



FACULTADE DE FILOLOXÍA

GRAO EN FILOLOXÍA CLÁSICA

Medea entre a paixón e a razón: as distintas visións da gran heroína trágica de Eurípides

Iria Pedreira Sanjurjo

Dirixido por M^a Teresa Amado Rodríguez

Curso académico 2012-2013

ÍNDICE DE CONTIDOS

Bloque I: Introducción á *Medea* de Eurípides

1. Contexto histórico e literario.....	2
2. Trazos biográficos do autor.....	3
3. Características xerais de <i>Medea</i>	4

Bloque II: Os mil rostros de Medea

1. Retrato xeral e tradicional do personaxe.....	6
2. Introducción á controversia: análise lingüístico-literaria do monólogo de Medea (vv. 214-266).....	11
3. A caracterización de Medea: un debate aberto.....	16
3.1. Irracionalidade ou racionalidade?.....	18
3.2. Parangóns con outros tipos: o heroe homérico.....	23
3.3. As reivindicacións de Medea.....	29
3.3.1. Unha heroína contra o patriarcado.....	30
3.3.2. A perspectiva foránea.....	33
3.4. O propósito de Eurípides.....	35

Bloque III: Conclusións.....

37

Bibliografía.....

38

Apéndice I.....

41

BLOQUE I:

INTRODUCCIÓN Á *MEDEA* DE EURÍPIDES

Previamente a diseccionar a *Medea* de Eurípides para coñecer á protagonista da traxedia e afondar no seu carácter, motivacións e razóns, este bloque temático tratará de servir como un preludio contextualizador, no que se recordarán algunhas informacións meramente circunstanciais, pero non por iso menos relevantes para mergullarse no teatro de Eurípides. Pois toda manifestación artística, incluída a literatura, constitúe, ademais dun monumento, un documento. Toda obra é filla do seu tempo e cada unha das pezas do repertorio literario dunha época concreta recolle o sentir deste tempo. Sendo isto así, botaremos a vista atrás para dar un pequeno repaso ao contexto histórico no que vive o autor, un breve resumo da súa biografía e unha parca síntese da trama da obra *Medea* e as súas características formais máis orixinais e interesantes.

1. Contexto histórico e literario

Toda produción e manifestación artística, neste caso concreto, a literatura, está fortemente condicionada ou influenciada polo momento no que é concibida, motivo polo cal se tratará de lembrar dun xeito breve, case esquemático, a situación histórica, social e cultural dentro da cal Eurípides desenvolve a súa carreira literaria.

Se ben, dos tres grandes autores tráxicos, Esquilo é o principal representante do clima de euforia e optimismo que sucede á vitoria grega sobre o invasor persa, da cal se erixe como artífice o incipiente imperialismo ateniense, e Sófocles vive os anos de esplendor político e cultural da *πόλις* democrática de Pericles, Eurípides xa se adscribe ao contexto da decadencia e a desilusión que preceden á Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.) e ao ocaso da hexemonía de Atenas.

O tramo final do século V a.C. supón un punto de inflexión a todos os niveis: no eido político están as tensións entre as dúas grandes potencias helénicas, Atenas e Esparta, tensións que culminan na guerra, cuxa consecuencia máis inmediata é a devastación socioeconómica, logo de case trinta anos de conflito, aos que hai que sumar a peste epidémica que asolagou Atenas nos albores da contenda. A desconfianza característica desta época de inseguridade e incerteza propiciou que os cultos tradicionais perdesen terreo fronte á veneración de novas deidades, como Asclepio ou a Fortuna (*τύχη*), nunha crise moral e de valores sen precedentes que vai collendo forma ata manifestarse dun xeito pleno en Época Helenística.

Porén, este período de crise non freou o desenvolvemento dun dos capitais culturais máis valiosos que se legaron á posteridade, posto que os novos tempos tamén deron lugar a novas ideas e reflexións: o movemento sofista converteuse nunha peza fundamental desta “revolución intelectual”, pola que non se pode pasar sen mencionar a Sócrates e a súa contribución clave ao mundo filosófico. O teatro, que fora unha das manifestacións literarias

predilectas nos anos de apoxeo da democracia Ateniense, tamén continúa sendo importante e, aínda que a traxedia mantén un nivel destacado nos anos seguintes, a Comedia Antiga de Aristófanes e, máis tarde, a Comedia Nova de Menandro reafírmanse como subxéneros dramáticos de gran popularidade.

2. Trazos biográficos do autor

Sobre a vida e a obra de Eurípides (Salamina, 485/484 a.C. – Pela, 406 a.C.), o último dos tres grandes tráxicos do século V a.C., pouco máis se pode engadir que non sexa sabido, pois fortuitamente ou non, a posteridade quixo convertelo no autor de traxedias máis lido, máis influínte e mellor conservado: un total de 17 traxedias mais un drama satírico, ademais de varios centos de fragmentos, de entre as 92 obras que se cre que escribiu.

Pese a que a súa biografía se compón de datos confusos e discutibles, si existen algúns datos que semellan certos e fiables: fillo dun terratenente ateniense, mostrou dende moi novo un crecente interese pola lectura e a poesía, recibindo unha educación tradicional esmerada. Sábese que foi discípulo dos presocráticos Anaxágoras, Pródico e Pitágoras e que mantivo unha estreita relación con algúns dos persoeiros máis destacados da vida cultural ateniense, como o sofista Antifonte ou o mesmo Sócrates. A súa obra está impregnada de influencias doutros autores e pensadores, a saber, os poetas arcaicos Homero e Hesíodo; os presocráticos Heráclito, Empédocles e Demócrito ou os outros dous grandes tráxicos, Esquilo e Sófocles. Contrariamente aos outros autores de traxedias, preferiu vivir apartado da vida pública e política, porén, os acontecementos acaecidos en Atenas non lle foron alleos, como se demostra nalgunhas das súas obras, nas que expón conflitos moi contemporáneos de índole política e social, feito que reflicte o sentimento de decepción do momento, posto que Eurípides pertence ao grupo de ilustres que vive os últimos e lánguidos anos da democracia ateniense¹.

No ano 455 a.C. foille concedido o seu primeiro coro, feito que se repetiría 21 veces máis. Porén, só obtivo a vitoria nos certames teatrais en catro ocasións, unha delas coa tetraloxía que incluía o *Hipólito*. A súa relación cos premios en vida non resultou moi fecunda e, se ben en épocas posteriores foi un autor moi apreciado e valorado, no seu tempo foi máis ben incomprendido, probablemente debido ao carácter innovador e rompedor do seu teatro. A humanización dos heroes tráxicos, o realismo da problemática á que se enfrontan os seus personaxes, que posúen unha maior profundidade psicolóxica; a crítica á que se ven sometidos os deuses e a relixión tradicional, a relevancia que lles dá aos roles marxinais coma os escravos, ou a pouca importancia dramática que lle confire ao coro son só algúns exemplos que dan conta deste cambio. A mirada de Eurípides é a dun gran revolucionario e transformador da escena xa que reinterpreta os mitos que seguen sendo a base argumental tamén das súas traxedias. Presenta situacións cotiás para a cidadanía ateniense nas súas

¹ “Eurípides parece, sin embargo, más cercano a Sócrates y Tucídides que a Protágoras y Heródoto, por sus críticas al pensamiento tradicional, su desencanto de la política y su mirada un tanto amarga sobre el imperialismo de Atenas” (García Gual, 2010: 8).

historias e anticipa motivos que serán frecuentes noutros xéneros literarios posteriores como a Comedia Nova ou a Novela Helenística e Imperial e na literatura universal en xeral, como é o caso do recurso ao *deus ex machina*, quizais incluso empregado dun xeito abusivo por parte deste autor.

Como xa se anticipou, deste autor consérvanse íntegras 18 obras, as traxedias *Alcestis*, *Medea*, *Heraclidas*, *Hipólito*, *Andrómaca*, *Hécuba*, *Suplicantes*, *Electra*, *Heracles*, *Troianas*, *Ifixenia entre os Tauros*, *Ion*, *Helena*, *Fenicias*, *Orestes*, *Bacantes* e *Ifixenia en Áulide* e o drama satírico *Cíclope*, a única mostra deste xénero dramático que chegou aos nosos días. *Reso* non se inclúe nesta lista posto que a súa autoría aínda hoxe é discutida: a maioría dos estudosos considéranos “apócrifo” (Lesky, 1968: 392) ou xustifican a súa singularidade atribuíndolle unha autoría eurípidea pero temperá (García Gual, 2010: 13).

Fuxindo da decadencia que asola a cidade de Atenas, os derradeiros anos da vida de Eurípides transcorren en Macedonia, onde se establece tendo unha relación moi próxima co rei Arquelao. Falece en Pela no 406 a.C.

3. Características xerais de *Medea*

Medea é para moitos na actualidade a gran obra mestra do seu autor, o cal resulta un tanto paradoxal, xa que no ano da súa representación nas Grandes Dionisias (431 a.C.) non obtivo a vitoria e tivo que conformarse co terceiro posto. Sábese que formaba parte dunha tetraloxía composta por outras dúas traxedias, *Filoctetes* e *Dictis*, e un drama satírico, os *Recolectores*.

Eurípides conta nesta traxedia un sórdido episodio do mito dos Argonautas, unha historia ben coñecida tamén no mundo contemporáneo: unha vez que Xasón consegue fuxir da Cólquide co vélaro de ouro axudado pola maga Medea, filla do rei Eetes, tras outras tantas peripecias e dificultades, despósase con esta e establécense en Corinto. Porén, Xasón decide abandonar a Medea, coa que ten dous fillos, para casar con Glauce, filla de Creonte, rei de Corinto. Medea, sentíndose traizoada e agraviada, urde unha vinganza contra Xasón, tomando unha contundente determinación ao respecto: matar cun agasallo envelenado á prometida de Xasón, ao pai desta e, logo, aos seus propios fillos, acabando así cos ambiciosos proxectos do seu esposo e cortando tamén por completo a súa descendencia.

Este sería o resumo xeral da trama, pero o mito, que serve de contrapartida para artellar a historia trágica, preséntase dun xeito moi complexo con Eurípides, quen lle dá ao drama unha personalidade única. Como xa foi explicado anteriormente, Eurípides é un autor sumamente innovador, tanto no plano formal como no referente aos contidos, e a súa primeira achega importante ao mito orixinal é a introdución do motivo do infanticidio, que se cre que non aparecía en versións anteriores².

² Prada Samper (2002: 25-6) considera a posibilidade de que este motivo pertenza, como outros moitos, á tradición do mito previa a Eurípides.

Por outra banda, os deuses desaparecen da escena e non parecen ter maior relevancia que a que lles dan as alusións feitas polos personaxes. Só ao final da obra aparece un elemento sobrenatural, no momento en que Medea, despois de lograr a ruína de Xasón, foxe subida nun carro alado, o cal é un símbolo da divindade da protagonista, descendente do deus Sol. Os ἀγῶνες entre os personaxes dan conta deste cambio na natureza mesma do conflito e da súa ambientación: xa non hai un antagonismo entre os deuses e os mortais que ousan quebrantar o equilibrio entre o divino e o humano cun acto de ὕβρις, senón que ese enfrontamento se traslada por completo ao plano humano aínda que se invoque unha especie de dereito divino³; os deuses parecen non ter cabida no desenvolvemento da historia, o que acrecenta o realismo da obra, na que incluso se fai fincapé en temas moi cotiáns e actuais para o ateniense medio, que pode estar vendo nesta *Medea*, por exemplo, o matrimonio como pacto e institución problemática e a desigualdade entre cidadáns e estranxeiros.

Eurípides introduce un coro integramente feminino, rompendo de novo con toda convención previa, composto polas mulleres de Corinto, que toman partido pola protagonista nun primeiro momento ou reaccionan contra as súas intencións tras consumir os seus actos. Como xa se comentou anteriormente, Eurípides dá voz no seu teatro aos marxinados e aos rexeitados e este coro feminino non é o único revulsivo que se pode apreciar neste sentido, posto que o prólogo corre a cargo da ama de Medea, unha muller e, ademais, escrava que presenta o conflito trágico.

Medea é a protagonista total desta peza e é caracterizada polo autor preferentemente por medio da palabra: o diálogo ten unha gran importancia pero tamén a ten a alocución en solitario, e son moitos os monólogos que nos permiten afondar na psicoloxía dun personaxe moi completo e fascinante, un personaxe sobre o que correron ríos de tinta e sobre o que se verteron todo tipo de opinións e teorías, unha icona literaria intemporal da que se falará en profundidade nas seguintes páxinas.

³ “También es casusa de su crimen el hecho de que Jasón cometió ὕβρις por no respetar los pactos y los juramentos” (P. A. Cavallero, 2004: 54).

BLOQUE II:

OS MIL ROSTROS DE MEDEA

O personaxe de Medea é o alicerce que sustenta o drama de Eurípides, o pilar argumental da traxedia á que dá nome, unha figura central na literatura grega clásica que transcende as fronteiras temporais e estilísticas para converterse nun emblema da transgresión e a insumisión, que suscita empatías e aversións e que seduce a autores de todas as épocas que retoman o mito conferíndolle á súa protagonista riscos novos ou reafirmándoa na súa xenial e complexa caracterización. Esta mesma caracterización será obxecto de análise e discusión nas seguintes páxinas, un estudo que ao longo da historia da literatura oscilou entre a postura tradicional, que condena a súa violenta actitude aparentemente irracional e as posicións máis innovadoras e revolucionarias, que nos descubren un personaxe con múltiples matices e que botan por terra a imaxe case simplista que se adoita dar da función de Medea nun mito que Eurípides fixo inmortal.

Esta aproximación á figura de Medea na obra de Eurípides será levada a cabo co apoio constante das achegas bibliográficas dos máis diversos estudosos, abordando diferentes puntos de vista e considerando as distintas teorías, opinións e argumentos sobre o tema. Por suposto, o propio texto de Eurípides será unha peza fundamental á que se acudirá en todo momento na busca das claves que permitan profundar nesta cuestión, aportando unha tradución propia sempre que sexa preciso e tomando como referencia outros modelos de interpretación previos⁴.

1. Retrato xeral e tradicional do personaxe

Οὐκ ἔστιν ἦτις τοῦτ' ἂν Ἑλληνίς γυνή
ἔτλη ποθ', ὧν γε πρόσθεν ἠξίουν ἐγὼ
γῆμαι σέ, κῆδος ἐχθρὸν ὀλέθριόν τ' ἐμοί,
λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος
Σκύλλης ἔχουσαν ἀγριωτέραν φύσιν.

“Non existe muller grega que ousara isto xamais, mais eu,
por diante delas, cría oportuno tomarte a ti por esposa,
enlace odioso e funesto para min, leoa, que non muller,
posuidora dunha natureza máis salvaxe que a da tirrénica Escila.”

Medea, vv. 1339-43

⁴ Serán empregadas para este traballo como apoio fundamental as traducións de López Férez (1985), Medina González (2010) Melero Bellido (1990) e Rodríguez Adrados (1995).

Este fragmento que acabamos de ver do parlamento dun Xasón azorado e estremecido pola inflexible actuación de Medea, desentraña o que para algúns é o xusto retrato polo que se define o personaxe feminino da traxedia de Eurípides: unha muller arrebatada por un desexo non correspondido que toma a xustiza pola súa man e que ve nunha vinganza despiadada contra a súa propia prole a única saída á súa desventura. A paixón e a irracionalidade son dous conceptos que se adoitan asociar ao carácter de Medea, manexados con frecuencia en moitos dos estudos e ensaios acerca da obra e que condicionan, case sempre dun xeito negativo, a lectura dun drama no que o motivo do infanticidio, innovación engadida por Eurípides, provoca un grandísimo impacto e repulsa no lector contemporáneo.

Son moitos os factores que encamiñan a análise da caracterización da heroína trágica nesta dirección, a intervención da ama coa que abre a obra (vv. 1-48) xa é un exemplo susceptible de ser utilizado como proba desta lectura. Este primeiro discurso de lamento por un pasado glorioso e feliz que torna en desgraza deixa entrever unha certa compaixón por Medea, por todo canto lle acaece, pero tamén permite ver canto medo inspira a súa señora entre aqueles que a coñecen e saben do seu temperamento incontrolable e do xeito no que confronta os seus males. No monólogo da ama poden atoparse termos tan rotundos como δύστηνος (v. 20), “desgraciada” ou “miserable”, e δεινή (v. 44), “terrible”. A ama afirma que Medea νοσεῖ (v. 16), que “sofre”, “enferma” ou “padece” polo que máis ama⁵. Así mesmo, introduce un símil significativo: Medea é coma unha pedra ou onda mariña, πέτρος ἢ θαλάσσιος (v. 28), unha comparación que reforza a idea de que é unha muller de trato difícil á que non lle serven doces palabras de consolo. Mesmo alega, no verso 36, que Medea:

στυγεῖ δὲ παῖδας οὐδ' ὀρᾷσ' εὐφραίνεται

“odia aos seus fillos e non se alegra ao velos”

Cara o final desta alocución (vv. 44-5), aparecen afirmacións tan severas como:

οὔτοι ῥαδίως γε συμβαλῶν

ἔχθραν τις αὐτῇ καλλίνικον οἴσεται

“quen gañe o seu odio verdadeiramente non

obterá dun xeito fácil o premio da vitoria”.

Medea é, segundo estas verbas, unha muller que reacciona ante a adversidade da forma máis temible e horripilante, buscando sen descanso a perdición dos inimigos, un ser perigoso que simboliza a problemática do poder, en calquera das súas formas, en mans femininas nunha sociedade patriarcal coma a da Grecia Clásica.

⁵ “Νοσεῖ may imply that Medea is “in trouble” or that she “is intoxicated” by some excessive passion. Medea herself describes her own trouble with such a term but attributes νόσος to Jason (471, 1364). Does the nurse suggest that Medea is an intemperate person?” (Pucci, 1980: 37).

Parece lóxico pensar, aceptando a hipótese de que o teatro grego clásico posuía unha clara función educadora no contexto da πόλις democrática⁶, que esta visión da muller como algo destrutivo e pernicioso, motivo recorrente no aparato mitolóxico grego, sexa un elemento fundamental da mensaxe global que se pretende transmitir. Xa previamente a Eurípides, aparece este tipo de perspectiva, pois resulta doado establecer un paralelismo entre o castigo que Clitemnestra lle reserva a Agamenón á súa vitoriosa chegada de Troia na primeira parte da *Orestíada* de Esquilo e as represalias de Medea contra Xasón; por exemplo, ambas actúan cunha inflexible e violenta firmeza e, a pesar das diferenzas significativas que hai entre elas, posúen unha conduta análoga, son mulleres activas e rebeldes, vingativas e xusticeiras (Esteban Santos, 2005). A ensinanza parece evidente e incontestable en ambos casos, probablemente máis no caso de Clitemnestra, rexente na ausencia do seu esposo e reivindicadora dunha posición máis prestixiosa que a que cabería esperar nunha muller (Esteban Santos, 2005: 79): o progreso e o avance da civilización sempre veñen da man do sexo masculino, a intromisión feminina na vida pública pode supoñer a devastación do sistema, polo que nunca se lle debe confiar capacidade algunha de decisión a unha muller, pois esta tende en maior medida á insensatez e á falta de xuízo. Como colectivo son “incapaces de facer o ben” (como se recorda nos versos 407-9 da *Medea* de Eurípides), entregándose ás paixóns e aos impulsos máis impetuosos como consecuencia da súa propia natureza visceral, contraria á cordura e ao equilibrio que se ven como calidades inherentes ao home.

As mulleres son relegadas na Grecia Antiga a un papel secundario e subordinado⁷. Mentres o home se move no terreo da πόλις, da vida pública e social, a muller faino na esfera privada do οἶκος sen máis alternativa que garantir unha descendencia lexítima ao esposo. Con todo, non é un rol irrelevante e os propios traxediógrafos parecen conscientes disto: todo o que sucede no espazo familiar e privado ten algún tipo de repercusión no ámbito público. E neste punto o cotexo co *Agamenón* de Esquilo volve ser de gran utilidade: tanto os problemas que se dan no fogar de Agamenón e Clitemnestra, coma os que acaecen entre Medea e Xasón, teñen consecuencias directas no funcionamento das institucións: un baleiro de poder posteriormente ocupado polos amantes e magnicidas Existo e Clitemnestra no caso do asasinato de Agamenón e a supresión da continuidade da estirpe, tanto a de Xasón como a de Creonte, no caso da *Medea* de Eurípides. Por iso, o axeitado e férreo control do οἶκος e, en concreto, da súa integrante feminina por parte do varón, convértese nun asunto de vital importancia para a pervivencia do réxime.

Tomando como referencia todos estes modelos, pódese afirmar que a conduta feminina máis alá do οἶκος ten unha consideración moi desfavorable na Grecia Clásica, nunha sociedade que lle outorga ao home un rol predominante, non por convención, senón porque se asume que a natureza mesma configura este antagonismo psicolóxico entre sexos e, por conseguinte, a distinción de dous cometidos rotundamente opostos dentro da comunidade. O comportamento de Medea corrobora, segundo os partidarios da interpretación

⁶ “Son múltiples las interpretaciones que tienden a entender la tragedia como un gran mecanismo ideológico que servía para reafirmar a la democracia ateniense en el poder” (Herrerías Maldonado, 2008: 171-2).

⁷ [Baseándose en Xenofonte] “Conviene más a la mujer estar tras la puerta que asomarse a ella; para el hombre en cambio no es aconsejable permanecer en casa” (F. J. Gómez Espelósín, 1998: 185).

tradicional, ese xuízo sobre a conduta característica da feminidade que mantén que as mulleres son excesivamente pasionais e, polo tanto, incapaces de asumir as tarefas que por natureza se lle asignan ao home, máis razoable e menos emocional⁸. O que se defende, tamén dende a literatura do momento, sería algo semellante a un determinismo biolóxico incuestionable que se acepta sen fisuras.

A *Medea* de Eurípides podería encaixar perfectamente neste esquema no que unha muller trastornada é quen de desbaratar a orde establecida por un incorrecto control por parte do seu esposo, responsable por natureza de manter esa orde. Os celos motivarían a ira e o resentimento que desembocan no crime da pérfida esposa⁹, quen, ofuscada pola ameaza dun abandono inminente, consuma o seu plan de vinganza en pago por unha traizón intolerable.

Esta visión está imbuída dunha forte misoxinia, como asevera García Gual (1971: 40):

“Puede advertirse una nota de misoginia, acaso de recelo, contra este tipo de mujer bárbara y apasionada, que pretende un lugar en el mundo heroico. La princesa que traiciona a su padre, a su familia y su patria por amor a un extraño, puede revestir aires de heroína sentimental en una época romántica, pero para una mentalidad tradicional, que ve en el *genos* el núcleo social básico y en la mujer un elemento sumiso a la autoridad del padre, esta conducta revolucionaria debe ser violentamente castigada.”

García Gual destaca a aversión cara o sexo feminino presente neste tipo de relatos e apoia esta reflexión en múltiples aspectos: a rebelión contra a familia e a patria de orixe, a condición foránea sempre negativa ou a excesiva carga pasional que propicia os actos desta muller protagonista.

A opción da misoxinia euripidea non resultaría nada desatinada se temos en conta a documentación proporcionada pola literatura do seu tempo. Eurípides foi acusado de plasmar nas súas obras a profunda antipatía e hostilidade que presuntamente sentía polas mulleres, como dá conta na súa obra *Tesmoforias* (ca. 411 a.C.) o célebre comediógrafo Aristófanes. Este mófase do autor e dos problemas que provoca a representación das súas traxedias entre as mulleres atenienses, as cales planean, nunha reunión organizada co gallo do festival das Tesmoforias, un castigo xusto para Eurípides por humillalas e denigralas nos seus textos, insultándoas e chamándolles, segundo afirma unha das mulleres que intervén na xuntanza (vv. 392-4):

τὰς μοιχοτρόπους, τὰς ἀνδρεραστίας καλῶν,
τὰς οἰνοπότιδας, τὰς προδότιδας, τὰς λάλους,
τὰς οὐδὲν ὑγιές, τὰς μέγ' ἀνδράσιν κακόν

⁸ Segundo a visión tradicional, Medea é un “prototipo de mujer abandonada y cegada por la pasión, que actúa por celos y despecho según una línea de comportamiento que se juzga típicamente femenina (en definitiva la visión que mantiene el propio Jasón en la obra)” (Morales Ortiz, 2002: 111).

⁹ “Surge rápida la impresión de que se trata de un problema de amor traicionado, tal vez de celos, o por lo menos de traición conyugal. Ahora bien [...] posiblemente, a la larga, resulte superficial, acaso simplista, y no explique por completo, ni del modo más correcto, el comportamiento de Medea” (Pociña, 2002: 240).

“adúlteras, desvergonzadas, borrachas,
traidoras, charlatanas, inútiles
e peste dos homes”.

Uns versos máis adiante, laméntase de que os homes non queiran tomar unha esposa despois de ir ao teatro e ver o retrato que Eurípides elabora das mulleres, ao que engade como xustificación unha cita do propio autor (v. 413): δέσποινα γὰρ γέροντι νυμφίῳ γυνή, “a muller é unha tirana para o esposo ancián”.

Para Lesky (1968: 217-28), o infanticidio supón o triunfo definitivo do θυμός sobre os βουλεύματα, é dicir, das paixóns, do “corazón ardente”, que é como el o interpreta, sobre a racionalidade¹⁰. Segundo este autor, ambos son sometidos a unha dura pugna na psique da protagonista, pois non se nega a capacidade reflexiva de Medea, pero si se cuestiona a posibilidade de que poida optar pola vía do raciocinio, xa que finalmente pesan máis os sentimentos negativos que lle profesa a Xasón, por tela apartado a prol dun matrimonio máis proveitoso, que o que os seus fillos deben significar para ela como nai.

A tradución de termos como θυμός é clave, posto que a valoración do carácter de Medea depende en gran medida das opcións que se barallen para a interpretación dunha palabra que en grego clásico posuía múltiples valores e non tan semellantes como podería parecer nun principio: “ánimo”, “espírito”, “alma”, “alento”, “desexo”, “forza”, “enerxía”, “impulso do ánimo”, “apetito”, “temperamento”, “cólera”, “ira”, “arrebato”, “corazón”, “mente”... Os conceptos que se relacionan con θυμός comprenden algunhas calidades máis físicas pero, sobre todo, un amplo abano de sentimentos e ideas de gran abstracción que oscilan entre todo aquilo que ten que ver co asentado das paixóns e afectos máis irracionais e xustamente todo o contrario, o lugar onde reside a capacidade de reflexión, meditación e xuízo (Liddell & Scott, 1940). Ao ver un relativismo tan claro prestando atención ás diversas acepcións que se poden atopar, a oposición entre θυμός e βουλεύματα podería semellar menos evidente do que nun primeiro momento se aseverou, algo que servirá de contrapartida para propoñer e suxerir análises máis arredadas desta visión máis tradicional de Medea que toma como base un desequilibrio mental e un histerismo asociado ao sexo feminino.

Achegarse dun xeito exhaustivo ao léxico empregado por Eurípides é primordial, pois a recepción tanto da obra no seu conxunto como do personaxe principal en particular depende en gran medida, se non absolutamente, da interpretación que se lle adxudique a determinados termos. A lingua grega posúe unha gran cantidade de palabras de semántica difusa e dificultosas con respecto á súa tradución e translación a unha lingua legataria incapaz de reflectir con exactitude e total precisión a realidade tan afinada e puntualizada á que facían referencia na súa lingua de orixe. Ademais dos exemplos expostos anteriormente, φρήν tamén permite comprobar e corroborar isto, xa que as lecturas que se lle poden dar propician, de novo, unha diverxencia de pareceres acerca da personalidade de Medea. Φρήν envolve ao modo de θυμός unha inxente cantidade de emocións e sentimentos, prodúcese practicamente a mesma dicotomía que se daba en θυμός e a súa semántica camiña entre o racional e o

¹⁰ “The θυμός was stronger than the βουλεύματα, fiery passion emerges as the victor, the source of all evil” (Lesky, 1968: 223-4).

irracional. Cabe destacar a vacilante postura de Rodríguez Adrados (1995) quen, na súa tradución de *Medea* presenta θυμός como “paixón” pero φρήν como “cerebro”, unha proposta desconcertante que parece intentar conciliar ambas tendencias. O que si se pode extraer como conclusión case segura da achega de Adrados a esta cuestión é que entre os estudosos non hai unha ortodoxia axiomática respecto a como era, segundo Eurípides, Medea: non é equiparable a ese animal de natureza tan salvaxe contra o que Xasón dirixe o seu desprezo e abominación no desenlace da traxedia, non é unha criatura carente de toda doma e disciplina, movida única e exclusivamente polos celos, como se ve tradicionalmente.

Deixarse arrastrar por unha sinxela revisión puramente misóxina e simplificadora do personaxe, comunmente aceptada e facilmente asumida, pode levar a equívocos, pois en Medea toman parte múltiples implicacións que serán analizadas cunha maior precisión nos epígrafes posteriores e que tamén conectan con outras características da heroína trágica como, por exemplo, a súa condición de estranxeira nunha cidade grega ou as súas extraordinarias capacidades para a maxia e os feitizos. Estes trazos tamén se empregan a miúdo na análise tradicional do personaxe: as interpretacións negativas da personalidade de Medea sempre se reforzan ao destacar que é unha bárbara nun principio acollida no seo da civilización pero logo rexeitada ao non asimilarse a ela, como demostran os seus actos, que leva a cabo apoiándose no terreo do sobrenatural, cuxa temida sabedoría acerca do mesmo posúe en alto grao, algo que tampouco lle reporta algún tipo de prestixio.

2. Introducción á controversia: análise lingüístico-literaria do monólogo de Medea (vv. 214-66)¹¹

Λέγουσι δ' ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον βίον
ζῶμεν κατ' οἴκους, οἱ δὲ μάρνανται δορί,
κακῶς φρονοῦντες: ὡς τρὶς ἂν παρ' ἀσπίδα
στήναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἅπαξ.

“E din, razoando con torpeza, que nosoutras pasamos unha vida carente de perigo nas nosas casas, mentres eles combaten coa lanza: que tres veces preferiría eu permanecer onda o escudo antes que parir unha soa vez.”

Medea, vv. 248-51

A *Medea* de Eurípides é unha obra cun plan unitario moi obvio, xa que a protagonista marca e condiciona por completo o desenvolvemento da acción da traxedia. Todo canto sucede no drama xira en torno á figura omnipresente da heroína e non é difícil dar con pasaxes nas que a exploración psicolóxica de Medea, das súas razóns, motivos ou sentimentos, sexa unha constante.

¹¹ Texto completo e tradución no Apéndice I.

A cantidade de fragmentos cuxo exemplo pode sustentar esta afirmación é enorme, polo que cómpre realizar unha escolla na cal a excelencia e a agudeza dos versos 214 a 266 se impoñen notoriamente. Este tramo da obra correspóndese co monólogo no que Medea exprón, mediante unha vehemente declamación perante o coro feminino que a acompaña, a problemática á que debe facer fronte, xa non a título individual, senón como membro de varios colectivos, polo que ha de padecer non poucas desventuras e miserias tan só pola súa pertenza aos mesmos.

Este parlamento que Eurípides pon en boca da súa protagonista merece un comentario máis extenso e exhaustivo por varios motivos: non só é de gran axuda para dar coas máis reveladoras respostas puramente argumentais, cales son os grandes problemas que parecen afogar a Medea, o como e o porqué das súas accións, senón que se descubren outros detalles de gran interese para o coñecemento preciso da psicoloxía do personaxe e tamén para o estudo xeral da obra: a influencia innegable da oratoria e, en particular, do movemento sofista; o uso especial da lingua, especialmente do léxico, a través do cal é posible acceder aos múltiples interrogantes que xorden sobre cales puideron ser as verdadeiras intencións caracterizadoras de Eurípides; a conexión tan íntima entre o contido do texto e as trabas e imposturas socio-culturais da πόλις clásica e un longo *et cetera* de cuestións sumamente útiles e atractivas que se irán vendo conforme avance o comentario do fragmento.

Κορίνθιαι γυναῖκες (v. 214), “mulleres corintias”, é a apelación ao coro coa que dá comezo, a modo de *captatio benevolentiae*, a primeira gran arenga da protagonista: Medea sae da súa reclusión e deixa de chorar os seus infortunios para pasar á acción e impoñerse ao desamparo ao que se ve sometida trala traizón de Xasón, e faino na ágora pública, o cal, pese a ser unha convención espacial propia da traxedia (todo transcorre nun exterior, nun lugar público), supón un desacato total do que se espera dela como muller: o enclaustramento e o silencio (Mastronarde, 2010: 248-54). Critica aos homes σεμνούς (v. 216), “arrogantes”, donos dunha soberbia que ben pode ser claramente manifesta ou agocharse tras un ἡσύχου ποδὸς (v. 217), un “pé tranquilo”, e que leva aos homes a condenar e xulgar inadecuadamente aos demais, renunciando á δίκη (v. 219), sen “xustiza”, polo que nunca poden coñecer ben a σπλάγχνον (v. 220), a “alma”, os “sentimentos” ou o “corazón” dunha persoa.

Tras unha exposición xeral na que Medea condena a altivez, a soberbia e os prexuízos dos homes, a heroína comeza a concretar, redondeando un impecable exordio. A súa ψυχὴν (v. 226), a súa “alma”, está desgarrada por unha das peores penalidades que poden acontecer: o seu esposo, ἐν ᾧ γὰρ ἦν μοι πάντα (v. 228), “quen sabía que o era todo para min”, o home co que ata ese momento compartía a súa vida, torna nun ser desleal e irrecoñecible capaz de traizoar á súa propia muller. Ante esta fatalidade, síntese perdida e prefire a morte, καθθανεῖν χρηζῶ (v. 227), a seguir padecendo tan atroz sufrimento.

Co remate deste preludio, Medea inicia a verdadeira declaración argumentada dos seus problemas, uns problemas que afectan a todo un colectivo social e que fai seus ante as insidias de Xasón, xa que é precisamente esta problemática a que alenta a conduta que ela ve tan reprobable no seu home: o abandono de Medea a prol dun novo matrimonio con Glauce, a

filla do rei Creonte, máis proveitoso para as súas aspiracións dentro da xerarquizada pirámide social.

A parte nuclear do discurso empeza nos versos 230-1 cunha sentenza demoledora:

πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει
γυναῖκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν

“de todo canto ten vida e pensamento,
as mulleres somos a criatura máis desgraciada”

Resulta aquí significativo o emprego do termo φυτόν, que concretamente significa “vexetal” ou “planta” aínda que tamén se lle pode conferir a connotación de “cría” ou “criatura”. Esta semántica fai referencia a algo vivo pero quedo, algo que semella pasar inadvertido, algo case anódino. Esta denominación non parece apuntar ás mulleres como seres humanos plenamente racionais dun xeito tan obvio, polo que é preciso matizar o substantivo e Medea semella consciente deste feito ao recharacterizalo con ἔμψυχα e γνώμην, isto é, coa “capacidade de albergar vida” e co “pensamento”.

Á luz desta primeira frase é practicamente inevitable pensar naquela máxima que Díoxenes Laercio (1.33) pon en boca de Tales de Mileto, na que este autor dá as grazas á Fortuna por terlle outorgado a condición de humano, polo tanto, non animal; de home, polo tanto, non muller e de grego, polo tanto, non bárbaro. Medea anticipalle ás mulleres do coro e tamén ao espectador nunha soa cláusula todas aquelas desvantaxes sociais que ela, como muller e estranxeira, ten que afrontar, buscando a simpatía dos seus oíntes.

En primeiro lugar, unha muller na Antiga Grecia debe asumir que o seu único destino na vida é desposarse cun home e isto significa liberarse do xugo paternal para someterse a un novo δεσπότην (v. 233), a un novo “dono”, nun novo οἶκος, unha tarefa ardua e cara, xa que Medea emprega sen ningunha reserva πρίασθαι (v. 233), infinitivo do verbo πρίαμαι, “mercar”. O eido económico non é banal para a protagonista nin para as mulleres da Grecia Clásica e diso tamén dá conta o complemento do xa mencionado verbo, χρημάτων ὑπερβολῆ (v. 232), “cun excesivo gasto de diñeiro”. Polo tanto, non cabe máis posibilidade para unha muller que nacer para ser filla e logo esposa, a pesar de que aspirar a un marido non sexa doado, e menos se non pode contar co adecuado caudal financeiro.

Non obstante, lonxe de remediarse, os problemas continúan, pois o ἀγών μέγιστος (v. 235), o “maior combate” ou “certame”, é aquel no que se decide a conveniencia real do marido conseguido, cuxo resultado depende da sorte. E tanto ten que resulte bo ou malo para a muller, xa que a súa toma de decisións ao respecto queda completamente anulada e supeditada aos intereses do home. A visión que ofrece Medea do matrimonio pode remitirse á antítese φύσις/νόμος tan propia da sofística, cuxo estilo inflúe notoriamente sobre este monólogo, xa que, como Antifonte, aquí o matrimonio é presentado coma un destino incerto no que non é posible aspirar á felicidade do individuo, unha loita continua sobre unha convención que debendo responder a unha necesidade natural do ser humano acaba incidindo dun xeito negativo sobre el (Gambón, 2002: 140-1). E así, as mulleres que, estando atrapadas

nun matrimonio desgraciado, se separan do seu home, non poden ser εὐκλειεῖς (v. 236), non poden ter unha “boa fama”, nin contan coa autoridade necesaria dentro do οἶκος para ἀνήνασθαι (v. 237), para “repudiar” ao esposo. Contrasta aquí o uso dun termo que evoca directamente ao mundo do remoto pasado heroico, un composto de κλέος, a célebre “gloria” homérica, cun contido que remite á realidade inmediata do espectador. Isto dilúese se o lector acepta a proposta de Rodríguez Adrados (1995: 14): “tampoco es posible negarse al esposo”, interpretación que, por outro lado, parece recuperar o significado máis elemental do verbo ἀναίνομαι, “rexeitar”, cun sentido máis físico e referido ao plano sexual. Esta tradución de Adrados solucionaría unha problemática que outros tradutores semellan ter con este verso 237, pois parece anacrónico falar da imposibilidade de iniciar un divorcio por parte dunha muller na Atenas do século V a.C., xa que, aparentemente, era unha práctica regulada e normalizada aínda que, como ben se reflicte neste monólogo, non era unha causa que contribuíra positivamente á reputación destas mulleres que tomaban a iniciativa (Medina González, 2010: 42).

É preciso ser μάντιν (v. 239), “adiviña”, asegura Medea, para saber como dar un trato satisfactorio ao home, xa que iso é algo que non se aprende e menos se a muller, como estranxeira, non se ten criado nos costumes da cidade de acollida, μὴ μαθοῦσαν οἴκοθεν (v. 239). Se esta empresa se realiza con éxito e a convivencia entre os cónxuxes é boa, nada terá que lamentar a muller na súa vida, mais de novo a morte parece a única solución de producirse a pouco desexable pero plausible situación contraria xa que a evasión da muller desta posible vida fracasada e infeliz non é unha opción para ela, mentres que o home si pode abstraerse desta situación e buscar consolo nos alleos (vv. 244-5):

ἀνήρ δ', ὅταν τοῖς ἔνδον ἄχθεται ζυνών,
ἔξω μολῶν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης

“En cambio, un home, cando se farta de convivir cos de dentro,
indo fóra, calma o desgusto do seu corazón.”

A partir de aquí, a diferenciación dos roles de ambos sexos faise dunha forma moito máis marcada aínda se cabe, pero Medea afirma preferir o risco da batalla que deben asumir os homes antes que a ἀκίνδυνον βίον (v. 248), a “vida sen perigo” do fogar, que acarrea outras penalidades tanto ou máis insoportables como a propia maternidade, pedra angular da institución familiar e que a heroína desdeña na categórica sentenza que abre este epígrafe.

Xa no tramo final da argumentación, Medea fai referencia dun xeito máis concreto ao que lle supón que estas penosas circunstancias se dean nunha terra que non se corresponde coa súa patria orixinaria. E isto marca unha nova diferenza con Xasón, que, como grego, non se ve prexudicado pola condición de estranxeiro que si afecta a Medea, chegando a cualificarse como un simple “botín” de guerra (v. 256: ἐκ γῆς βαρβάρου λελησημένη, “collida como botín dunha terra bárbara”) ao verse inxuriada dunha forma brutal, empregando un verbo de semántica igualmente dura como ὑβρίζομαι (v. 255). Nada lle queda á protagonista que poida paliar as consecuencias do seu infortunado fado, non lle queda familiar ou semellante ao que se poida μεθορμίσασθαι (v. 258), “ancorar”, para fuxir das súas desgrazas.

Esta metáfora representa unha das poucas ocasións nas que Medea emprega a linguaxe figurada neste monólogo.

Todo canto Medea lle explica ás mulleres do coro culmina nunha *peroratio* na que interpela ao propio Xasón e a Creonte recorrendo a unha sutil intimidación, invitándoos a “σιγᾶν” (v. 263), “gardar silencio”, posto que, do contrario, deberán enfrontarse co “sanguinario espírito” de quen se adoita dicir covarde e temerosa (vv. 265-6):

ὅταν δ' ἐς εὐνήν ἠδίκημένη κυρῆ,
οὐκ ἔστιν ἄλλη φρήν μαιφονωτέρα

“pero cando [unha muller] resulta inxuriada no referente
ao seu leito, non hai outro espírito máis sanguinario.”

A aparición de φρήν no derradeiro verso remítenos á problemática que se foi adiantando no tocante á interpretación de moitos termos case omnipresentes na obra e claves para entender a personalidade de Medea. Aínda que neste caso se aportou como tradución “espírito” e así se recolle nalgunhas edicións, outros inclínanse por “mente” (Medina González, 2010: 43) ou “cerebro”, esta última, opción de Adrados (1995: 15).

Grosso modo, os trazos estilísticos e temáticos deste discurso poderían resumirse do seguinte xeito: Eurípides tece este monólogo cunha perfecta estruturación formal e argumental acorde coas leis e códigos da retórica. A disposición dos distintos elementos faise dun xeito claro e impecable e as razóns de Medea son explicadas e argumentadas á maneira dun brillante orador, algo que debeu causar unha forte impresión no público, ata ese momento nada afeito ás innovacións dun autor que en moitas das súas obras, pero fundamentalmente en *Medea*, optou por darlle unha especial preponderancia ao rol feminino, permitindo que estes personaxes, a miúdo secundarios ou subalternos, adquirisen unha dimensión completamente nova e transgresora na escena, algo que tamén se dá no caso da ama, unha escrava sobre a que Eurípides deposita a responsabilidade de abrir a obra e presentar o problema. Medea domina a linguaxe e os seus recursos¹², como ben se puido comprobar na breve desagregación realizada sobre estes versos, busca a empatía das mulleres do coro e coa súa proclama logra convencelas. Este é un discurso de reivindicación e autoafirmación: a audiencia está ante unha muller que arrastra unha problemática sumamente abafadora tras de si, algo que provoca un impacto aínda maior, e por un intre existe unha posibilidade de tomar partido por esta muller ostracizada de todos os ámbitos posibles. Medea razoa e comprende perfectamente as causas e as consecuencias dos seus males, pensa friamente e analiza o porqué ao mesmo tempo que non sucumbe á súa perda, como ben se ve ao final do discurso, cando reta aos seus inimigos.

¹² “En el nivel del lenguaje ya se ha señalado su maestría para expresarse y argumentar dentro de la más estricta ortodoxia del *lógos* y su exigencia de una palabra clara y veraz, hasta el punto de que la argumentación que aduce en su valoración del matrimonio ateniense se ha comparado con la del orador Antifonte, aunque desde una posición lógicamente inversa” (Madrid, 2009: 41).

En conclusión, pódese dicir que a análise deste fragmento desmonta a versión do personaxe dada pola teoría tradicional, que atribúe a Medea unha personalidade moi pouco cabal e pouco razoable: pese a que a simpatía que o espectador pode chegar a sentir polo personaxe se dilúe en canto aparece o motivo do infanticidio, esta circunstancia non borra a reflexión e a cavilación que tamén conducen á heroína cara a súa decisión final. A súa acción non é un mero produto dos celos ou do apaixonamento exacerbado; o crime de Medea non é o crime tópico e característico da muller celosa que leva a cabo unha vinganza eminentemente pasional. Medea posúe unha σοφία infrecuente nos personaxes femininos do teatro grego clásico e son moitas as facetas que domina cunha sabedoría e intelixencia desconcertantes en alguén que toma unha decisión tan extrema. É precisamente esta característica cada vez máis incuestionable a que introduce o debate tan rico que hai arredor dela.

3. A caracterización de Medea: un debate aberto

Para reconducir a discusión sobre a personalidade que Eurípides configura en Medea, é preciso remontarse ás orixes do propio mito dos Argonautas e profundar na estruturación a todos os niveis deste mito, que bebe de múltiples lugares comúns presentes en moitas formulacións mitolóxicas que non son exclusivas do acerbo literario indoeuropeo, senón que tamén comparten algunhas das súas características máis importantes con outros relatos pertencentes a unha xeografía allea a este espazo lingüístico e cultural. A este respecto, a achega de Prada Samper (2002: 17) é especialmente significativa:

“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”, título bastante adecuado, puesto que pone la importancia que el personaje femenino tiene un relato en el que el héroe suele desempeñar un papel bastante pasivo. De hecho, como veremos, en toda la constelación de cuentos, episodios y motivos, la nota dominante es un héroe pasivo que triunfa gracias a la complicidad de la mujer.”

A aventura dos Argonautas recolle en parte este motivo do chamado AT 313, no que a figura feminina adquire unha especial relevancia ao actuar como enlace entre o heroe e o seu obxectivo inicial, sendo os seus respectivos correspondentes nesta historia, Medea, Xasón e a obtención do vélaro de ouro. Pero este non é o único tipo mitolóxico que caracteriza a historia, xa que Prada Samper alude a outros modelos arquetípicos presentes no mito dos Argonautas, dos cales, un dos máis destacados é o que se relaciona coas historias das doncelas cisne, tan frecuentes no aparato mitolóxico escandinavo: os amores imposibles entre un ser humano e un ser sobrenatural pertencente a outro mundo.

Por que é oportuno traer a colación este estudo literario comparado? Porque en ámbolos dous episodios se dá un acontecemento clave que tamén se cumpre na historia de Xasón e Medea: o esquecemento da heroína por parte do protagonista amado ou axudado. Medea desempeña un papel importantísimo nos logros de Xasón, é quen de sacrificalo todo para beneficiarlo, utilizando as súas extraordinarias e prodixiosas capacidades para favorecelo en todo momento. A raíz deste encontro e tras levar a cabo a súa empresa con éxito, Xasón

despósase con Medea pero esta unión non ten un desenlace feliz, como si ocorre nos contos da tradición nórdica, posto que, como di Prada Samper (2002: 25):

“El tabú impuesto al héroe está ligado al hecho de que, una vez llega a su casa y acude al reencuentro 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, originalmente, la prohibición de todo contacto físico con los suyos que impone la esposa sobrenatural estuviera ligada a algún ritual destinado a “legitimar” el paso de una esfera a otra. Al incumplir el marido la prohibición, olvida no sólo a su esposa, sino posiblemente todo lo que ha vivido en el otro mundo.”

Esta proposta persoal de Prada Samper que acabamos de ver xustificaría o fincapé que se fai neste mito na incompatibilidade entre a esfera do humano e ese ámbito case divino ao que pertence o elemento feminino. A resolución deste tipo de relacións amorosas nunca é, polo tanto, satisfactoria e, no caso de Medea, a causa deste abandono e deste olvido, sáldase co filicidio, un motivo que moitos atribúen a Eurípides e que a maioría dos estudosos asumen como orixinal do autor pero que podería ter as súas raíces na tradición oral¹³, coma o resto dos exemplos xa vistos.

Son perceptibles moitos riscos desta tradición oral na adaptación eurípidea do mito, riscos que supoñen un molde e un prototipo e, ao mesmo tempo, unha xustificación de todo o que move a sucesión dos acontecementos. Polo tanto, non parece absurdo supoñer que se tiña unha plena consciencia de ditos episodios míticos en tempos de Eurípides e que estes, por conseguinte, crean unha serie de condicionantes na percepción que o propio autor pode ter do personaxe de Medea. Isto é, a principal conclusión que se extrae desta superficial revisión do mito orixinal é que gran parte da visión que se ofrece da heroína no drama de Eurípides, xa vén dada pola tradición oral, mesmo con algunhas características que nos poden parecer rompedoras.

Porén, se a análise do ciclo épico dos Argonautas dende as súas formas máis primixenias dá estes resultados e se nos baseamos tamén na análise lingüística e literaria dun fragmento moi concreto da propia obra, rexeitamos de plano a sinxela interpretación tradicional do personaxe, entón como é realmente Medea?

¹³ Prada Samper basea esta afirmación no artigo de Sarah Iles Johnston, *Corinthian Medea and the cult of Hera Akraia* (1999), en Claus, J.J. & Iles Johnston, S., *Medea: essays in myth, literature, philosophy and art*, Princeton, University Press, 1999.

3.1. Irrracionalidade ou racionalidade?

Μηδεῖς με φαύλην κάσθενῃ νομιζέτω
μηδ' ἠσυχαίαν, ἀλλὰ θατέρου τρόπου,
βαρεῖαν ἐχθροῖς καὶ φίλοιςιν εὐμενῆ:
τῶν γὰρ τοιούτων εὐκλεέστατος βίος.

“Que ninguén me considere pouca cousa, débil e inactiva,
senón de carácter moi distinto, dura para os
meus inimigos e, para os meus amigos, benévola;
a vida de temperamentos semellantes é a máis gloriosa”.

Medea, vv. 807-10.

Parte importante do debate que se comentará nas seguintes páxinas centra a súa discusión nunha cuestión de natureza probablemente máis psicoanalítica que literaria. É Medea unha muller que entolece de amor? Son os celos os desencadeantes dos seus terribles actos? Todo canto Medea leva a cabo, tanto no periplo dos Argonautas como na súa estada en Corinto, é froito da entrega total a unha paixón irracional que, por outro lado e segundo o marcado por unha visión misóxina, é natural nunha muller? Ou, pola contra, debemos preguntarnos se o crime ten unha motivación máis lóxica que patolóxica?

Unha das ideas máis interesantes que se poden traer a esta controversia é se realmente hai amor, na súa significación literaria máis contemporánea e tal como se coñece hoxe en día, na obra de Eurípides. Como se viu no apartado II.2, Medea chega a afirmar que Xasón era todo para ela (v. 228) e non é estraña nin anecdótica a presenza de varias pasaxes na traxedia que conteñan o termo ἔρωσ referido ás causas do comportamento pasado e presente de Medea e a mesma ama lamenta que a súa dona emprendera canda Xasón unha viaxe chea de infortunios, xa que “arrebataada no seu corazón polo amor” deste (v. 8) foi quen de acometer as máis grandes temeridades. Tamén o coro nos fala dun amor traizoado e desgraciado, culpando á deusa Afrodita desta desmedida paixón que roga non padecer xamais (vv. 629-43) Pero cal é a idea que se podía ter do amor, deste ἔρωσ, en tempos de Eurípides?

Segundo Pociña (2002: 240-7), este amor “resulta bastante cuestionable”, pois estas alusións ao ἔρωσ, aínda que evidentes, resultan insuficientes e pouco significativas como para explicar o carácter de Medea. Eurípides parece relegar os celos e o amor non correspondido a unha categoría inferior, enfatizando dun xeito máis claro a cuestión dos pactos ou dos xuramentos violados. Ao mesmo tempo, para Pociña, este é un motivo anacrónico, o que fai aínda máis improbable que fose un dos principais detonantes do conflito entre Xasón e Medea. Esta visión contrasta coa de Rodríguez Adrados (1959), quen afirma que Eurípides tería sido unha figura clave na introdución do amor na historia da literatura grega, unha cuestión antes vagamente explorada que con este autor comezaría a gozar do lugar destacado que si ocupou en gran parte da produción literaria posterior. Polo tanto, segundo Adrados, a *Medea* de Eurípides é unha traxedia que afonda na problemática provocada por un asunto amoroso.

Pociña rexeita que as desavinzas entre Xasón e Medea se observen dende o prisma da modernidade e, para este autor, aínda que non se negue o namoro da heroína, actuar por amor ou polos celos provocados por un amor apaixonado é algo que non existe en *Medea*. Porén, semella que xulga comprensible que o lector contemporáneo se incline por esta óptica¹⁴, algo que, segundo o seu parecer, inflúe no traballo dalgúns dos distintos tradutores da obra ao castelán e pon como exemplos as traducións de Melero Bellido (1990) e Medina González (2010). Para Pociña, o foco desta controversia atópase na tradución dos versos 1336-8, pertencentes ao ἀγών final entre Xasón e Medea:

νυμφευθεῖσα δὲ
παρ' ἀνδρὶ τῷδε καὶ τεκοῦσά μοι τέκνα,
εὐνής ἕκατι καὶ λέχους σφ' ἀπόλεσας.

Sobre estes versos, os tradutores antes citados manteñen unha postura interpretativa común que, a ollos de Pociña, é inverosímil: no derradeiro destes tres versos, nunha secuencia que parece, a todas luces, reiterativa, εὐνής ἕκατι καὶ λέχους, ambos defenden que cabe a posibilidade de engadir “celos” a εὐνή e a λέχος. Deste xeito, as traducións destes versos quedan así: “te desposaste despois con este hombre y, tras darme hijos, los has destruído por tus celos de esposa traicionada” (opción de Melero Bellido, 1990: 94) e “habiéndote casado despois conmigo y dado hijos, por celos de un lecho y de una esposa los mataste” (Medina González, 2010: 85). Estes dous termos mencionados, εὐνή e λέχος, comparten un significado, que é o de “leito nupcial” (Liddell & Scott, 1940) e semella que estes dous tradutores buscan paliar a repetición conceptual co matiz dos celos, algo que non parece necesario, pois tanto para un termo como para outro existen múltiples opcións que resolvan o choque entre dúas semánticas tan parecidas. Por outra banda, nas traducións de Adrados (1995) e de López Férez (1985) vese un claro e, segundo Pociña, exitoso intento de cingirse fielmente ao texto grego: “y luego de casarte conmigo y darme hijos, los mataste por causa de un lecho y una unión” (Adrados, 1995: 58) e “después de casarte con este hombre que te habla y darme hijos, por culpa de un lecho y una esposa los aniquilaste” (López Férez, 1985: 201), prescindindo por completo da idea de “celos”, tan enganosa para o autor do artigo.

Estes celos tamén quedan excluídos da visión global que ten Cavallero (2004) dos problemas entre Xasón e Medea: o que Medea lle recrimina a Xasón non é que xa non estea namorado dela e que, por tanto, a abandone, non lle reprocha unha infidelidade no sentido máis elemental que hoxe en día se lle dá a este acto, faltar á correspondencia dun sentimento que debería ser mutuo, entendendo que a monogamia baseada no vínculo amoroso, nese amor que Pociña non ve en Eurípides, é un compromiso natural e lexítimo na sociedade occidental actual. Isto non é así en *Medea*, xa que o que a heroína considera inaceptable é que Xasón bote por terra uns pactos e uns acordos, que non son desta índole: en primeiro lugar, tal como nos conta Cavallero, Medea síntese traizoadada por Xasón no referente ao leito, o que Cavallero interpreta como unha “metonimia de la relación sexual que sella el vínculo del matrimonio”

¹⁴ “Creemos del mismo modo que al verse traicionada, ineludiblemente su reacción se deberá a una cuestión de amor burlado, y nos resulta difícil imaginarnos una época y unos modos de ser y pensar que no conllevaban tales sentimientos y tales reacciones” (Pociña, 2002: 241).

(Cavallero, 2004: 45), como un símbolo do lugar privilexiado que ela, como a esposa lexítima que se considera, debe ocupar na vida de Xasón, cousa que este esquece. Por outra banda, ela síntese aldraxada en canto aos ὄρκους, que vén sendo unha extensión do que se comentaba anteriormente, pois o leito non deixa de ser unha expresión dos “xuramentos” que, nun tempo pasado, uniron aos dous protagonistas: Medea non deixa de invocar a Temis pero, sobre todo, a Zeus como deidades protectoras deses pactos que se selaron estreitando as δεξιάς, “as mans destras”¹⁵ e vese ferida tanto na súa τιμή como na súa δίκη, vese deshonrada e burlada ao ver que a πίστις, a “fe” ou a “confianza”, desaparece.

Como se pode ver, polo de agora a heroína non se amosa pouco razoable: semella que hai unha racionalización da relación matrimonial en *Medea*, disociando este acordo de calquera sentimento ou paixón amorosa, co cal, non parece posible achacarlle a este personaxe unha forma de proceder irracional a causa dun amor exacerbado por Xasón e que motiva todo canto acontece no drama: non hai celos, non existe ese afecto desmedido e enganado, pois Medea teme máis a ingratidade pola axuda prestada e a perda do seu honor persoal, adoptando, como se verá *a posteriori*, un sistema de valores máis masculino e máis vencellado ao mundo heroico.

Aínda que a cuestión amorosa non desaparece por completo da análise, hai outros puntos de discusión a comentar. Enlazando co mundo emocional de Medea, case sempre estudado dende unha perspectiva negativa, cabe destacar a postura de Morales Ortiz (2002: 118-9) quen confecciona un enfoque máis relativizado destas emocións:

“Medea es μεγαλόσπλαγχνος porque tiene en sí desarrolladas todas las potencias de las tres partes del alma, correspondientes al corazón, cerebro e hígado: la concupiscente, la irascible y la irracional [...] A diferencia de Medea, el ἄσπλαγχνος y μικρόσπλαγχνος se caracteriza por tener las tres partes del alma [citando a Galeno] “de orden inferior, pequeñas, torpes y lentas de reacción y movimiento”.

Morales Ortiz ten moi presente na súa análise tanto a cuestión léxica, cuxa importancia se destacou anteriormente, como a achega de filósofos como Platón e Galeno. O adxectivo μεγαλόσπλαγχνος (v. 110), derivado do σπλάγγων que viamos na análise dos versos 214-66 e que se traduciu como “alma” ou “corazón”, parece dar a clave da personalidade da heroína trágica, aínda que é un composto difícil e estraño. As acepcións de σπλάγγων varían segundo os autores e, se ben no monólogo se optou por unha resolución rápida e máis metafórica (“alma”) dentro da enorme variación semántica que presenta, o certo é que, literalmente, significa “entrañas” ou “vísceras”, mais o que se busca referenciar este termo é o “lugar no que se asentan os sentimentos” no corpo humano. O seu composto con μέγας adquire a categoría de ἄπαξ de sentido con Eurípides, posto que é un termo procedente do léxico hipocrático que fai referencia á “inflamación das vísceras” e que en Medea torna nunha alusión ao descomunal compendio emocional e racional que se dá nela. A aplicación

¹⁵ “La importancia del motivo de la mano ha sido profundamente estudiada por Flory, quien señaló que las diestras conforman un acuerdo santificado por el juramento [...] Luego, en cambio, la mano pasa a ser imagen de la venganza de un pacto violado y de un crimen” (Pablo A. Cavallero, 2004: 48).

das ensinanzas platónicas a este personaxe é defendida en certo modo por Galeno¹⁶, pese a ser estoico, xa que admite a loita entre as partes dunha alma dividida.

O conflito entre as tres partes da alma (a concupiscencia, a razón e a parte irascible) que se propón dende este artigo podería entenderse como unha nova visión do clásico enfrontamento entre θυμός e βουλευματα, que se comentaba con anterioridade: Medea posúe todas estas características e todas batallan por impoñerse. Morales Ortiz (2002: 118) ve a Medea como unha personalidade “poderosa y fuertemente desarrollada en todas sus facetas, enérgica y rápida en reaccionar” e, de feito, outros termos analizados, como δυσκατάπαυστος (v. 110), “difícil de parar”, dan conta desta impetuosa e intensa personalidade. Con todo, de novo a dicotomía entre a irracionalidade e a razón sáldase co triunfo do θυμός, xa que, de novo amparándose na obra de Galeno, contraponse este a un λογισμός que non logra dobregar a un ánimo colérico, irracional e irascible, a pesar da forza coa que pelexa por dominar os impulsos deste θυμός¹⁷. Porén, a Medea recoñéceselle en todo momento a posesión dunha razón, ela é moi consciente da gravidade dos actos que vai levar a cabo pese a que, finalmente, se deixe levar polo seu lado irracional.

Por outra banda, o conflito entre a racionalidade e a irracionalidade non existe para algúns autores. Tal é o caso de Varela Álvarez (2008), cuxo estudo, moi completo, aborda practicamente todas as facetas do personaxe. Varela Álvarez defende a ausencia dunha irracionalidade e a presenza dunha constante premeditación guiada por distintos tipos de racionalidade. O apartado que dedica á *Medea* de Eurípides, condensa dun xeito claro e breve non só esta cuestión senón moitas das ideas que se someten a exame neste traballo. Así, esta autora conecta a análise da presenza de riscos heroicos tipicamente homéricos con esta lectura psicolóxica, lectura que ela rexeita de plano, inclinándose por atribuírlle distintos patróns de racionalidade condicionados por unha moral heroica que Medea posúe en grao sumo (Varela Álvarez, 2008: 274):

“En *Medea* están en juego Ideas, no sentimientos. Los sentimientos son intransferibles, las Ideas son realidades universales que poseen siempre un referente material. Lo que tanto desconcierta a los críticos es que Eurípides pone en escena a una mujer libre cortada por patrones homéricos. Eurípides da un tratamento heroico y trágico a un problema doméstico. Es más, puede que *Medea* ponga en escena al personaje más arcaizante de toda la tragedia griega porque, como hemos dicho, Eurípides está insertando un personaje de tipo homérico en el marco de la *pólis*. Medea no mata a sus hijos porque su psicología le impela a ello, sino que los mata cumpliendo con su deber como personaje heroico.”

O que esta autora destaca en Medea é a súa frialdade e a súa determinación, contrariamente á postura adoptada por outros estudosos como Lesky, ao que cita e cuxas hipóteses máis próximas á mirada tradicional xa foron comentadas con anterioridade. Hai discrepancias en canto ao emprego da interpretación de θυμός para xustificar o carácter irracional de Medea por parte de Lesky. Varela Álvarez (2008: 253) é clara nas súas conclusións e sentenza:

¹⁶ Cómpre recordar que o estoicismo, unha corrente filosófica materialista, ve a alma coma un todo unitario e considera que existe un único asento para as emocións e as paixóns.

¹⁷ “No sólo no mata a sus hijos persuadida por el “logismós” sino que lo hace pese a los esfuerzos de éste por disuadirla de esta acción” (Morales Ortiz, 2002: 121-2).

“Será el *thymós* el impulso que haga que, con respecto a sus hijos, triunfen unos razonamientos u otros, será éste el elemento que haga inclinarse la balanza. Si *thymós* ha de traducirse por pasión, desde luego debe quedar claro que es una pasión heroica”.

Un dos argumentos nos que se apoia a visión do personaxe como unha muller irracional, cruel e feroz é a comparación que se fai na propia obra (vv. 1342-3) coa Escila (Rodríguez Cidre, 2002), unha criatura mariña extraordinaria e horripilante, híbrido de muller e peixe con varias cabezas de can na cintura, que xa se identifica co perigo feminino dende a *Odisea* de Homero (Aguirre Castro, 2002) e que en *Medea* resulta ser unha metáfora da castración (Iriarte, 2002: 167). Con todo, a animalización do carácter de *Medea* é unha constante e non se reduce soamente ao paralelismo coa Escila, así, exemplos como a comparación cunha leoa (v. 1342), que fai Xasón ante a propia heroína despois de cometer o infanticidio, ou cun touro (v. 92), por parte da ama, configuran unha personalidade terrible e temible cuxo alicerce é a irracionalidade e un carácter salvaxe.

Se ben a análise do discurso de *Medea* realizada no apartado II.2 xa nos advertía de todos estes matices, agora parece máis que claro que esta figura tan vigorosa e forte está repleta de claroscuros: moitos dos autores consultados coinciden en que este non é un personaxe plano e reducir a causa do seu xeito de actuar a unha simple loucura psicopatolóxica¹⁸, a unha irracionalidade na que non houbo unha meditación previa nin un leve desexo de evitar o violento final, sinxelamente é imposible á vista das probas irrefutables que nos ofrece o texto. As reflexións de *Medea* perante o auditorio mostran o seu tortuoso proceso de maquinación da vinganza, con avances e retrocesos nos seus destrutivos plans, uns plans nos que amor que lle puido profesar a Xasón pasa a un segundísimo plano, pois é realmente a traizón aos pactos, sagrados e inquebrantables, o detonante que esperta ao ser monstruoso que *Medea* leva dentro, unha forza que leva por diante incluso o máis prezado para a protagonista, a pesar das deliberacións e as indecisións que, por exemplo, se ven nos versos 1040-7:

φεῦ φεῦ: τί προσδέρκεσθέ μ' ὄμμασιν, τέκνα;
τί προσγελάτε τὸν πανύστατον γέλων;
αἰῶ: τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται,
γυναῖκες, ὄμμα φαιδρὸν ὡς εἶδον τέκνων.
οὐκ ἂν δυναίμην: χαιρέτω βουλευματα
τὰ πρόσθεν: ἄξω παῖδας ἐκ γαίας ἐμούς.
τί δεῖ με πατέρα τῶνδε τοῖς τούτων κακοῖς
λυποῦσαν αὐτὴν δις τόσα κτᾶσθαι κακά;
οὐ δῆτ' ἔγωγε: χαιρέτω βουλευματα.

“Ai! Ai! Por que me mirades cos vosos ollos, fillos?
Por que sorrides coma se fose o voso derradeiro sorriso?
Ai! Ai! Que farei? O meu corazón desfalece,

¹⁸ Esteban Santos (2002: 74) cita algunha teoría psicoanalítica que ve sentimento de culpa en *Medea* con respecto aos crimes cometidos no pasado a prol de Xasón despois de que este a rexeite, polo que o infanticidio sería un crime supremo que adquire a significación de castigo, sacrificio e expiación.

mulleres, cando vexo a brillante mirada dos meus fillos.
Non podería facelo. Adeus aos meus anteriores plans.
Sacarei aos meus fillos desta terra.
Por que aflixir ao seu pai coa desgraza deles,
debo procurarme a min mesma un mal dobre?
Non e non! Adeus aos meus plans!

3.2. Parangóns con outros tipos: o heroe homérico

ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην
τοῖσδ', ὥς τι δρασείουσαν: οὐδὲ παύσεται
χόλου, σάφ' οἶδα, πρὶν κατασκῆψαί τι.

“Pois xa a vin miralos con feros ollos de touro,
como tramando algo. Non cesará na súa cólera,
seino ben, antes de desencadeala sobre alguén.”

Medea, vv. 92-4

O debate non se cingue a esta análise puramente psicolóxica que vimos de realizar, pois en *Medea* existen outros trazos dignos de mención. Un dos máis relevantes é a súa identificación cunha moral e ideoloxía heroicas. Sabemos que *Medea*, como protagonista da traxedia de Eurípides, é unha heroína trágica pero a súa filiación a este terreo heroico garda unha maior afinidade co pasado mítico e glorioso narrado na épica homérica, un pasado evocado con recorrencia nunha época aristocrática e pre-democrática, na que a conduta do personaxe semella estar menos denigrada.

Xa na tradición oral se pode advertir unha anomalía que, podemos crer, tamén condiciona a Eurípides á hora de crear ao personaxe: unha subversión no rol heroico (García Gual, 2002: 41-8). No periplo que emprenden Xasón e os Argonautas na busca do vélaro de ouro é de supoñer que o heroe da historia é o líder desta expedición, Xasón, quen busca deste xeito recuperar o trono do seu Iolco natal e así mesmo facerse coa vitoria e coa gloria que lle reporte esta fazaña, mais este esquema heroico non se reproduce nel. Neste mito aparece a figura da muller axudante, unha *Medea* namorada do presunto heroe e que actúa en beneficio deste durante toda a aventura. Porén, semella que este personaxe colaborador e secundario acaba por dominar a escena, asume o papel verdadeiramente protagonista e eclipsa a Xasón, que remata por ser un heroe anódino ata o punto de que é finalmente destruído pola que nun principio foi a súa aliada.

Eurípides non ignora que *Medea* é unha peza esencial deste relato e que a súa chegada ao desenvolvemento da trama é capital, polo que, consciente deste protagonismo, que vai en detrimento de Xasón, tería decidido concibir a obra tal e como se percibe, como un gran círculo argumental cuxo eixo é *Medea*. A figura de Xasón dilúese nunha banalización sen

precedentes¹⁹. As súas xestas son realmente as de Medea: é ela quen mata ao dragón que custodia o vélaro, é ela quen facilita a fuxida ao dar morte ao seu propio irmán e é ela quen asegura unha nova vía de escape provocando, mediante os seus feitizos, a morte do rei Pelias. Xasón non é o artífice real de ningunha das súas proezas. Ademais, a súa personalidade, que como heroe debería ser máis íntegra e admirable, está debuxada dun modo máis ben degradante na *Medea* de Eurípides, xa que, fronte á oratoria case imbatible e convincente da súa contrincante feminina, os seus argumentos son baleiros, contraditorios e insubstanciais, así como os seus actos, condenados repetidamente polo coro de mulleres corintias.

Pero Medea non se define como heroína unicamente por ser a antítese de Xasón. Conforme nola atopamos en Eurípides, podemos establecer certas concomitancias coa tipoloxía heroica herdada da épica arcaica homérica, un asunto no que fan fincapé varios estudosos cuxas teses veremos a continuación.

Como xa se introduciu no punto II.3.1., Varela Álvarez (2008) non ten en conta a polémica psicoanalítica que se cerne sobre a protagonista ao non medir a motivación dos seus actos en función dun carácter puramente irracional que se consideraba máis propio do sexo feminino ou, pola contra, racional, senón que engade a esta ecuación a conduta heroica, xustificando así dunha forma menos simple a dura resolución do conflito. Segundo esta autora, o xeito que Medea ten de razoar a desgraza e a vinganza vén directamente da épica e encamiña a análise de θυμός, que, lembremos, foi considerada unha palabra clave para entrar na psicoloxía da protagonista, por esta vía, recordando que este concepto en concreto é omnipresente en Homero e minimizando a súa connotación negativa²⁰. Θυμός é, en palabras da autora, “el impulso heroico, el coraje necesario para llevar a cabo las acciones decididas y pensadas” (Varela Álvarez, 2008: 254) e non “*atê ni anangkê* (locura enviada por los dioses; fuerza inevitable, fatídica que supera a la condición humana)”. A desmesura e o exceso sempre lle son achacados a Medea como trazos que reflicten unha evidente irracionalidade e que suprimen a humanidade e a visión positiva que se poida ter da protagonista. Mais isto mesmo aplicado aos heroes de Homero non se percibe como algo nocivo e desfavorable. Seguindo as palabras de Varela Álvarez, podemos aceptar como plausible unha proposta nova, pola cal, Medea, como Héctor na *Iliada* (polo xeral, un heroe que goza dunha clara aceptación e simpatía na actualidade dentro do grupo dos heroes homéricos), dubida entre seguir dous códigos claramente diferenciados: o familiar e o militar. No caso do primeiro código, a comparación é obvia: Héctor sopesa a opción de permanecer ao carón da súa esposa Andrómaca e do seu fillo para protexelos da devastación da guerra e Medea contempla a posibilidade de non dar morte aos seus fillos e non engadirse a ela mesma un maior sufrimento como nai. No caso do código denominado “militar”, cómpre precisar, posto que pode parecer non apropiado aplicar un termo tan belicista á causa de Medea, pero o fondo

¹⁹ “Este es, desde luego, el problema de Jasón: ha sido desplazado de su lugar heroico por Medea, hasta tal punto que un psicólogo moderno, P. Diel, lo presenta como símbolo del “héroe banalizado”. Subraya éste sus triunfos, sólo aparentes, debidos al apoyo de las artes mágicas de Medea” (García Gual, 2002: 41).

²⁰ “Se trataría de aquello que anima al ser humano, pero también es el órgano en el que reside el valor [...], “thymós” también representa el impulso que hace a Héctor inclinarse por la acción de luchar frente a la de poner a salvo a su familia, siendo este sentido idéntico al que le dará Eurípides cuatro siglos más tarde” (Varela Álvarez, 2008: 254).

vén sendo o mesmo, pois tanto Héctor como Medea teñen que dar cumprimento a un deber heroico que choca co código familiar: o célebre caudillo troiano ten que elixir entre responder ao reto dun Aquiles que anhela vingar a memoria de Patroclo ou permanecer onde os seus e a Medea preséntaselle a disxuntiva de castigar as ofensas de Xasón ou perdoar a vida dos seus inimigos e a dos seus propios fillos. Ambos códigos son incluídos no terreo da racionalidade, na esfera dun πάθος que Varela Álvarez chega a vincular coa racionalidade, pero cuxa visión positiva depende máis da inclinación da balanza por unha ou outra solución²¹.

Medea coñece o seu destino como todos os heroes homéricos: tanto Héctor como Aquiles, o outro gran heroe da epopea homérica saben que perecerán de cumprir co seu deber heroico pero iso non os disuade de continuar a loita, so pena de vivir dun modo degradante ao deixarse levar por unha covardía máis doada e sinxela. Aínda así, dubidan, como o fai tamén Medea (de aí que os monólogos desta se analicen con frecuencia en comparación cos discursos que o heroe homérico dirixe ao seu θυμός) e, como conta Varela Álvarez (2008: 278-9), tanto en Eurípides como en Homero non hai ignorancia, hai un pleno coñecemento de “lo miserable de la condición humana que se debate entre una existencia callada y sombría, aunque larga y feliz, y una vida corta pero gloriosa”. Ver a Medea como unha heroína que se define mediante patróns homéricos permítenos vela como un personaxe libre, moi distante doutros heroes tráxicos como, por exemplo, un Edipo que foxe do seu destino e que nunca tivo o control sobre a situación. Tanto Medea como Héctor ou Aquiles escollen, elixen cunha plena liberdade entre as dúas opcións que se lles presentan na vida: unha apracible pero vil retirada ou unha honrosa batalla.

Parte do léxico empregado por Eurípides remite a este mundo heroico e arcaizante no que se inscribe Medea. Viamos a máis que probable inclusión de θυμός neste reconto léxico, e na análise dos versos 214-66 xa se comentou algún destes termos, como εὐκλειῆς (v. 236), un composto con κλέος, a “gloria” que perseguen os heroes homéricos, con cuxa forma superlativa nos atopamos no verso 810 e que reforza este carácter heroico da protagonista. Medea caracterízase polo exceso, tamén lingüístico, como recorda Cavallero (2004: 56-7) ao catalogar moitos dos adxectivos en grao superlativo utilizados pola protagonista ao longo da obra (moitas veces referidos a realidades negativas e aplicados á conduta de Xasón). Este exceso é visto cun certo receo neste personaxe tráxico pero non deixa de ser outra característica propia destes afamados heroes. Ademais, Medea é σοφή, “sabia” pero por natureza (φύσις), concepto tamén ancorado nun pasado aristocrático que lle concedía á φύσις un papel determinante na configuración da personalidade (Varela Álvarez, 2008: 258). Tamén se lle atribúe unha intelixencia e unha astucia que en ocasións se compara con outro heroe homérico, Odiseo, posto que posúe unha μητις, unha “inteligencia práctica y la capacidad para llevar a cabo con éxito los planes proyectados” (Morales Ortiz, 2002: 112) ou unha “inteligencia retorcida y previsor” (Varela Álvarez, 2008: 258). A comparación con algúns animais, vista anteriormente, de novo evoca os símiles de Homero (a λέαιναν, “leoa”, do verso 1342, ou ταυρουμένην, “touro”, do verso 92). Pero a transgresión no terreo

²¹ “La mayoría de las interpretaciones discurren por la oposición entre locura y lucidez, mientras que en nuestra investigación la oposición se cifrará entre el código heroico frente al código familiar, como en el caso de un Héctor, al que nadie ha presentado nunca como un monstruo por dejar a su familia en manos de los griegos, al optar por emprender una lucha de la que sabía que no iba a salir victorioso” (Varela Álvarez, 2008: 260-1).

lingüístico non finaliza con esta comparación aplicada en principio a personaxes masculinos e que Eurípides utiliza cunha muller, senón que se censura nun home a perda de valores que se asumía como intolerable nunha muller: a falta de πίστις ou *fides* que amosa Xasón ao non manter a súa fidelidade aos pactos (Cavallero, 2004: 45). Por suposto, a masculinización do personaxe é un feito ao facer súas estas características habituais no heroe homérico e ao apropiarse destes epítetos e termos.

Pero por encima de todo, o que fai que Medea se poida asumir como unha heroína prototipicamente homérica é o seu fondo sentido da honra e a súa obsesión por non ser obxecto de burla dos seus inimigos (Cavallero, 2004: 55; Rehm, 1989: 97) e así se pode testemuñar ao longo da obra, por exemplo, nos versos 404-6:

ὄρῃς ἃ πάσχεις; οὐ γέλωτα δεῖ σ' ὀφλεῖν
τοῖς Σισυφείοις τοῖσδ' Ἰάσονος γάμοις,
γεγῶσαν ἐσθλοῦ πατρὸς Ἥλιου τ' ἄπο.

“Ves o que sofres: non debes ser mofada
por esta voda de Xasón cunha descendente de Sísifo,
tí que naciches de pai nobre, descendente do Sol.”

Ou nos versos 1049-50:

καίτοι τί πάσχω; βούλομαι γέλωτ' ὀφλεῖν
ἐχθροὺς μεθεῖσα τοὺς ἐμοὺς ἀζημίους;

“Pero que me pasa? É que desexo ser ridiculizada,
deixando sen castigo aos meus inimigos?”

Son moitos os autores que establecen paralelismos entre Medea e Áyax, un dos heroes da *Ilíada* que dá nome a unha traxedia de Sófocles, precisamente por este instinto de protección da honra e por este temor constante a ser humillada (Morales Ortiz, 2002: 112; Rehm, 1989: 97).

Tamén a satisfacción e o agrado que sente ao contemplar a perdición dos inimigos supoñen riscos heroicos (vv. 1125-8):

Ἄγ. ὄλωλεν ἡ τύραννος ἀρτίως κόρη
Κρέων θ' ὁ φύσας φαρμάκων τῶν σῶν ὕπο.

Μη. κάλλιστον εἶπας μῦθον, ἐν δ' εὐεργέταις
τὸ λοιπὸν ἤδη καὶ φίλοις ἐμοῖς ἔση.

Mensaxeiro: “Morreron a princesa e o rei Creonte
a causa dos venenos producidos por tí.”

Medea: “Pronunciaches unhas fermosas palabras,
de agora en diante tereite entre os meus benfeitores e amigos.”

Ademais, cómpre lembrar que ten moi presente a fidelidade aos xuramentos, uns pactos selados entre iguais e cos deuses como testemuñas que Xasón rompe. Esta é unha característica que nos transporta unha vez máis a esa moral heroica, arcaica e aristocrática (vv. 492-5):

ὄρκων δὲ φρούδη πίστις, οὐδ' ἔχω μαθεῖν
εἰ θεοὺς νομίζεις τοὺς τότε οὐκ ἄρχειν ἔτι
ἢ καινὰ κεῖσθαι θέσμι' ἀνθρώποις τὰ νῦν,
ἐπεὶ σύννοισθά γ' εἰς ἔμ' οὐκ εὖορκος ὄν.

“Desvaneceuse a confianza nos xuramentos e non podo saber se cres que os deuses de antes xa non reinan, ou se pensas que agora hai leis novas entre os homes, porque es consciente de que non respectaches os xuramentos que me fixeches.”

Medea apela á xustiza heroica, a Temis, e non á xustiza democrática, δίκη, para protexer estes pactos (vv. 160-3):

ὦ μεγάλα Θέμι καὶ πότνι' Ἄρτεμι,
λεύσσεθ' ἂ πάσχω, μεγάλοις ὄρκοις
ἐνδησαμένα τὸν κατάρατον
πόσιν;

“Oh, gran Temis e señora Ártemis!²²
Vedes o que sufro encadeada con grandes
xuramentos a un esposo
maldito?”

Cómpre lembrar a importancia da “man dereita”, da δεξιὰ, como unha metáfora tanto do pacto establecido cuxo cumprimento reclama Medea como da consumación da vinganza que propicia esta traizón. Esta imaxe da man como metonimia da confianza e dun acordo amigable xa aparece en Homero, sendo un motivo recorrente na épica e no que Flory (1978) afonda: o simbolismo desta man dereita non se esgota aquí, como xa se anunciou, pois en *Medea* adquire dimensións completamente distintas, podendo ser tanto a representación da amizade (vv. 21-2) como unha alegoría da destrución que esta a piques de producirse (v. 1244) e son tantas as situacións referidas metaforicamente co acto de tocar cunha man que Flory engloba todas estas circunstancias baixo a etiqueta de “*pathos of touching*” (1978: 73). Deste xeito, a connotación claramente positiva que tiña a man dereita nun principio desaparece ao ser empregada esta mesma man como un instrumento de morte.

A vinganza, como recordan Varela Álvarez (2008: 261) e Quijada (2002: 266-8), é unha opción totalmente lexítima para o heroe homérico, pois no contexto desta idade

²² A tradución de Medina González (2010: 39) baséase nunha corrección de Weil, quen viu unha contradición deste verso 160 co verso 169. Neste último verso, a ama reproduce as palabras de Medea asegurando que esta roga a Temis e a Zeus, co cal, tamén se inclúe a súplica a Zeus na tradución do verso 160 e suprímese a de Ártemis, que é a que figura en todos os manuscritos.

aristocrática e arcaica, máis que unha elección constituía un deber para acadar a ἀρετή heroica. Pero este código perde a súa vixencia nunha era democrática na que esta vinganza se observa dende outra perspectiva, máis ética e moral tanto máis se o obxecto desta represalia non é o que cabería esperar. É dicir, unha moral democrática podería admitir que a heroína Medea dispuxera do seu dereito inalienable a vingarse de quen a humillou se o obxecto último desta vinganza fora o ofensor real, Xasón, e non Glauce, Creonte e os nenos. Para Quijada, este derradeiro feito, o infanticidio, é a pinga que colma o vaso, xa que non hai atenuante algún que positivice a actuación de Medea, pois o conflito trágico plenamente democrático, máis “civilizado”, só admite unha serie de supostos para aceptar a consumación dunha vinganza e Medea transgrídeos todos: nin vai salvar a ninguén cos seus asasinatos, nin hai un recoñecemento ou anagnórise, nin hai unha liberación ou alivio do axente da vinganza, pese a que ela mesma afirma que a dor a libera (v. 1362).

Segundo a análise de Quijada (2002: 274), que volve un pouco a esa disxuntiva á que debían enfrontarse os heroes homéricos, a Medea preséntanselle dous camiños: “el cumplimiento de una *areté* de venganza, por un lado, y la piedad maternal por otro; o, como algunos gustan de señalar, el lado masculino y femenino de Medea.” Medea adopta como propios unha serie de valores heroicos, masculinos e arcaicos que nela non parecen ter a mesma aceptación que nos seus correlatos masculinos, por unha serie de motivos que nos lembra Mastronarde (2010: 261):

“A major aspect of the self-definition of fifth-century Athenian male citizens resided in the notion of the incapacity of normal Greek women for the male virtues of bravery and physical endurance and for the citizen’s virtues of good judgement and leadership. Women were imagined as warriors only when transposed to the level of divinity (as in the case of Athena) or when exiled to the wild sphere outside civilization as the Greek city-state understood it (as in the myth of the Amazons).”

É dicir, unha muller que trate de encaixar no sistema da πόλις democrática non pode abandonar estas calidades heroicas que encarna Medea, calidades que se reservan ás mulleres unicamente no caso de que acaden a divindade ou no caso de que sexan estranxeiras. Mais poderíamos pensar que todo isto non é máis que unha enorme contradición, xa que, se temos en conta todo o visto anteriormente, Medea posúe, en certo modo, un carácter divino (domina ese saber máxico que lle foi legado como descendente do deus Sol) e críase no seo da barbarie. Polo tanto, pode parecer lóxico pensar que a Medea “lle está permitido” adquirir un carácter heroico e máis masculinizado.

Easterling (2003: 196) engade matices á función que cumpre o asasinato dos nenos dentro do esquema heroico:

“Medea is trying to achieve the punishment of Jason; the death of the princess and Creon is not enough, because through her children Medea can still be hurt and insulted (by the “laughter of her enemies”), if *they* are hurt or insulted. With them alive and in his care Jason can still look to the future through them. There is no question of Medea’s admitting to a wish to punish the children: she calls them “most beloved” (795) and her deed “most unholy” (796): only in the prologue does she curse them and the Nurse say she “hates the children” (presumably because they represent her vulnerability to Jason). Indeed she thinks she is being loyal to her dear ones and winning glory by her actions (809 f.), heroic language which a

psychologist would probably describe as an “altruistic” and “protective” rationalization of the child murder. It seems that very often the parents who kill their children convince themselves that the children would in their own interests be better dead.”

Como Easterling sinala, o infanticidio é necesario para evitar unha nova ofensa, posto que ao ser a posesión máis prezada da heroína, os seus inimigos poden utilizar aos nenos para volver ferila (vv. 1059-61)²³. Neste sentido, resultan máis “valiosos” vivos que mortos e mesmo se chega a deslizar unha visión benfeitora destas mortes nos versos 1073-4:

εὐδαιμονοῖτον, ἀλλ’ ἐκεῖ: τὰ δ’ ἐνθάδε
πατήρ ἀφείλετ’

“Que sexades felices, pero alá!
Voso pai privouvos da felicidade de aquí!”

Case todo o que vimos anteriormente se pode condensar aquí. Aínda que o motivo do infanticidio dá centos de posibilidades e pode ser explicado recorrendo a múltiples enfoques, si se pode dicir que resume dalgún xeito o ideal heroico posto que os nenos son o ben a sacrificar a prol das aspiracións heroicas dunha Medea que rexeita a humillación (coa que se pode volver topar se os seus fillos viven) e que persegue con empeño a vitoria sobre aqueles que a traizoaron, sobre un Xasón que, como ela asegura nos versos 1400-1, desprezaba e infravaloraba a descendencia cuxa perda logo chorou. Medea pon todas as cartas enriba da mesa e decide que camiño emprender: ou ben o do perdón ou o da satisfacción de ollar con altivez a capitulación do inimigo vencido. Dubida e oscila entre ambas opcións, pensa friamente pese a obrar dun xeito excesivo, como farían un Héctor ou un Aquiles, que tamén se cuestionan o seu rol heroico. Esta moral heroica masculiniza a Medea e volve situala nun plano transgresor e revolucionario pero tamén lle outorga unha razón que, de novo, parece dificilmente discutible.

3.3. As reivindicacións de Medea

Ao igual que a maioría dos personaxes da mitoloxía grega, cuxo simbolismo non se perdeu, senón que se acrecentou co paso do tempo; Medea non tardou en erixirse nunha icona e nun ideal paradigmático no marco dos cambios e transformacións do mundo contemporáneo, xa que o seu carácter decidido e a súa linguaxe reivindicativa continúan situándoa no foco da actualidade. Posiblemente sexa esta condición marxinal contestataria que marca unha conduta ousada e atrevida, a característica que contribuíu en maior medida a que agora poida ser contemplada en moitos aspectos como unha figura plenamente moderna, feito propiciado por unha interpretación sociolóxica e non psicolóxica dos seus actos.

²³ Aquí a interpretación pode ser ambigua, á luz de distintas traducións coma a de Medina González (2010: 75), “nunca sucederá que yo entregue a mis hijos a los enemigos para recibir un ultraje”, ou a de Rodríguez Adrados (1995: 46), “no va a suceder esto, que yo deje a mis hijos a mis enemigos para ultrajarlos”. Parece que non está moi claro quen é o obxectivo real desta aldraxe que Medea tanto teme: se ela mesma ou os seus fillos.

O teatro de Eurípides é innovador e diferente, moi moderno a todos os niveis. Pero é esta Medea a súa achega máis adiantada á literatura do seu tempo, posto que é un personaxe rebelde, provocador e díscolo. Unha muller que rompe con toda convención preexistente tanto dentro como fóra do plano literario e que non se deixa etiquetar tan facilmente como nun principio se podería pensar, posto que, ademais de todo o xa visto, os problemas que hoxe se coñecen como “de xénero” ou mesmo migratorios forman parte do inventario de implicacións e motivacións que inflúen sobre as medidas que emprende.

3.3.1. Unha heroína contra o patriarcado

τὰν δ' ἐμὴν εὐκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι φᾶμαι:
ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει:
οὐκέτι δυσκέλαδος
φάμα γυναικᾶς ἔξει.

“Pero a fama cambiará para que a miña vida teña gloria:
o prestixio está a punto de alcanzar á raza feminina
e xa non haberá fama odiosa
que pese sobre as mulleres.”

Medea, vv. 415-20

Estes versos recitados polo coro despois de que Medea anuncie publicamente a súa intención de vingarse co asasinato dan unha idea moi aproximada do que veremos neste apartado. E se lembramos os versos 230-1 (“de todo canto ten vida e pensamento, as mulleres somos a criatura máis desgraciada”) tamén vemos que o ton de protesta e desconformidade é claro ao mesmo tempo que comprobamos que Eurípides, fose cal fose a súa intención, deu voz a un colectivo minorizado e pouco valorado. En definitiva, cabe preguntarse: hai feminismo ou, polo menos, un antecedente desta corrente de pensamento e reivindicación en *Medea*?²⁴

Responder afirmativamente a esta cuestión levaríanos a asumir que o teatro de Eurípides puido ter sido unha canle de expresión da loita contra a represión sufrida polas mulleres no seu tempo. Gómez Espelosín (1998: 204-10) recórdanos dun xeito breve como funcionaba este sometemento que, en parte, xa foi mencionado: as vidas de homes e mulleres estaban completamente separadas e, mentres os primeiros se desenvolvían no ámbito público, as segundas debían garantir o correcto funcionamento do ámbito doméstico. Esta tarefa asignada ás mulleres consistía en ser boas esposas e garantir unha descendencia lexítima ao marido ademais de vivir en silencio e confinadas entre as paredes do fogar. Todo o relacionado co mundo feminino que, a ollos da mentalidade grega, era algo perigoso e temible, tiña unha consideración negativa (exceptuando algunhas divindades virtuosas como Atenea ou algunha figura literaria positiva como a Diotima dos diálogos platónicos) pero, con

²⁴ “Does tragedy represent gender identities that already exist in fifth-century Athenian society? [...] Is tragedy a tool of patriarchal repression or does it subvert such male-driven ideology? (Allan, 2002: 47)

todo, non se pode asegurar que existira un “sentimiento de frustración extendido entre las mujeres, ya que ni contamos con testimonios que nos permitan proceder a ello ni, seguramente, existían las expectativas inconclusas que pudieran alentar dicha sensación” (Espelosín, 1998: 206). Aínda así, o feito de que na *Medea* de Eurípides existan proclamas tan evidentes a prol dunha maior emancipación feminina lévannos, polo menos, a considerar que puidera ter habido un certo interese en explorar e ocupar parte do terreo asignado aos varóns e que ás mulleres lles estaba totalmente vedado, pois todo canto podía facer unha muller grega se reducía ao que recolle a máxima de Demóstenes citada por Iriarte (2002: 161): “tenemos hetairas para nuestro placer, concubinas para servirnos y esposas para el cuidado de nuestra descendencia”.

A idea da liberación feminina na Grecia Clásica soa utópica e demasiado influenciada por unha perspectiva actual, pero non parece desatinado ver en *Medea* esta liberdade e esta reacción contra o establecido, posto que se nega a asumir gran parte destes ditados. En primeiro lugar e, como vimos no apartado II.3.2, ela esixe ser tratada en condicións de igualdade co esposo ao reclamarlle a Xasón que cumpra as promesas que rompe ao desposarse con Glauce. Tamén esixe ser tratada dun xeito igualitario cando nos versos 214-66 denuncia estar atrapada nun matrimonio cuxa disolución a ela só lle resulta desfavorable, entre outras cousas, por ser muller.

A través das alusións ao seu matrimonio, *Medea* tamén se reivindica. Como expón Cavallero (2004: 46), *Medea* apropiase dun léxico de todo masculino aplicado ao matrimonio e á procreación: palabras como σπέρμα (v. 816) ou φύω (v. 1241) como un verbo transitivo dan conta dunha masculinización que xa se foi adiantando. Pero a expresión lingüística como medio de autoafirmación non se limita a este léxico específico, pois todos os parlamentos de *Medea*, así como os seus diálogos con Xasón, Creonte ou Exeo, reflicten este desexo de ser vista como unha igual nun mundo de homes.

Dende un punto de vista máis próximo ás teses feministas, o infanticidio revélase novamente como unha perfecta metáfora da condena real que *Medea* podería estar buscando coa vinganza. Ragué Arias (2002) introduce ideas moi interesantes a este respecto: dado que os fillos nunha sociedade patriarcal coma a grega son forza de traballo da que unicamente se beneficia o pai, *Medea* pretende impedir coa súa morte que sexan utilizados así por parte de Xasón, isto é, teme que sexan dalgún modo escravizados polo seu pai. E, de feito, podemos pensar que estes fillos non serán considerados do mesmo xeito por Xasón despois de que o matrimonio con Glauce sexa un feito, pois non serían máis que os fillos bastardos que Xasón tivo cunha bárbara, uns nenos que non lle reportarán ningún tipo de prestixio e menos a garantía dunha liñaxe lexítima e ilustre. Ante esta circunstancia, darlles morte parece un camiño preferible. Pero a análise de Ragué Arias non se detén aquí: traendo a colación a *Medea* de Franca Rame, o infanticidio agora é visto como un acto de reafirmación de *Medea* como muller, é dicir, vendo que todo o que tivo que sacrificar por estar con Xasón foi en van, *Medea* conclúe que a única forma de “renacer”, de ser unha muller nova tras o abandono, é acabar co seu pasado rol materno. Por último, tamén menciona o chamado “síndrome de *Medea*” (Ragué Arias, 2002: 68):

“Medea no es la asesina de sus hijos sino la mujer que no quiere dar hijos a todos los Jasones que todavía, dominados por la ambición de poder, destruyen a sus hijos, destruyen a la humanidad. Es la respuesta colectiva de las mujeres que, sometidas por la ideología masculina, se convierten en madres de héroes muertos. [...] El síndrome de Medea es el de la madre que ofrece hijos a la patria, el de las mujeres reproductoras de hijos muertos.”

E en virtude desta circunstancia:

“Medea no quiere hijos de la sangre, hijos para la guerra, para la muerte. Medea ama y es traicionada. Medea rechaza este mundo a la vez que se busca a sí misma, como individuo, como ser auténticamente humano. [...] Tal vez sea una heroína que lucha por un mundo mejor aun a costa de su propio dolor.”

Porén, estas ideas, aínda que dignas de mención por ser novas e inesperadas, semellan un tanto desproporcionadas á hora de aplicalas ao personaxe segundo o entendeu Eurípides. Pero, atendendo ao carácter reivindicativo que, por suposto, Medea posúe, o infanticidio continúa sendo un acto fortemente cargado de simbolismo: que os fillos eran unha pertenza exclusiva do pai é un feito, só el podía decidir sobre eles e mesmo dispoñer da vida dos mesmos e, tanto Iriarte (2002: 168) como Varela Álvarez (2008: 265-266) destacan que a principal reivindicación de Medea con este asasinato é demostrarlle a Xasón e a todos que esta descendencia que se cre posesión exclusiva do home tamén é súa, posto que ela é nai e ela foi quen trouxo ao mundo aos nenos, motivo polo que considera xusto ter o dereito non só de darlles vida, senón tamén de quitarlla. En definitiva, considérase capaz e competente para tomar unha decisión respecto á vida dos seus fillos, cuestionando a maternidade nos termos nos que se basea na Grecia Antiga²⁵.

Este conflito e esta orde moral sobre a descendencia ten as súas raíces na mitoloxía, posto que, como explica Sala Rose (2002: 299-304), o home grego críase verdadeiramente autóctono, nado directamente da terra. Porén, o feito de que a muller tamén participase na reprodución precisaba unha explicación *ad hoc*: a teoría embriolóxica, é dicir, a muller era un mero recipiente no que o home depositaba a súa semente procedente da terra (unha semente dexenerada que xa non era pura) de xeito provisional, idea que o converte no único enxendrador e creador de vida. Esta non só é a ideoloxía do home grego senón tamén a de Xasón, quen lamenta que os homes non poidan reproducirse doutro xeito, prescindindo da muller (vv. 573-5). Na mentalidade grega nin sequera se cre que o amor maternal sexa propio da muller, senón que se considera unha concesión divina que garante que a semente do home sexa debidamente gardada. Os fillos son, dende o momento mesmo da concepción, unha propiedade do home, aínda que a muller sexa a encargada de portar e alimentar a un fillo no ventre, quen ten que darlle a luz e quen ten que educalo no espazo doméstico. Medea rebélase contra todas estas inxustizas que quedan suficientemente representadas na pregunta que lle fai Xasón (v. 565) σοί τε γὰρ παίδων τί δεῖ; “¿que necesidade tes ti de fillos?” Certamente, o único que tiña o monopolio sobre a descendencia lexítima era o varón, o condutor e posuidor último da liñaxe, e Medea, ao non estar conforme con isto, volve masculinizarse, reclama que os nenos tamén lle pertencen a ela e dispón libremente da vida destes ao matalos.

²⁵ Cómpre lembrar o pesimismo co que o coro concibe esta maternidade supeditada aos intereses dunha sociedade patriarcal (vv. 1081-115) e que ve os fillos como “una fuente de preocupación e incertidumbre” (Varela Álvarez, 2008: 266).

Amparándonos nesta primeira reivindicación de Medea como muller, poderíamos entender que o crime de Medea é a resposta material a unha violencia simbólica que se está exercendo sobre ela e sobre todo un colectivo. Tomando como plausible esta lectura, non resulta difícil entender por que o feminismo atopou en Medea (ou noutras heroínas enfrontadas a un poder detentado por homes, como Clitemnestra) un referente que puidese exemplificar esta loita de xénero (Fraga, 2004). Con todo, esta tensión entre a dominación masculina e a subversión feminina é unha constante en *Medea* (W. Allan, 2002: 45-65), unha tensión sobre a que se pode teorizar de múltiples formas.

3.3.2. A perspectiva foránea

ὦ πατρίς, ὦ δῶματα, μὴ
δῆτ' ἄπολις γενοίμαν
τὸν ἀμηχανίας ἔχουσα
δυσπέρατον αἰῶ,
οἰκτρότατόν ἀγέων.

“Oh, patria! Oh, moradas!
Que nunca me vexa eu desterrada
levando unha vida difícil de pasar,
o máis deplorable dos pesares.”

Medea, vv. 645-9

Unha vez máis, o coro, que é testemuña da aflición de Medea, comparte con ela este sentimento de pesadume ante outro problema engadido que debe afrontar: a súa condición de estranxeira. Medea é unha bárbara primeiramente aceptada no seo dunha cultura que se sabe diferenciada e se di civilizada; pero esta aceptación e asimilación de súpeto tornan en hostilidade, nunha aversión que emana directamente da súa propia familia, pois Xasón pretende romper unha unión que no pasado simbolizou o éxito acadado na consecución dos seus obxectivos heroicos, pero que no presente non lle ofrece ningunha expectativa de prestixio e, sobre todo, poder. A propia Medea lle reprocha isto a Xasón nos versos 591-2, ao destacar que o seu matrimonio cunha estranxeira lle dará unha vellez sen εὐδοξία, sen unha “boa reputación”.

Se a situación de Medea como muller nun mundo de homes xa era problemática, a súa situación como expatriada (tanto do mundo sobrenatural como da súa terra bárbara) non queda atrás e mesmo é un axente agravante. Temos que precisar, de novo, como debeu ser a recepción desta circunstancia por parte do público do século V a.C.: Eurípides outórgalle un primeirísimo plano a unha bárbara, a unha muller procedente dun mundo arcaizante que, como se viu anteriormente, parece ancorado na tradición heroica aristocrática, pouco vencellable á esfera democrática da Atenas da época e cunha tradición mística e relixiosa completamente oposta. Dada esta condición de estranxeira, os seus modos serán por

definición censurados pola mentalidade grega da época, que tiña moi presente a polarización existente entre o grego e o bárbaro.

Case todos os autores que se interesan polo personaxe fan fincapé tamén neste aspecto. Gambón (2002: 136) recalca a importancia da imaxe das Simplégades na obra para referir esta circunstancia: Medea en Corinto é un personaxe á marxe e desarraigado e, tal como di a ama nos versos 30-3, semella que nunca chegou a cruzar este paso rochoso que separa o mundo grego do mundo bárbaro, pois está atrapada entre a morriña da patria que tivo que traizoar para obter o amor de Xasón e unha situación actual desoladora e dificultosa, ao verse rexeitada polo home ao que seguiu incondicionalmente. Esta imaxe das Simplégades repítese ao longo da obra (con alusións nos versos 431-8 ou 1262-4) e constitúe, polo tanto, a evocación daquel pasado feliz e glorioso no que a estranxeira Medea aínda non se sentía acurrallada polo abandono.

De novo, todos os camiños emprendidos conducen á consumación mesma da vinganza de Medea: o infanticidio e a súa polisemia simbólica. Se a morte dos nenos se pode asumir como un acto de reafirmación da maternidade e como a única resolución posible, atendendo ao carácter heroico da protagonista, todo isto é posible dado que Medea non é grega. Isto é, Medea encarnaría un ideal heroico e matriarcal bárbaro, ademais de poñer en práctica unha relixión xa extinta na Hélade²⁶. Todo isto é rexeitado polos seus antagonistas, que ven nela unha muller incivilizada, primitiva, salvaxe, pasional e visceral ao mesmo tempo que perigosa, pero que ata ese momento non se revelara como unha ameaza real ao camuflarse adecuadamente dentro da estrutura cultural que a recibe. Así resume Allan (2002: 70) a problemática de Medea como muller e estranxeira:

“Medea is thus doubly disadvantaged, first as a woman, powerless to prevent Jason’s new marriage, and secondly as a foreigner, who is automatically suspected of violence, deceit and lawlessness. Yet just as the play provokes the audience to think about the injustices done to one excluded group (women), so it exposes the prejudice faced by another (foreigners).”

Existe, á luz dos exemplos expostos, unha posibilidade de facer unha lectura dos actos de Medea como unha contestación violenta a unha presión social insoportable baseada nos dous prexuízos que vimos de explicar e que ela ten moi presentes en todo momento. No caso concreto da súa condición de estranxeira, esta queda suficientemente testemuñada ao longo da obra (v. 328, vv. 603-4 ou vv. 798-802, por exemplo) e non só coa alusión metonímica ás Simplégades.

²⁶ “Se encuentra además ligada a los ritos ctónicos del culto a la tierra, que otorga la vida [...] El infanticidio muestra la imposibilidad de conciliación entre muy distintos ámbitos de la vida: lo bárbaro y lo griego, lo ctónico y lo olímpico” (Varela Álvarez, 2008: 266).

3.4. O propósito de Eurípides

Durante todo o proceso de análise e avaliación das fontes das que nos servimos para a elaboración desta recensión, puidemos apreciar que non hai unha unanimidade no seo da crítica literaria que nos permita ver a Medea de Eurípides como unha figura transparente sobre a que non cabe ningún tipo de discusión. É unha muller apaixonada e entolecida ou é unha muller reivindicativa consciente da súa marxinalidade motivada máis polo entorno que pola súa psique? Que é o que realmente pretendeu transmitir Eurípides? É claro o seu posicionamento a favor da heroína ou a súa lendaria misoxinia revélase definitivamente con *Medea*?

Poucos dos estudosos consultados verten unha opinión clara e explícita acerca desta cuestión aínda que, na súa maioría, rexeitan a teoría tradicional tan simple e reduccionista sobre Medea. Mastronarde (2010: 272) desliza algunhas ideas ao respecto, pois, segundo el, “it does not appear that Euripides is simply echoing the cultural stereotype innocently”, polo tanto procede cuestionarnos se a presenza do estereotipo masculino e feminino nesta obra de Eurípides está impregnada de ironía ou se non encerra máis intención que a que se ve: servir de apoloxía do sistema establecido.

Talvez sexan García Gual (2002) e Varela Álvarez (2008) os que manifestan dunha forma máis franca e aberta a súa apreciación sobre o que Eurípides puido querer proxectar no personaxe e ambos observan unha caracterización positiva en Medea en detrimento de Xasón. Para o primeiro, “basta el drama de Eurípides para hacer de este arrogante héroe el villano de un drama pasional” (García Gual, 2002: 46), isto é, o autor posiciónase do lado de Medea, que adquire un protagonismo total non só no conflito trágico senón tamén na aventura heroica, facendo de Xasón aquel “héroe banalizado” cuxos rasgos heroicos atenuados e degradados se viron con anterioridade, un héroe falso que non obtén por si mesmo a vitoria, anulado por unha axudante, Medea, mellor caracterizada en canto á súa profundidade emocional, psicolóxica e mesmo heroica, feito que inflúe nos tratamentos posteriores de ambos personaxes²⁷.

Varela Álvarez é aínda máis tallante con respecto a este duelo polo protagonismo de *Medea* (2008: 264):

“Eurípides está representando a Jasón en una de las caracterizaciones más ruines que se han hecho nunca de un héroe en Grecia. Es más, se ha señalado que las razones que esgrime Jasón para persuadir a Medea debían resultar ridículas a un auditorio ateniense, lo cual reafirma nuestro pensamiento acerca del deseo de Eurípides de ridiculizar a Jasón.”

Para Varela Álvarez está claro que a Medea non lle son conferidas unha serie de calidades por casualidade. Segundo esta afirmación, podemos pensar que Eurípides buscou

²⁷ “Mientras Medea se agiganta, disminuye el valor de Jasón. Cuando Apolonio de Rodas quiso construir un poema épico [...], a pesar de sus intenciones, su Jasón es un héroe dubitativo y un tanto angustiado ante los peligros. No tiene la alegría matinal de los ingenuos héroes homéricos, sino la triste paciencia que anuncia ya el héroe resignado de las novelas, zarandeado por un destino superior a su personalidad [...] Demasiado civilizado para su destino aventurero, no posee la fuerza pasional de Medea, y sus éxitos se deben a la protección femenina de las diosas y las princesas” (García Gual, 2002: 46).

no seu momento desmontar e deconstruír aquel modelo de heroe civilizado grego recorrendo a un ideal completamente oposto, a esta muller, bárbara, portadora duns valores arcaicos, heroicos e aristocráticos que desafia a dinámica do poder patriarcal e autóctono. É dicir, Eurípides non estaría interesado en decantarse pola opción máis esperable se temos en conta as características da sociedade grega do momento, en mostrar unha visión positiva de Xasón, a través dun exemplo negativo. Este exemplo, esta Medea vingadora, non funciona como “contra-exemplo” senón que é o exemplo en si mesmo, un modelo novo co que el empatiza e ao que lle outorga todo aquilo do que Xasón carece: sentido da honra e do deber, decisión e determinación, forza retórica e argumental. García Gual (2002: 46) incide en que “lleno de piedad por Medea y de aversión por Jasón, que acaba de explayar a sus ojos su egoísmo cínico y su elegante burla, el espectador, arrastrado por el movimiento de la acción, desea la venganza de la esposa traicionada como una revancha de la justicia”. Por conseguinte, Medea ten a consideración positiva dun auditorio que Eurípides tería convencido mediante unha caracterización retórica na que os personaxes se definen por si mesmos (Pucci, 1980: 48). Segundo isto, o autor fai ver que a de Medea é unha figura central sen a cal Xasón xamais podería ter aspirado aos seus logros e que todo o que esta tivo que sacrificar por el foi en van á vista da súa deplorable actitude respecto a ela.

Polo tanto, Eurípides xustifica, a ollos dalgúns estudosos, a vinganza de Medea. Mais, pode parecer, sobre todo dende unha óptica contemporánea, pouco aceptable que Eurípides empatice con Medea ao mesmo tempo que lle atribúe un feito tan horrible como é, non un, senón catro asasinatos, en cuxo inventario de vítimas se inclúen os seus propios fillos. Un suceso coma este sempre resulta máis impactante se a consanguinidade define a relación entre verdugo e vítima e “o arrepío que produce a conduta posesiva e destrutiva de Medea supera con moito a condena do veleidoso e ambicioso varón [Xasón]” (Fraga, 2004: 47).

Por que Eurípides converte a Medea nunha infanticida e non mantén outros motivos menos estremecedores que sí se atopaban na tradición orixinal do mito? Eurípides podería ter atribuído estas mortes á finalmente fatal ofrenda a Hera, quen lle prometera a Medea a inmortalidade dos seus fillos mediante este sacrificio en agradecemento por ter rexeitado unha proposición de Zeus (García Gual, 2002: 43), un rito relixioso presente noutras versións do mito e que podería ter dignificado dalgún modo a resolución da vinganza. Pero talvez sexa oportuno formular a pregunta doutro xeito: é posible reforzar positivamente a conduta dun personaxe que leva a cabo un acto tan extremadamente violento? Ou perde todo sentido aplicar unha medición aos personaxes euripideos que corre o risco de caer nun dualismo reduccionista entre “bos” e “malos”?

A resposta a estes interrogantes nunca é segura. Tanto a recepción do mito como a da obra que adapta este mito baséanse nunha moralidade, nun sistema de valores e nun cosmos cultural susceptibles de cambios e reformulacións. Dar co propósito real de Eurípides parece inaugurar unha cadea de preguntas que conducen a outras preguntas, posto que, se asumimos que *Medea* non é unha mera “propaganda” que utiliza os modelos míticos en boga para facer unha apoloxía do sistema democrático e se descartamos a visión tradicional como nota predominante nas lecturas dun personaxe tan ben caracterizado da man dun autor tan polemista, os matices a comentar son case infinitos.

BLOQUE III:

CONCLUSIÓNS

O teatro de Eurípides legou á posteridade un dos personaxes máis ricos e complexos da historia da literatura occidental, unha heroína trágica única que aínda nos nosos días provoca controversias e discusións de todo tipo. As distintas argumentacións dos comentaristas e estudosos dan conta deste debate que vimos de recompilar e que podemos resumir do seguinte xeito:

A cuestión da caracterización da Medea de Eurípides constitúe un *mare magnum* de ideas e opinións máis ou menos desenvolvidas que, segundo a indagación levada a cabo sobre a propia obra e a bibliografía especializada, trata de achegar un patrón de interpretación que responda axeitadamente ás expectativas creadas por un personaxe que aglutina as máis heteroxéneas calidades, sen deternos en especulacións ou prexuízos. Este esquema interpretativo contempla moitas destas características tan diversas: o seu lado racional e o seu lado irracional, a comparación cos heroes de Homero ou a súa problemática condición de muller e de estranxeira.

Talvez un dos maiores éxitos deste estudo literario tan diversificado fora o de refutar case por completo o modelo tradicional segundo o cal o personaxe de Medea non pasaba de ser unha muller perturbada e alienada que desencadea o seu colérico ser ante unha traizón que clama por unha vinganza finalmente sanguenta en consonancia con este espírito irracional e ilóxico que non atende a afecto algún. Que os fillos de Medea e Xasón rematen sendo o obxectivo último deste plan de vinganza segue sendo un dos argumentos de peso desta mirada tradicional, dada a conmoción que suscita e continúa provocando o motivo do infanticidio.

As motivacións e as causas deste proceder non se orixinan unicamente nunha mente alleada, como ben se puido comprobar. Medea, como moitos personaxes trágicos, sofre por un destino que lle é desfavorable: traizoada polo seu esposo e ameazada co exilio, opta por exercer unha liberdade inesperada ao tomar unha decisión de consecuencias tan crueis e extremas. Como dona dos seus pensamentos tamén se erixe en dona do seu destino ao emprender unhas medidas tan duras e difíciles que son a resposta á violación dos pactos e á honra perdida, a contestación ás inxustizas que acarrea como muller e nai, o revulsivo contra a falsidade da civilización que a acolle pero que logo a marxina ou a expresión máis pura da realización dun deber heroico necesario.

Todas estas implicacións están presentes en *Medea* e botan por terra a imaxe simplista que nun primeiro momento se pode ter deste personaxe tan intenso e maxistralmente perfilado por un Eurípides cuxa maior xenialidade puido ter sido a de xestionar debidamente a ambigüidade en torno a Medea.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Castro, M. (2002), "Scylla: Hideous monster or femme fatale?", *CFC* 12, 319-28.
- Allan, W. (2002), *Euripides: Medea*, London.
- Burnett, A. (1973), "Medea and the tragedy of revenge", *CPh* 68, 1-24.
- Cavallero, P.A. (2004), "Actualidad humana de la *Medea* de Euripides: el tema del divorcio", *Faventia* 26/2, 43-67.
- Easterling, P.E. (2003), "The infanticide in Euripides' *Medea*", en Mossman, J. (ed.), *Euripides*, Oxford, Nueva York.
- Esteban Santos, A. (2005), "Mujeres terribles (heroínas de la mitología griega I)", *CFC (G)* 15, 63-93.
- Flory, S. (1978), "Medea's right hand: promises and revenge", *TAPA* 108, 69-74.
- Fraga, A. (2004), "Medea, a paixón e os ciumes condeados", *Andaina* 37, 46-51.
- Gambón, L. (2002), "Medea y la imagen de las Simplégades en Eurípides", en López, A. & Pociña, A. (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 133-45.
- García Gual, C. (2002), "El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria", en López, A. & Pociña, A. (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 29-48.
- García Gual, C. (2010), en Medina González, A. (2010).
- Gellie, G. (1988), "The Character of Medea", *BICS* 35, 15-22.
- Gómez Espelosín, F.J. (1998), *Introducción a la Grecia Antigua*, Madrid.
- Herrerías Maldonado, E. (2008), *La aportación de la tragedia griega a la educación democrática*, Valencia.
- Iriarte, A. (2002), "Las "razones" de Medea", en López, A. & Pociña, A. (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 157-69.
- Lesky, A. (1968), *Historia de la literatura griega*, Madrid.
- Lesky, A. (1983), *Greek tragic poetry*, New Haven.
- López Férez, J.A. (1985), *Eurípides, Tragedias I*, Madrid.
- López Férez, J.A. (2008), *Historia de la literatura griega*, Madrid.

- Madrid, M. (2009), "Medea: hechicera y madre asesina", *Dossiers feministes* 13, 29-44.
- Mastrorarde, D.J. (2010), *The Art of Euripides*, New York.
- Medina González, A. (2010), *Eurípides, Medea*, Madrid.
- Melero Bellido, A. (1990), *Eurípides: Cuatro tragedias y un drama satírico*, Madrid.
- Morales Ortiz, A. (2002), "Medea: su temperamento", en Calero Secall, I. & Durán López, M^a A., *Debilidad aparente, fortaleza en realidad: la mujer como modelo en la literatura griega y su proyección en el mundo actual*, Málaga, 109-28.
- Mossman, J. (ed.) (2003), *Euripides*, Oxford & New York.
- O'Neill, Eugene, Jr. (ed.) (1938), *Aristophanes in The Complete Greek Drama*, vol. 2, New York.
- Page, D.L. (2001), *Euripides: Medea*, Oxford & New York.
- Pociña, A. (2002), "El amor de Medea visto por Eurípides y Séneca", en López, A. & Pociña, A. (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 233-54.
- Prada Samper, J.M. (2002), "El mito de Jasón y Medea y el folklore", en López, A. & Pociña, A. (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 15-27.
- Pucci, P. (1980), *The violence of pity in Euripides' Medea*, Ithaca & London.
- Quijada, M. (2002), "Medea de Eurípides: lecturas de un drama de venganza", en López, A. & Pociña, A. (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 255-76.
- Ragué Arias, M^a José (2002), "La interminable muerte de los hijos de Medea", en López, A. & Pociña, A. (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 61-8.
- Rehm, R. (1989), "Medea and the Λόγος of the Heroic", *Eranos* 87, 97-115.
- Rodríguez Adrados, F. (1985), "El amor en Eurípides", en F. Galiano, M. et alii, *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, Coloquio, 181-200.
- Rodríguez Adrados, F. (1995), *Eurípides: Tragedias, vol. III*, Madrid.
- Rodríguez Cidre, E. (2002), "Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y Séneca", en López, A. & Pociña, A. (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad, 277-92.

Sala Rose, R. (2002), “La Medea de Eurípides: el enigma del infanticidio”, en López, A. & Pociña, A. (eds.), *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, 293-313.

Varela Álvarez, V. (2008), “Destino y libertad en la *Medea* de Eurípides”, en Varela Álvarez, V., *Destino y libertad en la tragedia griega*, Vigo, 243-82.

Αρένδικε I

Medea: vv. 214-66

Κορίνθιαι γυναῖκες, ἐξῆλθον δόμων μή μοί τι μέμνησθ': οἶδα γὰρ πολλοὺς βροτῶν σεμνοὺς γεγῶτας, τοὺς μὲν ὀμμάτων ἄπο, τοὺς δ' ἐν θυραίοις: οἱ δ' ἀφ' ἡσύχου ποδὸς δύσκειαν ἐκτήσαντο καὶ ῥαθυμίαν.	215
δίκη γὰρ οὐκ ἔνεστ' ἐν ὀφθαλμοῖς βροτῶν, ὅστις πρὶν ἀνδρὸς σπλάγχχνον ἐκμαθεῖν σαφῶς στυγεῖ δεδορκῶς, οὐδὲν ἠδικημένος.	220
χρῆ δὲ ξένον μὲν κάρτα προσχωρεῖν πόλει: οὐδ' ἀστὸν ἦνεσ' ὅστις αὐθάδης γεγῶς πικρὸς πολίταις ἐστὶν ἀμαθίας ὕπο.	
ἐμοὶ δ' ἄελπτον πρᾶγμα 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.	225
πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει γυναϊκῆς ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν: ἄς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῆ πόσιν πρίασθαι, δεσπότην τε σώματος [λαβεῖν: κακοῦ γὰρ τοῦτ' ἔτ' ἄλγιον κακόν].	230
κἂν τῷδ' ἀγῶν μέγιστος, ἢ κακὸν λαβεῖν ἢ χρηστόν: οὐ γὰρ εὐκλεεῖς ἀπαλλαγαὶ γυναξίν οὐδ' οἶόν τ' ἀνήνασθαι πόσιν.	235
ἐς καινὰ δ' ἦθη καὶ νόμους ἀφιγμένην δεῖ μάντιν εἶναι, μὴ μαθοῦσαν οἴκοθεν, ὅπως ἄριστα χρήσεται ξυνευνέτη.	240
κἂν μὲν τάδ' ἡμῖν ἐκπονουμεναισιν εὖ πόσις ξυνοικῆ μὴ βία φέρων ζυγόν, ζηλωτὸς αἰών: εἰ δὲ μή, θανεῖν χρεῶν. ἀνὴρ δ', ὅταν τοῖς ἔνδον ἀχθηται ξυνών, ἔξω μολῶν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης	245
[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 μάρνανται δορί, κακῶς φρονοῦντες: ὡς τρις ἂν παρ' ἀσπίδα στῆναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ.	250

ἄλλ' οὐ γὰρ αὐτὸς πρὸς σὲ κάμ' ἤκει λόγος:
 σοὶ μὲν πόλις θ' ἦδ' ἐστὶ καὶ πατρὸς δόμοι
 βίου τ' ὄνησις καὶ φίλων συνουσία,
 ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὔσ' ὑβρίζομαι 255
 πρὸς ἀνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λελησμένη,
 οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῆ
 μεθορμίσασθαι τῆσδ' ἔχουσα συμφορᾶς.
 τοσοῦτον οὖν σου τυγχάνειν βουλήσομαι,
 ἦν μοι πόρος τις μηχανή τ' ἐξευρεθῆ 260
 πόσιν δίκην τῶνδ' ἀντιτείσασθαι κακῶν
 [τὸν δόντα τ' αὐτῷ θυγατέρ' ἢ τ' ἐγήματο],
 σιγᾶν. γυνὴ γὰρ τᾶλλα μὲν φόβου πλέα
 κακὴ τ' ἐς ἀλκὴν καὶ σίδηρον εἰσορᾶν:
 ὅταν δ' ἐς εὐνήν ἠδίκημένη κυρῆ, 265
 οὐκ ἔστιν ἄλλη φρῆν μαιφονωτέρα.

Mulleres corintias, saín da miña morada,
 para que non me censuredes: pois coñezo a moitos mortais 215
 arrogantes por natureza [uns polos meus propios ollos,
 e outros están fóra da casa] que, polo seu pé tranquilo,
 adquiriron fama equívoca de afabilidade.
 Pois a xustiza non está nos ollos dos mortais,
 que antes de coñecer sabiamente a alma dun home 220
 o aborrecen só con miralo, sen ter recibido ningún agravio.
 É preciso que o estranxeiro se acomode á polis en moito:
 non eloxio ao cidadán que é arrogante por natureza
 e resulta odioso para os cidadáns pola súa insensatez.
 No tocante a min, este asunto inesperado que se me veu enriba 225
 destrozoume a alma: estou perdida e, ao perder
 a alegría de vivir, quero morrer, amigas.
 Pois quen sabía claramente que o era todo para min,
 o meu esposo, converteuse no peor dos homes.
 De todo canto ten vida e pensamento, 230
 as mulleres somos a criatura máis desgraciada.
 Pois, primeiramente, é necesario que compremos un esposo cun
 excesivo gasto de diñeiro, e conseguir un dono
 do noso corpo. Pois esta é unha desgraza aínda máis dolorosa.
 E o meirande certame consiste en conseguilo malo 235
 ou bo: pois as separacións non dan boa fama
 ás mulleres, nin lles é posible repudiar ao esposo.
 Cando unha chega a novos costumes e leis
 é necesario que sexa adiviña, sen telo aprendido na casa,

de cal será o mellor modo de tratar ao seu compañeiro de leito. 240
E se o noso esforzo nisto sae ben
e o esposo convive con nós sen poñernos o xugo pola forza,
a nosa sorte é envexable. Se non é así, mellor morrer.
En cambio un home, cando se farta de convivir cos de dentro,
indo fóra, calma o desgusto do seu corazón. 245
[indo á casa dun amigo ou dun da súa idade]:
Pero para nosoutras é necesario mirar cara unha única persoa.
E din que nosoutras levamos unha vida carente de perigo
nas nosas casas mentres eles combaten coa lanza,
mais razoan torpemente: que tres veces preferiría eu 250
permanecer onda o escudo que parir unha soa vez.
Mais o mesmo argumento non vale para ti e para min:
ti tes aquí a cidade e a casa de teu pai,
a comodidade da túa vida e a compañía dos teus amigos,
pero eu, estando soa e sen cidade, sufro as inxurias 255
do meu esposo, collida como botín dunha terra bárbara,
sen nai, nin irmán nin parente
ao que ir ancorar arredándome da miña desdicha.
En efecto, todo canto quero conseguir de ti é que,
se eu descubro algunha vía ou recurso, 260
para que o meu esposo pague o castigo por estas desgrazas
[e quen lle deu á filla que casou con el]
a calar. Pois unha muller adoita estar chea de medo
e é covarde para contemplar a pelexa e o ferro:
pero cando resulta inxuriada no referente ao seu leito, 265
non hai outro espírito máis sanguinario.