp. 40-45.

³ La polémica gira en torno a los significados de *thymós* y *boleúmata* en v. 1079, y la lección de *tolméso* en lugar de *drân méllo* en v. 1078. Sin embargo, el debate se extiende en realidad a toda la segunda parte del monólogo (vv. 1056-1080), dividiéndose las opiniones en cuanto al número de versos que deben ser suprimidos. A este respecto es clásico M.D. Reeve, "Eurípides, *Medea* 1021-1080", *CQ* 22 (1972), pp. 51-61; muy valioso es el análisis realizado por D. Kovacs "On Medea's Great Monologue (E. *Med* 1021-80)", *CQ* 36, (II), 1986, pp. 343-352.

E. Schlesinger⁴, B.M.W. Knox⁵, y V. di Benedetto⁶, son probablemente los que más han contribuido a que el personaje de *Medea* perdiera una serie de connotaciones negativas que desfiguraban su personalidad, minimizando su complejidad y riqueza de matices, circunstancia que afectaba igualmente a la comprensión de la obra, pues la hacía portadora de una moralidad que no le corresponde o la consideraba la escenificación de una disputa matrimonial de desenlace fatal⁷.

Son pocos todavía, no obstante, los estudiosos que al enfrentarse a la *Medea* de Eurípides se fijan en su fecha de producción y tratan de ponerla en relación con su contexto histórico inmediato, buscando aquellas conexiones que ayuden a interpretar, o por lo menos a clarificar, tanto el significado último de la tragedia como el momento histórico en que ve la luz⁸.

Cierto es que el texto que nos ha llegado, con todos sus problemas de transmisión y textuales⁹, junto con nuestro desconocimiento de una serie de datos, tanto relativos a la representación trágica como a su más inmediata coetaneidad histórica, hacen difícil una contextualización semejante. Pero aunque el significado último de la representación trágica se nos escape, creemos posible encontrar en la *Medea* un fuerte eco del debate intelectual y político que agitaba a la sociedad de su tiempo. Circunstancia que permite, además, que el poeta trágico recupere el importante protagonismo que tenía en la sociedad ateniense como maestro y crítico de los valores que debían regir el comportamiento del ciudadano en la *polis*, pero también su condición de testigo directo de un período crucial en la historia de Atenas. Los logros de la democracia, pero también sus fracasos quedan reflejados en su obra. Es decir, la obra de Eurípides no se entiende sin la Guerra del Peloponeso y viceversa.

Desde esta perspectiva y con tal finalidad estudiamos a *Medea* y su autor. El método analítico seguido, que aúna dramaturgia y contextualización, sigue esa línea de investigación que ve la tragedia, en primer lugar, como fenómeno histórico y social. Es decir, su gestación y desarrollo, hasta llegar a las grandes expresiones de forma y contenido que la tradición nos ha conservado en los escasos restos completos de Esquilo, Sófocles y Eurípides, como instrumentos coadyuvantes del cambio político y social, que se dirige a la paulatina instalación de la democracia en la *polis* ateniense.

⁴ "On Euripides' *Medea*", en E. Segal (ed.), *Oxford Readings in Greek Tragedy*, Oxford, 1983, pp. 294-310 (versión ligeramente abreviada del original alemán, "Zu Euripides' *Medea*", *Hermes* XCIV, 1966, pp. 26-53).

⁵ "The *Medea* of Euripides", *YCS* 25, 1977, pp. 193-225.

⁶ *Euripide: Teatro e Società*, Turin, 1971.

⁷ W. Jaeger, *Paideia*, Madrid, 1988, pp. 313-314 y 320 (primera edición en alemán 1933), ha sido el defensor de la aparición del "realismo burgués" en *Medea*.

⁸ En esta línea se inscriben los trabajos de G. Goossens, *Euripide et Athènes*, Académie Royale de Belgique, Classe des Lettres Mémoires Collection in-8°, Bruselas, 1962; E. Delebecque, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris, 1951; y el ya citado de V. di Benedetto.

⁹ Para una exposición de esta cuestión en lo relativo a conjeturas y seclusiones fundamentalmente, F. Rodríguez Adrados, "Notas críticas a Eurípides, *Medea*", *Emerita* LXI, 2, 1993, pp. 241-266; J. Diggle, "On the manuscripts and text of Euripides, *Medea*. I. The Manuscripts" y "II. The Text", *CQ* 33, 1983, pp. 339-357 y *CQ* 34, 1984, pp. 50-65, respectivamente, informa sobre la complejidad de los manuscritos y papiros, así como de las correcciones y conjeturas realizadas sobre el texto.

Enmarcada en las Grandes Dionisias celebradas en el mes primaveral de Elafebolion, en honor a Dionisos Eleuthereos¹⁰, la tragedia es la expresión social, religiosa y política de la misma realidad cultural de la que emana y a la que se dirige¹¹. A través de su ceremonial, en las Dionisias se glorificaba a la ciudad de Atenas y se recordaba a sus ciudadanos el deber de servirla. Festival religioso pero también cívico, por tanto, a cuyo espíritu no podían escapar las representaciones dramáticas que seguían¹². El lenguaje ambiguo de la tragedia adquiere toda su dimensión cuando se le pone en relación con el ceremonial precedente, el transgresor Dionisos y la sociedad que asiste a su representación y de la que es resultado y reflejo¹³.

Medea se presentó a concurso en compañía de *Dictis*, *Filoctetes*, y el drama satírico *Los Segadores*¹⁴, en las Grandes Dionisias del año 432-431, unos meses antes de que el inesperado ataque tebano a Platea desencadenara el conflicto conocido por la historiografía como Guerra del Peloponeso, que posteriormente tendría su comienzo oficial con la invasión del Atica guiada por el rey espartano Arquidamo (Tuc. II, 1-28).

Es evidente que no son estos hechos, todavía por venir, los que nos interesan en relación a *Medea*, sino aquellos que les precedieron. Es decir, las negociaciones que en el invierno de ese mismo año tuvieron lugar en Atenas entre su Asamblea y diversas embajadas espartanas enviadas, al parecer, con la finalidad de evitar que la guerra entre peloponesios y atenienses estallara (Tuc. I, 126-145). El conflicto de Corcira-Epidamno-Corinto, el asunto de Potidea, del que no pueden separarse las acciones subversivas de Perdicas de Macedonia, y la promulgación del Decreto Megárico son los hechos que jalonan un peligroso tira y afloja de poder entre Atenas y Corinto, que acabó rompiendo el difícil equilibrio logrado con el Tratado del 446-445.

¹⁰ Las Grandes Dionisias o Dionisias Urbanas, de celebración anual, eran el segundo festival en importancia en Atenas tras las Panateneas (cfr. P. Cartledge, "The Greek religious festivals", en P.E. Easterling (ed.), *Greek Religion and Society*, Cambridge, 1985, pp. 118-119). Sobre el mes de Elafebolion y los días de las Dionisias vid. A. Pickard-Cambridge, *The dramatic festivals of Athens* (edición revisada por J. Gould y D.M. Lewis, Oxford, 1988, pp. 58-68, H.W. Parke, *Festivals of the Athenians*, Londres, 1977, pp. 125-136; J.D. Mikalson, *The sacred and civil calendar of the Athenian year*, Princeton, 1975, pp. 122-137; J.T. Allen, "On the program of the city Dionysia during the Peloponnesian War", *CPh*, vol. 12, n^o 3, 1938, pp. 35-42.

¹¹ A este respecto puede verse: F. Rodríguez Adrados, *La democracia ateniense*, Madrid, 1988, pp. 128-135; J. Alsina, *Tragedia, religión y mito entre los griegos*, Barcelona, 1971, pp. 11-22; C. Miralles, *Tragedia y política en Esquilo*, Barcelona, 1968, pp. 28-29.

¹² Para la exposición, análisis e interpretación de las distintas ceremonias que precedían a las representaciones dramáticas, véase S. Goldhill, "The Great Dionysia and Civic Ideology", una primera versión del cual fue publicada en *JHS* 107, 1987, pp. 58-76, siendo ampliada posteriormente en J.J. Winkler y F.I. Zeitlin (ed.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*, Princeton, New Jersey, 1990, pp. 97-129.

¹³ Sobre estos aspectos véase J.P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. I, Madrid, 1987, pp. 17-18 y 23-42.

¹⁴ De *Dictis* se conservan sesenta versos y el *Filoctetes* se conoce gracias a dos comentarios de Díon Crisóstomo (*Or* 52 y 59) y algunos fragmentos; *Los Segadores* está perdido desde época alejandrina. Para una reconstrucción de las dos primeras obras a partir de los fragmentos conservados, T.B.L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, Londres, 1967, pp. 57-64.

Corinto, que veía peligrar sus intereses en zonas de gran importancia para su economía y, en consecuencia, disminuir su prestigio como segundo estado dentro de la Liga del Peloponeso, maniobró tanto en Esparta, cabeza de la Liga, como junto a los restantes estados peloponesios, para conseguir que Atenas fuera considerada culpable de haber roto el Tratado de los 30 Años y declararle la guerra.

Este ambiente prebélico y las tensiones políticas que pudieron generar las negociaciones espartanas con Atenas, ha quedado reflejado en la *Medea*. Aparte de circunstancias concretas¹⁵, como que la acción se sitúe en Corinto y que en ésta gobierne un tirano, la ideología que guiaba la política ateniense del momento ha quedado plasmada en la obra.

Tucidídes, la mejor fuente conservada para el período, ha dejado en tres discursos -que, aunque elaborados por él, podemos considerarlos síntesis de actitudes y hechos reales-, la exposición de la política seguida por Atenas, tanto en sus asuntos internos como frente a los otros estados griegos.

La ley del más fuerte en lo relativo al trato dado a los aliados, es invocada como justificación de su imperio por los anónimos embajadores atenienses que se encontraban en Esparta en el momento en que Corinto presentaba las quejas contra Atenas (Tuc. I, 76). El mismo principio será aludido posteriormente por Pericles, ya iniciada la guerra, cuando señale que el Imperio se ha convertido en una tiranía, hecho injusto pero necesario (Tuc. II, 63.1-2). Actitud que choca de frente con los ideales democráticos que regían la política interna ateniense (Tuc. II, 35-46).

Por otro lado, el discurso con que Tucídides cierra su libro I (140-144), deja bien claro, por boca de Pericles, la postura que debe adoptar Atenas frente a las exigencias espartanas: no ceder a las mismas, y si bien no comenzarán la guerra, se defenderán de quienes lo hagan, las cuales son fiel reflejo de las palabras pronunciadas por los ya citados embajadores anónimos (Tuc. I, 78).

El prestigio, el honor y su defensa son las claves ideológicas invocadas por Pericles para incitar a sus conciudadanos a luchar si la ocasión lo requiriese, a fin de mantener una forma de vida que se decía democrática, pero cuyo bienestar dependía de la conservación de su imperio y del sometimiento de los estados que lo componían. Esta contradicción que regía la política ateniense¹⁶, permitió a corintios y espartanos lanzar su eslogan ideológico contra Atenas: liberar a los griegos de la esclavitud a que ésta les tenía sometidos (Tuc. I, 124).

Es en relación con esta problemática donde debemos situar a *Medea*, y no suponer que Eurípides era ajeno a la misma. La alabanza que el Coro entona en honor de Atenas (vv. 824 y ss.) no persigue sólo agradar al público asistente, a las autoridades o al corego que la ha financiado. Es una contestación a la propaganda peloponésica contra Atenas, un recordatorio del papel jugado por ésta en el pasado, su reivindicación como centro benefactor de la Hélade, y una incitación a la defensa

¹⁵ Estas han sido observadas y comentadas por G. Goossens, *op. cit.*, pp. 66-127, y E. Delebecque, *op. cit.*, pp. 59-73.

¹⁶ A este respecto véase F. Rodríguez Adrados, *La Democracia Ateniense*, Madrid, 1989, pp. 249-250, y D. Plácido, "Tucidídes, sobre la Tiranía", *Anejos II de Gerión* 1989, pp. 155, 158-159 (identificación del imperio con la tiranía y de ambos con la esclavitud), y "La proyección ideológica de la democracia ateniense", *Estudios de la Antigüedad* 1, 1984, pp. 20-21.

del bienestar de que gozaban los atenienses. Pero además, Eurípides quiere decir algo a la ciudad en relación con lo que está pasando. Eso es lo que tenemos que buscar en su *Medea*.

Como ha señalado Denys L. Page, la tradición que según nuestro conocimiento pudo inspirar a Eurípides para su creación, no conocía "the motive which in Euripides impels Medea to murder -the infidelity of Jason"¹⁷. Es decir, el tema de los juramentos violados. Esto debería hacernos reflexionar sobre la coincidencia entre esta circunstancia y el hecho de que la Asamblea espartana votase que Atenas había roto el Tratado de los Treinta Años como paso previo y justificación para una declaración de guerra contra la misma (Tuc. I, 87-88), y a la vista de ello, preguntarnos si la espectacularidad del asesinato de los niños no habrá hecho que se soslaye la importancia de la ruptura de los juramentos en los distintos análisis de la obra¹⁸.

Ha sido el matrimonio de Jasón con la hija del rey de Corinto, el hecho que ha venido a alterar la vida de todos los personajes implicados, y a hacerla, por tanto, objeto de representación dramática. Dicha boda se produce antes de que la obra comience y su desarrollo mostrará sus consecuencias.

Jasón viola los juramentos dados en el triple contexto familiar, social y religioso. Su acto es impío y punible, y conlleva, como consecuencia más inmediata, la desmembración de la familia, sin la cual no hay hijos que puedan llegar a ser ciudadanos y guerreros. Pero sin familia tampoco hay ciudad ni Estado¹⁹. Dicha violación de los juramentos es presentada bajo el signo de la ley del más fuerte y aliada con la tiranía, con lo que se estaría equiparando aquella ideología con esta forma de gobierno.

La importancia del tema de los juramentos violados, la traición de Jasón a la palabra dada, es, por tanto, fundamental en el desarrollo de la acción dramática. Es el hecho que la ha puesto en movimiento, su gravedad no deja de ser señalada a lo largo de la obra (vv. 20 ss., 160 ss., 168 ss., 208 ss., 438 ss., 492 ss., 1392), y es el delito que se castigará a través de la venganza de Medea, sublimándose de este modo, en un contexto superior al del objetivo personal de la protagonista²⁰.

¹⁷ *Op. cit.*, p. xxiv. Igualmente el autor señala que Eurípides pudo tomar este motivo de la historia de Procne, quien también mató a su hijo para causar dolor a su marido.

¹⁸ Aunque *Medea* es una obra muy compleja en sus implicaciones y significados, siendo de destacar la forma en que Eurípides va disponiendo su material e introduciendo los cambios en la acción, aquí sólo nos referiremos a dos aspectos de la misma, que consideramos capitales para su comprensión: la traición de Jasón y el infanticidio.

¹⁹ Sobre esta cuestión véase J.P. Vernant, *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*, Madrid, 1982, p. 52.

²⁰ El impulso predominante en *Medea*, es decir, su objetivo principal, no es matar a sus hijos, sino castigar a Jasón (*cfr.* H. Lloyd-Jones, *art. cit.*, p. 56). Su castigo-venganza consta de tres crímenes y tiene una finalidad muy concreta. Los asesinatos de Creonte y su hija no le producen ningún conflicto emocional, puesto que con ellos no la une ningún afecto positivo. No ocurre así con sus propios hijos (vv. 1024 y ss.). Sin embargo, ellos son el único medio que tiene para introducir en palacio los regalos envenenados; hecho esto, los niños se convierten en parte inexcusable de la venganza: con ellos se inicia y en ellos se acaba. Ni matar a Jasón como culminación de la misma, ni llevarse a sus hijos con ella cumplirían su objetivo. Pero no se trata de un castigo aséptico ni de una venganza pura y simple de carácter "irracional", sino de marcar al culpable en algún modo, de estigmatizarle como abandonado a su recuerdo, errante, para sí mismo y ejemplo viviente para los demás.

De ahí, que califiquemos a dicho objetivo como castigo-venganza, porque es admitiendo esta mayor dimensión, como el mismo trasciende el plano de la anécdota dramática y se conecta con la realidad política y social contemporánea. Una conexión que ya se apunta en el primer estásimo, cuando se alude sin rodeos a la situación alterada que se vive en la Hélade, de donde parecen haber huido tanto *dike* como la fe en los dioses:

«Las corrientes de los ríos sagrados remontan a sus fuentes y la justicia y todo está alterado.

[...]

Se ha esfumado el encanto de los juramentos. El pudor ya no tiene su asiento en la gran Hélade y ha volado hasta el cielo.»

(vv. 410 ss. y 435 ss.).²¹

Y que se hace claramente patente en el juramento que Medea hace pronunciar a Egeo, en el que se introduce, como "cláusula" adicional, el castigo que recaerá sobre éste si falta a su cumplimiento (vv. 730 ss.). Finalmente, con la alabanza de Atenas que sigue a la marcha del rey, impregnada de ideología periclea, el pasado mítico se hace presente y trasciende el ámbito del escenario para incidir directamente sobre el ánimo del público.

A lo largo de su obra, Eurípides llama la atención con gran insistencia sobre la debilidad de Medea, que más que deberse a su condición femenina, es resultado de las circunstancias que rodean su estancia en Corinto: extranjera y fugitiva²², a las cuales Creonte añade con la reprobación de su *sophía* y demás talentos una desventaja más.

Medea aparece así situada, casi en el escalón más bajo de la sociedad a pesar de su origen real, pues traicionar a su familia en favor de Jasón le supuso también renunciar a los privilegios de que gozaba en su país para venir a menos. En Grecia sabrán que es sabia y habrá ganado buena fama (vv. 539-540), pero no deja de ser una extranjera fugitiva, lo cual no juega precisamente a su favor. En el contraste entre la heroína así presentada y la posición que ostenta Creonte, tirano de Corinto, y de la que por su nueva boda también goza ahora Jasón, queda completamente al descubierto la violencia que se ejerce sobre ella, de la que la irrevocable orden de destierro es su manifestación más extrema.

La cuestión que se plantea en la obra no es que Jasón sea infiel ni que Medea esté bajo un ataque de celos; es mucho más grave. Jasón ha roto los sagrados juramentos del matrimonio por una opción más ventajosa, ha traicionado a los suyos por egoísmo y codicia, y ha llevado a la práctica la ley del más fuerte, al igual que Creonte, representante y cabeza del poder del Estado, no dudando ninguno de los dos en apartar, con la fuerza de su posición social, al débil que puede estorbar la consecución de sus planes. Ninguno ha buscado un término medio, ni una solución de compromiso, ni recurrido a la persuasión, ni tampoco han mostrado la más mínima

²¹ Las citas que se hagan de *Medea* corresponden a la traducción realizada por A. Medina González y J.A. López Férez, *Eurípides, Tragedias*, vol. I, Madrid, Gredos, 1977.

²² Circunstancias que en el caso de Jasón no han jugado en su contra, pues a pesar de ellas ha contraído matrimonio con la hija del rey.

compasión por la hiesped, la esposa, la madre o los hijos (vv. 650 ss.), sino que sin más contemplaciones decretan el destierro para la una y los otros, sabiendo muy bien que Medea no tiene a dónde ir, que expulsarla supone abandonarla a un destino cruel y adverso, donde puede caer en manos de los parientes de sus víctimas y a la que ninguna ciudad querrá acoger debido a su fama (vv. 275 ss., 500 ss.). Es decir, ha habido un abuso de poder, pues éste se ha ejercido en beneficio propio, despreciando el respeto debido a las normas que rigen la convivencia.

Desde el momento en que Medea anuncia su intención de castigar el ultraje sufrido, jamás es acusada de obrar injustamente, sino todo lo contrario²³. Es más, en los versos finales, así como en su último parlamento con Jasón, se muestran sus actos como ejecutados con consentimiento de la divinidad²⁴. Medea ha invocado una y otra vez a Zeus, guardián de los juramentos y protector de los *xénoi*, y a Temis (vv. 160 y ss., 205 ss., 515 ss., 760 ss.); y cuando al final de la obra, ya victoriosa en lo alto de la escena, sobre el carro alado regalo de su abuelo el dios Helios y con los cadáveres de sus dos hijos, Jasón invoca a los dioses y a Zeus reprochándoles su inactividad ante el crimen de Medea, ninguno le responde (vv. 1390 ss, 1405 y ss.), no ya porque Eurípides creyera o no en los dioses, o porque presentara al ser humano librado a su propio destino, sino porque Jasón fue el primero que les ofendió rompiendo los juramentos hechos en nombre de Zeus por beneficio propio²⁵.

El crimen contra sus hijos, es el único acto ante el cual el Coro muestra su condena (vv. 810 ss., 845 ss., 1255 ss.). Ha apoyado a la heroína en todas sus acciones, pero le ruega encarecidamente que desista del infanticidio, aunque cuando éste se produce, a pesar de sugerirlo, no acude en ayuda de los niños (vv. 1275 y ss.). Este final tiene su explicación en el desarrollo de la acción y, en última instancia, en tanto en cuanto sirve al objetivo del autor. En este contexto han de subrayarse sobre todo dos aspectos: lo que los hijos significan para los diversos personajes de la obra, y el papel de víctimas inocentes que los niños interpretan.

Para Creonte, Jasón y Egeo los hijos suponen, sobre todo, la continuación de su linaje y el mantenimiento de su casa²⁶. En cambio, es en Medea donde el

²³ El Coro la apoya con la promesa de guardar silencio sobre sus planes, afirma que está en su derecho de castigar a Jasón y, en el enfrentamiento entre ambos protagonistas, no duda en señalar que la razón está de parte de Medea (vv. 260 ss., 265 ss. y 575 ss.). Incluso Egeo desapruueba totalmente las acciones de Jasón, y es uno de los motivos por los que concede a la heroína el refugio seguro de su hogar en Atenas (vv. 695 y ss., 705 ss., 715 ss.).

²⁴ Corifeo: «*La divinidad parece que en este día ha acumulado con justicia muchas desgracias sobre Jasón*» (vv. 1230 ss.); también vv. 1390 ss., 1405 ss., 1415 ss.

²⁵ No creemos que haya razón suficiente para suponer que Eurípides no quería decir lo que estaba diciendo o que era una concesión al público ateniense o a la tradición, sobre todo porque en este caso le venía muy bien, para su objetivo, que los dioses se inclinaran a su favor, o por lo menos que permanecieran en silencio. Y si este silencio divino no es aquiescencia, tampoco es rechazo. Lo que en último término estaría pretendiendo es que a la vista de los hechos, su público, juzgando por sí mismo, le pusiera voz a los dioses.

²⁶ Creonte afirma «*Fuera de mis hijos, nadie hay más querido para mí*» (v. 329), pero un momento antes, cuando Medea le suplicaba, ha dicho «*No te quiero a ti más que a mi casa*» (v. 327), lo cual tiene plena confirmación en sus acciones. Creonte ha entregado su hija en matrimonio a un extranjero que, aunque de noble ascendencia, llegó a su país como fugitivo, contribuyendo así a que éste rompiera su legítima unión anterior para poder tener los descendientes masculinos que desea y de los que carece (sobre

amor a los hijos por sí mismos, encuentra auténtica expresión. Todo su famoso monólogo, independientemente de otras consideraciones, es un dolorido canto en el que los sentimientos maternos alcanzan una de las más altas cotas expresivas:

«¡Oh hijos, hijos! Ya tenéis una ciudad y una casa, en la que, después de abandonarme en mi desdicha, viviréis siempre, privados de vuestra madre. Yo me voy desterrada hacia otra tierra, antes de haber gozado de vosotros y de haberos visto felices, antes de haberos dado una esposa, de haber adornado vuestro lecho nupcial y haber mantenido en alto las antorchas. ¡Oh desgraciada de mí por mi orgullo! En vano, hijos, os he criado, en vano afronté fatigas y me consumí en esfuerzos, soportando los terribles dolores del parto. Y pensar que había depositado en vosotros muchas esperanzas, ¡infeliz de mí!, de que me alimentaríais en mi vejez y de que, una vez muerta, me enterraríais piadosamente con vuestras propias manos, acción deseada por los mortales. Y ahora ha muerto ese dulce pensamiento. Privada de vosotros, arrastraré una vida triste y dolorosa. Vosotros no veréis más a vuestra madre con vuestros queridos ojos, pues estáis a punto de cambiar a otra forma de vida.»

(vv. 1021-1039).

A través de este contraste de intereses y sentimientos se pone de relieve la importancia que los distintos personajes dan a los hijos, e igualmente viene a reforzar lo terrible del crimen de Medea y su consciencia de todo el sufrimiento y la desgracia que se va a causar²⁷.

El sacrificio de los niños es de gran importancia, porque el mismo marca el fin de la vida en común de la pareja protagonista y el inicio de la nueva que cada uno de ellos ha de seguir por separado. Con este acto Medea pone fin a su relación con Jasón y a todo lo que ésta conllevó, pero también es la renuncia a sus hijos. Su acto final, el que marca su victoria, es también la pérdida de una importante parte de su vida y de sí misma²⁸.

Es ahora, cuando ya nada tiene remedio y todos sus proyectos se han venido abajo, cuando Jasón se preocupa por los hijos cuyo destierro no le produjo ningún

el matrimonio con extranjeros, J.P. Vernant, *op. cit.*, pp. 62-63). Este es el cariño que Creonte siente por su hija, y que desemboca en la muerte de ésta y en la suya propia. Igualmente, cuando Jasón se refiere a sus hijos siempre les pone como continuadores de su linaje y su casa (vv. 560 ss., 595 ss., 915 ss., 1325 ss.). En cuanto a Egeo, éste recorre parte de Grecia en busca de una solución a su carencia de hijos, y las promesas que recibe de Medea de usar sus conocimientos para ayudarle a obtenerlos (vv. 715 ss.), tienen también parte en la concesión de asilo otorgada por el rey ateniense a la heroína (vv. 720 ss.).

²⁷ Esta impresión es confirmada por los versos pronunciados por el Corifeo a continuación del monólogo (vv. 1081-1116), en los cuales expone los desvelos y cuidados que los hijos traen a los mortales, a los que se une la posibilidad de que éstos, ya criados y siendo buenos, sean arrebatados por Hades.

²⁸ Una vez cometidos los asesinatos de Creonte y su hija, Medea sabe que no puede dejar a sus hijos en Corinto, porque ello supone la muerte segura de los niños a manos de los familiares del rey ahora difunto (vv. 1060 y ss., 1235 ss.). Los puede llevar con ella, que es la idea que por un momento debilita su intención en su célebre monólogo, si es posible o no conservarlos consigo, pero también es cierto que hacer esto supone continuar ligada a Jasón a través de los hijos comunes; que él, al conocer la desgracia acaecida en palacio vendrá a reclamárselos, como así sucede (vv. 1300 ss.), y si hay algo que Medea no quiere es que sus hijos le sean arrebatados después de todo el dolor que le ha supuesto criarlos (vv. 790 ss.). Además para que su castigo sea completo, debe despojar a Jasón de todo lo que le permita una mínima recuperación futura de su vida (vv. 800 ss., 815 ss., 1310, 1325 ss., 1345 ss., 1370).

trauma emocional ni moral. Pero no le duele tanto que éstos hayan muerto, como que con su desaparición él queda sin herederos que perpetuen su linaje (vv. 1345 ss.). Ahora acusa a Medea de asesina e invoca a los dioses para que castiguen tan tremendo acto, pero como muy bien dice ésta: «¿Qué dios o divinidad te va a escuchar, perjuro y engañador de tus huéspedes?» (vv. 1390 ss.).

Ella los mató para causarle dolor, y así queda Jasón convertido en un apátrida, sin futuro, sin lugar a dónde ir, siendo el único destino que le aguarda morir golpeado por los despojos de la nave Argo (vv. 1385 ss.). El mismo destino que había proyectado para su esposa es el que ahora él padecerá de por vida. Ha perdido el poder, la fama y la gloria, los ideales que más valoraba y ansiaba, porque utilizó un medio erróneo para su consecución. En cambio Medea, siendo víctima se ha convertido en verdugo, de la opresión ha pasado a la libertad. Montada en su carro alado, ubicado en el lugar reservado en la escena a los dioses, y ya desvinculada de su pasado, sabe, al contrario que Jasón, muy bien a dónde ir: a Atenas, la ciudad que se "ofrece como remedio a la ceguera, como patria de gentes lúcidas, que respetan todos los derechos y ofrecen su comprensión a los maltratados por la fortuna"²⁹.

Si recordamos ahora la alabanza a Atenas, visualizada en el comportamiento de Egeo y reforzada por el canto del Coro, veremos que no es mera propaganda. Atenas aparece como la *polis* donde reina la paz, la justicia y la sabiduría, resultado de un ideal democrático que garantiza libertad y bienestar social e intelectual, y que, llegado el momento, ha de ser defendida de los enemigos que quieran destruirla; de aquellos que, por ambición rompen los pactos sagrados.

Bajo esta visión Eurípides parece mostrarse partidario de la guerra y, por tanto, de la política periclea. Incluso podría decirse, aunque parezca aventurado, que señala claramente al pueblo ateniense la actitud a seguir. Si una mujer extranjera, alejada de su patria y sin parientes masculinos que la defiendan, ha sido capaz, en situación tan desventajosa, de invertir la relación de fuerzas y castigar la injusticia que contra ella se quería cometer, manteniendo su decisión, en el marco del comportamiento heroico³⁰, hasta sus últimas consecuencias, qué no deberán hacer los atenienses para conservar sus creencias y modo de vida, para que su tierra permanezca libre. Pero esta decisión, seguida a toda costa, supone tener que llegar a sacrificar, si la ocasión lo requiere, lo más querido; en el caso de Medea, sus hijos; en el caso de Atenas, implica exactamente lo mismo: debe enviar a sus hijos a la muerte para defender lo que cree justo.

Pero en esta apoteosis final también queda en escena el recuerdo de los cuerpos sin vida de los niños. Ellos son las víctimas inocentes que iniciaron, al llevar los regalos fatales, el camino sin retorno de la venganza de la madre y el castigo del padre. Como señaló la Nodriza muy al principio: «¿Qué parte tienen tus hijos en los errores de su padre?» (vv. 116-117). Ellos son los más débiles y también

²⁹ C. Miralles, "Evolución espiritual de Eurípides", *Actas del III Congreso Español de Estudios Clásicos*, Tomo II, Madrid, 1968, pp. 264.

³⁰ «Que nadie me considere poca cosa, débil e inactiva, sino de carácter muy distinto, dura para mis enemigos y, para mis amigos, benévola; la vida de temperamentos semejantes es la más gloriosa» (vv. 805 ss.).

los más ignorantes y ajenos a las "terribles decisiones de los poderosos"³¹. En este cuadro final, la ley del más fuerte, con su violencia, permanece como una contradicción a la grandeza de Atenas.

Por tanto, de acuerdo a la interpretación de *Medea* propuesta por nosotros, Eurípides alude en su obra, entre otras, a dos cuestiones de plena actualidad en la primavera del año 431. La acusación de que Atenas había violado los acuerdos del Tratado de los Treinta Años, hecha por Corinto, que en la tragedia aparece como desencadenante del conflicto dramático en la traición cometida por Jasón contra Medea. Y la exculpación de Atenas, que se realiza a través del comportamiento del mítico rey Egeo, en oposición a los injustos del tirano de Corinto y Jasón, reforzada por el elogio de la *polis* ateniense, que la nombra como la tierra nunca conquistada, donde Armonía y Sabiduría se dan cita. De este modo las inculpaciones lanzadas contra Atenas revierten sobre Corinto, su acusadora, por obra del trágico, al tiempo que éste señala, con el ejemplo de Medea, la necesidad de llevar adelante, hasta sus últimas consecuencias, el castigo por la injusticia de los enemigos.

Sin embargo, esta imagen idealizada de la "Escuela de Grecia", producto del sistema democrático que la gobierna, no oculta, ni lo busca, la contradicción que implicaba su conservación. La libertad y grandeza de Atenas exigían el mantenimiento del imperio y ello, a su vez, requería la imposición sobre los aliados de medidas bastante alejadas de las democráticas que regían la convivencia entre los ciudadanos de la *polis*. La ley del más fuerte, con su violencia, es la cara oculta de aquella imagen idealizada que al final permanece en escena, en los cuerpos sin vida de los niños, víctimas inocentes del orgullo y la ambición.

³¹ Cfr. vv. 119-121: «Terribles son las decisiones de los soberanos [τυράνων]; acostumbrados a obedecer poco y a mandar mucho, difícilmente cambian los impulsos de su carácter»