

**El poder de las imágenes y los riesgos de la imaginación.
La imagen y el estereotipo en el primer episodio de *Medea***

Magdalena Okhuysen Casal

En la primera escena de la tragedia de Eurípides, se enfrentan Medea y Creonte. El encuentro de estos dos personajes indica la oposición de dos universos, que, en el transcurso de la tragedia y en función de su propósito dramático, se desarrolla en torno a los contrastes *imagen / estereotipo* y *crátos / acráteia*. El artículo busca entender la significación relevante del carácter bárbaro que se atribuye a la protagonista, en relación con los otros personajes, antagonistas por origen, todos ellos helenos.

During the first scene of Euripides tragedy, Medea and Creonte face each other. The encounter of these two characters indicates the opposition of two universes, which, as the tragedy develops, and after its dramatic purposes, evolves around the contrasts *image / stereotype*, and *crátos / acráteia*. This article is looking for the understanding of the remarkable significance of the barbarian character of the protagonist, in relation to the other characters, antagonists by nature, all of them Greek.

Palabras clave: tragedia, Eurípides, Medea, imagen, estereotipo, bárbaro

Magdalena Okhuysen Casal

**El poder de las imágenes y los riesgos de la imaginación.
La imagen y el estereotipo en el primer episodio de *Medea***

¿Qué es lo más vivo de *Medea*? Sin duda, el misterioso poder con que Eurípides hace gravitar todo alrededor de su personaje. Esto convierte a *Medea* en una obra muy compleja, donde la estructura se condensa, de principio a fin, en torno a la protagonista, de tal manera que la reflexión sobre cualquiera de sus aspectos nos lleva de una escena a otra, como en una espiral.

La primera dificultad de *Medea* consiste en explicar su naturaleza trágica. La síntesis más escueta de esta tragedia nos diría: Medea, después de haber traicionado violentamente su casa y su patria entera y de haber renunciado a todo su universo por amor a Jasón, se encuentra en Corinto, atormentada por la sinrazón de la boda de su marido con la hija del rey de esa tierra. Antes de estar siquiera en disposición para asimilar su infortunio, se presenta ante ella Creonte, el rey, para ordenar su inmediato destierro; sin embargo, ella consigue un día de plazo porque, antes de dejar Corinto, tiene que vengarse de toda aquella afrenta (aunque busca y encuentra, por supuesto, otro pretexto). En medio de una compleja convulsión emocional (intercambios nada amables con el rey y con Jasón) y de situaciones del todo inesperadas (aparece de repente Egeo

para brindarle en Atenas el refugio que necesita), Medea va definiendo los trazos de su venganza, con el propósito de ocasionar el mayor sufrimiento posible para Jasón. Así, el plan definitivo consiste en matar a la novia y a Creonte con poderosísimos venenos, y luego a sus propios hijos, con una espada. Y así sucede; la tragedia consiste en ver *cómo* se concreta el plan que las palabras de Medea perfilan. Pero ahí no terminará todo: quizá como parte del plan de Medea, y, sin duda, como parte del plan de Eurípides, al final la veremos suspendida en el aire, la famosa Medea *ex machina*, dispuesta todavía a celebrar su victoria sobre Jasón con palabras airadas, casi aladas, salvo porque pesarán para siempre sobre él.

Es válido preguntarse si podemos definir este argumento como propiamente trágico; es, sin duda, terrible, ¿pero trágico? La obra presenta un final muy inesperado y pone un intenso acento sobre el derrumbe de la figura de Jasón; por ello, hay que reflexionar, a partir del título mismo de la tragedia, *Medea*, sobre la peculiaridad de este ‘nuevo modelo’ de héroe.¹

En el desarrollo de la situación dramática, se subvierten ciertas líneas del género, bastante curiosas: Jasón no sólo desciende de la proyección heroica transmitida por el mito, sino que representa a un hombre incluso mediocre, dominado por una ambición y un oportunismo demasiado ordinarios.² Agreguemos a esto su contrastante opacidad respecto de la resplandeciente figura de Medea,³ a quien asiste en todo momento una fuerza de carácter y una aguda lucidez con la que parece con-

¹ Sobre este rasgo de la ‘caracterización’ de Medea, cf. Knox 1977, y Di Benedetto 1992.

² Véanse, por ejemplo, las inconsistencias de su discurso en el segundo episodio, así como los comentarios de la crítica a los versos 522-525.

³ Hay que considerar este resplandor no sólo en función de la fuerza e inteligencia con que se ha dotado al personaje, sino, sobre todo, a la luz de la escena del éxodo: quien dio a Medea el carro en que está suspendida fue su abuelo, Helios, es decir, el Sol.

ducir los hilos de la construcción trágica, y tendremos como resultado una suspensión de los criterios de valor.

Consideremos también la venganza, abiertamente reducida al absurdo con la parte filicida del plan, y acentuada en sus horrores por los tintes de nota roja del relato con que un mensajero describe la muerte de los soberanos. Esta venganza se consuma, además, de manera perfecta: una perfección siniestra, pero con pleno sentido: Medea culmina su triunfo en la hipérbole del efecto apoteósico que genera la escena del éxodo, donde aparece en lo más elevado del éter,⁴ en *un camino que no es para los mortales*.⁵ Esta mujer, capaz de maquinar y consumir una venganza de tal naturaleza, y de abandonar el escenario impunemente después de haberla consumado, es la protagonista de esta tragedia.

Eurípides muestra las variaciones impredecibles de la voluntad de este personaje, que responden a la incesante variación de las circunstancias que se le presentan, y nos enfrenta, a lo largo de toda la obra, con los márgenes difusos de la imagen de Medea. Con este procedimiento, el dramaturgo da a Medea una intensa dimensión de singularidad, y destaca su figura, indudablemente extranjera sobre el evidente escenario heleno que la circunda. Esta dimensión del personaje como *imagen* es lo que propongo analizar en este ensayo.

En la crítica imagológica, el concepto de “imagen” se ubica dentro del marco de estudios que se centran especialmente en “las formas de la representación de elementos de lo extranjero” en un texto (Pageux 1994, 101). En la obra de Eurípides, la

⁴ Es notable la fuerte carga de ironía contenida en los versos 1296-1297 del parlamento con el que entra Jasón en escena, ya en el éxodo: (sc. *Medea*) *tendría que, o bien esconderse bajo la tierra, o bien llevar su cuerpo volando hasta lo más elevado del éter, si no quiere pagar por el daño hecho a los soberanos*, δει γάρ νιν ἥτοι γε κρυφθῆναι κάτω / ἢ πτηνὸν ἄραι σῶμι' ἐς αἰθέρος βᾶθος, / εἰ μὴ τυράνων δόμασιν δώσει δίκην. Sobre la probabilidad de que se trate de una escena *ex machina*, cf. ARISTÓT. *Poet.* 1454b1.

⁵ Cf. KNOX, p. 206: al referirse a Medea y el lugar que ocupa en la escena del éxodo, cita este pasaje del coro de *Electra*: οὐ γὰρ θνητῶν γ' ἦδε κέλευθος.

caracterización de Medea como extranjera está dada desde los primeros versos, cuando el dramaturgo, en la intervención de la nodriza, remite a su público a ese *otro mundo* del que es originaria Medea, de manera que este aspecto de la protagonista queda señalado como relevante.⁶ Medea no sólo es extranjera, sino “bárbara”; el drama enfrenta a todos los personajes con las reacciones detonadas por una delicada irregularidad jurídica que pretende suspenderle a Medea cualquier tipo de garantía cívica, abandonándola así a la incertidumbre del destierro.⁷ La agudeza de esta crisis hace que el perfil del personaje sea marcado con todas las connotaciones que el adjetivo *bárbaro* implica; sin embargo, en la obra, esa palabra más bien parecería susurrarse⁸ cuando se alude a los orígenes de Medea y a la anomalía de su carácter y costumbres. Conviene, entonces, centrarnos en las formas de representación con que este personaje es incorporado a la dinámica de la puesta en escena.

Dado que “la imagen sigue siendo una palabra comodín, un objeto impreciso”, la crítica sugiere reflexionar “sobre una forma particular de la imagen: el estereotipo” (Pageux 1994, 107); de esta manera, es posible evidenciar las ideologías, o líneas de supuestos, que se manifiestan cuando una colectividad recibe el impacto de elementos ajenos que confrontan las inconsistencias de su sistema, y se ve obligada a interactuar con ellos. De acuerdo con Pageux, el estereotipo “no es únicamente el indicio de una cultura bloqueada; revela una cultura

⁶ Cf. versos 1-10, esp. 1-2: *Ojalá que la nave Argo nunca hubiera atravesado las oscuras Simplégades hacia la tierra de Cólquide* (Εἴθ' ὄφελ' Ἄργουδς μὴ διαπτάσθαι σκάφος / Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας). Hay ‘cierta evidencia’ de que las Simplégades representaban, en la imaginación popular, el límite del mundo conocido, al tiempo que simbolizaban el umbral hacia otro mundo (cf. Mills 1980, 292).

⁷ Cf. Di Benedetto, “La polemica contro il mondo dei maschi” (1997, 47-62).

⁸ Siempre que aparece el adjetivo βάρβαρος, el registro es elíptico, dado su matiz claramente peyorativo. Incluso Medea hace uso de esta calificación, sobre todo con sentido irónico, por ejemplo, en los versos 255-256. El pasaje en el que más claramente se percibe esta nota despectiva, helenocentrista, es en el segundo episodio, en el parlamento de Jasón, versos 536-541.

tautológica de la que en lo sucesivo se excluye todo enfoque crítico en beneficio de algunas afirmaciones de tipo esencialista, discriminatorio” (1994, 109).

Entre los estudiosos de *Medea*, se ha debatido lo que implica la caracterización del personaje como bárbara y como hechicera. Una parte importante de este debate se encuentra en las páginas de dos académicos: en 1938, Denys Page presentó su edición de *Medea*, y, por otra parte, en 1977, la revista de estudios clásicos de la Universidad de Yale publicó un estudio de Bernard Knox titulado “The *Medea* of Euripides”: el artículo de Knox refuta la perspectiva de Page, de manera que los dos estudios presentan dos visiones del personaje completamente opuestas entre ellas.

Page analiza el personaje de Medea desde una de las más evidentes convenciones teatrales: los clichés o estereotipos. Reúne para este análisis una serie de referencias que nos remiten a pasajes de Heródoto y Platón, por una parte, y de Esquilo y Sófocles, por la otra, donde se contienen observaciones sobre los *bárbaros* y sus extrañas costumbres. Con esto, Page señala que hay una idea general entre la sociedad ateniense en torno a los *bárbaros*, y que, en los rasgos propios de los extranjeros que su público (los atenienses del siglo v a.C.) puede reconocer fácilmente, Eurípides tiene la materia prima para construir la caracterización de su protagonista.⁹ Las mujeres extranjeras eran especialmente raras y se consideraban poco femeninas: las egipcias, por ejemplo, salían a la calle mientras los hombres se quedaban en casa a cargo de las tareas domésticas. Cita también los hábitos muy peculiares de las amazonas. Y Medea, nos dice Page, encaja en estos patrones respondiendo exactamente a lo que el público espera de los hábitos de una princesa extranjera; reúne prácticamente todas las características: es excedida en sus lamentos, se muestra rápida a la subordinación frente a las figuras de autoridad, tiene po-

⁹ Cf. Page 1938, xviii-xix.

deres mágicos, su sorpresa frente a la traición de los juramentos es pueril.¹⁰ Así se considera a los *bárbaros*:¹¹ a partir de las invasiones persas, el estereotipo del “bárbaro” concentra los rasgos que esos autores recogieron como propios de los “extranjeros”, de los “otros”.

Knox se impacienta con esta complacencia de Page,¹² porque, en su opinión, resulta superficial el analizar la obra a partir de estereotipos, siendo que en ella se encuentran problemas de la sociedad ateniense que preocupaban profundamente a su élite intelectual. Así pues, explicar la tragedia de Eurípides tomando los estereotipos como punto de partida, dice Knox, es un afán tan simple como el estereotipo mismo; es un cliché que impide abordar el verdadero sentido artístico con que Eurípides imprime al personaje de Medea una relevancia emblemática de los problemas sociales de la mujer ateniense. Dar a Medea el diluido perfil del estereotipo no responde a nada que no sea una lectura apriorística. Este análisis de Page, nos dice Knox, se reduce más o menos a la siguiente fórmula:¹³ Medea es bárbara, por lo tanto es hechicera, y puesto que es las dos cosas, puede matar a sus hijos sin ninguna misericordia y escapar en un carro de serpientes sin sorprender a los espectadores que van al teatro a confirmar lo que ya saben y a ver solamente lo que esperan ver. El que Page explique la obra soslayando tanto sus dificultades estructurales¹⁴ como lo desconcertante de su atmósfera, y afirme que todo estaba dictado

¹⁰ Cf. Page 1938, XIX, notas 1-10; XX, notas 1-9, y XXI, nota 1. Por ejemplo, Page señala que Píndaro describe a Medea como “extranjera conocedora de todos los fármacos” (παμφάρμακος ξείνα), y no como βάρβαρα.

¹¹ En el texto de Eurípides, la palabra *bárbaro* está empleada en sentido peyorativo: el término supone una total alteridad. El adjetivo βάρβαρος define también la posición social de ciertos extranjeros en la Hélade. Hay una distinción entre ξένος y βάρβαρος: por ejemplo, Jasón es ξένος en Corinto, pues es de origen heleno, aunque no pertenece a esa ciudad; Medea es βάρβαρα, pues es del todo ajena a la Hélade.

¹² Cf. Knox 1977, 211-212, n. 59.

¹³ Cf. Knox 1977, 211-212.

¹⁴ Especialmente la escena de Egeo y la escena final, cuando aparece Medea *ex machina*.

por la tradición,¹⁵ o por los clichés del teatro,¹⁶ de manera que el auditorio estaba preparado para cualquier cosa que pasara en el escenario, es quedarse en la superficie de la obra y no reconocer su relevancia como creación artística, más allá de las convenciones teatrales.

Knox define dos aspectos muy importantes de la caracterización de Medea: su firme trazo de héroe trágico y su *sophía*. Medea, insiste Knox, no está caracterizada como hechicera. Es, en todo caso, *sophé*, es decir, *sabia*. Eurípides se cuida de no evidenciar en ella nada sobrenatural; si fuera relevante para la obra este aspecto del personaje, se le hubiera dado realce. En cambio, parece haber un esfuerzo notable por contener este rasgo y, salvo en las últimas escenas, son pocas o vedadas las referencias a las habilidades mágicas de Medea.¹⁷ Por otra parte, los aspectos que, según el estudio de Page, presentan la figura de Medea a partir del estereotipo de los excesos del carácter de los bárbaros, son, para Knox, paralelos a la configuración del héroe de las tragedias de Sófocles, especialmente el ilustrado en *Áyax*.¹⁸

Consideremos brevemente la relación entre las ambigüedades de la protagonista y la peculiar estructura dramática de la *Medea*. Ésta es la primera dificultad para su análisis y lo que, entre otras cosas, obliga a recurrir al apelativo de *atípica* que Knox critica.¹⁹

Si el teatro tiene un rasgo distintivo, éste es el de su naturaleza dinámica en relación con la presencia de sus receptores.

¹⁵ Cf. Page 1938, xxix, notas 3 y 4. La escena de Egeo es relevante en la obra, sobre todo, por lo que el mismo Page llama 'dramatic power'.

¹⁶ Cf. Page 1938, xvii-xxi: Medea como bárbara / hechicera.

¹⁷ Cf. Knox 1977, 223, n. 60, que remite al apéndice ('Medea as a sorceress', pp. 105-107) de la edición de Headlam (ΕΥΡΥΠΙΔΟΥ ΜΗΔΕΙΑ) para Cambridge en 1904; cf. March 1990, 38-39, notas 30-31, y Mills 1980, 235, n. 15.

¹⁸ Cf. Knox 1977, 196-206.

¹⁹ Knox afirma que es erróneo que esta tragedia se considere 'atípica', teniendo como único argumento el presentar como protagonista a una mujer bárbara y hechicera.

Esta dinámica combina múltiples detalles de múltiples elementos: el coro, los personajes, el escenario, la trama, el vestuario, la caracterización, la estructura escénica y, por supuesto, el público. Sin embargo, la integración del público como uno más de los elementos del teatro da lugar a situaciones singulares en el simulacro de universo en que está convertido el espacio teatral durante el tiempo de la obra, sobre todo si consideramos las elipsis que, con la naturalidad propia de ese espacio, definen la relación escenario-espectador en función de una serie de supuestos que no es posible determinar con precisión, pero que, de alguna manera, suponemos que promueven lo que se ha llamado ‘efecto estético’.²⁰

Ahora bien, conviene analizar los estereotipos de *Medea* dentro de todas las sutilezas que se generan en el devenir de las dinámicas escénicas, pues estos estereotipos no se explican en términos de los espectadores (o de los lectores), sino en los términos de la construcción interna del drama, de lo que cada personaje condensa y de la forma en que es percibido y reconocido como posible *por los otros personajes*; estas condiciones de verosimilitud son asimiladas por el público sólo después, o al menos *mientras* se cumplen en sus recorridos de ida y vuelta hacia las gradas. A fin de cuentas, el dramaturgo genuino *no* compone su obra *para* el público, como si se tratara de oyentes extraños a él, sino *en función del* público y de su indefinible heterogeneidad, considerando que él es uno más entre esos individuos que lo integran.²¹

²⁰ Entre la multitud de espectadores de la tragedia del siglo V a. C., algunos se distinguían como los jueces del certamen, los críticos; otros, como personajes que ya desde entonces eran famosos; pero todos y cada uno de los que estaban ahí eran individuos de una sociedad muy heterogénea, y muy difícil de simplificar en cuanto a las reacciones de una pretendida entidad abstracta llamada “público”. Elliot 1969, en su *Periegesis* (pp. 112-117), registra a los famosos que hubieran podido presenciar la obra: Heródoto, Tucídides, Pericles, Aspasia, Aristófanes, Sófocles; tal vez también Alcibíades y Sócrates.

²¹ Cf. Nietzsche (2001, 108 ss.), sobre la dimensión de Eurípides como espectador.

Entre la realidad de Eurípides como individuo y las ficciones de su creación poética media una intensa actividad estética, basada en la percepción de las cadenas de supuestos que tejen la complejidad de su sistema social —un sistema en crisis—, en gran medida ya estereotipado, asimilado y asumido a partir de sus propias definiciones. Como dramaturgo, Eurípides condensa estos registros y los agrupa en diferentes categorías que después desglosa en la *puesta en escena*.

De esta manera, los rasgos del carácter del *bárbaro* contenidos en los pasajes de Heródoto o de Platón no son los elementos que conforman el carácter de Medea, pues Eurípides no hace una caracterización directa del personaje. Esos rasgos conforman más bien los estereotipos, es decir, los limitados marcos de referencia con que actúan los personajes antagonistas de esta obra, helenos todos ellos. Lo que en apariencia es el estereotipo de la mujer *bárbara*, es la *imagen* de Medea; sin duda, el estereotipo (sus rasgos de barbarie) es insuficiente para la comprensión de su imagen.

Medea es la imagen de una singularidad notable: a Eurípides no le interesaba pintar una hechicera fantástica asistida por el poder de Helios; a Eurípides, como griego, le preocupaba la profunda descomposición de los valores de su ciudad, que se encontraba ya en claras vísperas de guerra, y la ausencia de sentido que envolvía el discurso de la sociedad de la época.²² *Medea* representa la violencia con que una entidad ajena irrumpe en el espacio axiológico del mundo heleno, en esa aguda crisis que se detona por la suspensión arbitraria de sus garantías cívicas.

Sin embargo, puesto que la *imagen* es todavía algo muy próximo a lo que Pageux califica como “una palabra comodín, un objeto impreciso”, se puede considerar la definición de

²² En este sentido, es notable la semejanza con el clima político que describe Tucídides. Sobre el estado general de la sociedad ateniense en los momentos previos a la guerra, cf. Page 1938, vii-xiii.

*imaginario*²³ que da Pageux (1994, 107): “la capacidad morfopoiética que supone toda cultura o manifestación cultural”, y contrastarla con esta característica del estereotipo (Pageux 1994, 109): “el estereotipo no estaría del lado mitopoiético sino del lado mitagógico (componentes enajenantes o irracionales)”.

Eurípides, como artista trágico, conforma un universo ficcional a partir de la fluctuación constante que transmite el mito a través de sus *imágenes*, y no se sustrae a la dinámica de significación que reporta la ‘imprecisión’ de una imagen como la de Medea. Así, este personaje conserva la cualidad de fluctuación, y todo el movimiento dramático se vincula a la dinámica que engendra la falta de definición de esa imagen.

Los demás personajes podrían considerarse como estereotipos de la sociedad ateniense: éstos serían la figura del rey, la del político ambicioso, representado por Jasón, y la del coro, que representa al conjunto de la sociedad, enfrentada, con enorme relevancia para el sentido de la obra, a situaciones inéditas.²⁴ Estos personajes se oponen a Medea, y la dificultad que ella les presenta los obliga a traducirla en estereotipo, esto es, a asimilar, en una fórmula de familiaridad, esa imagen ajena que los desconcierta.²⁵ Medea, por su parte, sabe que la

²³ El término *imaginario*, junto con todos los sentidos que asocia, debería ofrecer suficiente evidencia de lo inapropiado que resulta emplear el término *imago-logía* para hablar de estudios que se “centran especialmente en las formas de la representación de elementos de lo extranjero en un texto”, pues la misma definición de *imagen* o *imaginario* desborda el objeto de estudio propuesto. Esta misma definición da al término *imagen* un registro muy amplio y, sobre todo, muy complejo, que nos remite a los juegos de reflejos de la representación entendida en sentido filosófico.

²⁴ Esta situación inédita, “la famosa dificultad del coro” (Kitto 1961, 194), se da en el quinto estásimo, cuando Medea sale de escena para entrar en la casa y dar muerte a los niños. Las mujeres del coro se quedan fuera, escuchando a los niños gritar y pedir ayuda, sin poder hacer otra cosa. Cf. Segal 1997, 167-184.

²⁵ Cf. Pageux 1994, 108: “Si admitimos que toda cultura puede considerarse, por un tiempo, un lugar de invención, de producción y de transmisión de signos..., el estereotipo se presenta no como un ‘signo’ (como una posible representación generadora de significaciones), sino como una ‘señal’ que remite automáticamente a

incomprensión de los otros la reduce a un pálido reflejo saturado de inconsistencias, y encuentra en ello la naturaleza de su poder.

El sentido trágico de *Medea* radica en reconocer que las pasiones pueden ser más fuertes que la razón, esto es, en reconocer la sutileza del poder asociado a la *acracia*, la falta del propio dominio. En el universo de esta tragedia, la *acracia*, más que un estado privativo del κράτος (la fuerza, el dominio), es el impulso de un nuevo poder, una manifestación de la libertad: Medea elige su acción y el filicidio es un acto efectuado en la plenitud de facultades de su voluntad.²⁶ Que la naturaleza de la *acracia* esté asociada a su vez a aspectos muy oscuros, a motores irracionales de la naturaleza humana, es innegable: lo vemos recogido en los temores expuestos por Creonte.

Cuando Creonte llega a buscar a Medea para comunicarle su inmediato destierro, ya ha oído hablar de ella; según él mismo dice, le llegan rumores y relatos. Nótese la construcción impersonal: ἀπαγγέλλουσί μοι (287), ‘me han dicho’, o ‘me informan’ (pues los reyes tienen informantes). Lo que le han informado son los planes de venganza de Medea, en forma más bien vaga: “oigo decir que amenazas con hacer algo contra el padre que ha concedido en matrimonio a su hija, contra

una sola interpretación posible. El estereotipo es el indicio de una comunicación unívoca, de una cultura en vías de bloqueo”.

²⁶ Quizá sea interesante considerar el momento de la obra que da origen al plan filicida de Medea. Normalmente, la motivación de este plan se asocia a la entrada de Egeo en escena: es probable que la preocupación del rey por su descendencia ofreciera a Medea una clara señal de lo que significaría para un hombre perder a sus hijos; sin embargo, McDermott (1989, 127, n. 24) piensa que *el personaje* planea el filicidio desde el principio de la obra, y que los anuncios preliminares, en los que dice que matará a Creonte, a la princesa y a Jasón, sólo son un artificio con el que Medea engaña a las mujeres del coro para mantener su complicidad, y con el que Eurípides “arrulla” al público para sorprenderlos después, en el momento exacto, con el anuncio definitivo. En mi opinión, este asunto está ligado a la naturaleza del flujo dramático: Eurípides construye un simulacro de azar del que la voluntad de Medea forma parte, y lo que Eurípides acentúa de una escena a otra es la habilidad del personaje para ajustarse a las circunstancias, comprenderlas y aprovecharlas: las circunstancias son azarosas, pero el personaje sabe no oponerse al azar, y tiene la capacidad de ajustarse a él.

el esposo y la esposa” (κλύω δ’ ἀπειλεῖν σ’ ... / τὸν δόντα καὶ / γήμαντα καὶ γαμουμένην / δράσειν τι... 287-289).²⁷

Desde el principio, Creonte confiesa abiertamente sentirse atemorizado, y le aclara a Medea: “muchos motivos contribuyen a mi temor; eres sabia y experta en muchos maleficios” (συμβάλλεται δὲ πολλὰ τοῦδε δείματος· / σοφὴ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις..., 284-285). El temor de Creonte se expresa en forma reiterada, casi compulsivamente, como si su miedo lo envolviera: “Temo que tú...” (δέδοικά συ, 282); “este temor...” (τοῦδε δείματος, 284), “temo que maquines algo malo...” (ὀρρωδία μοι μή τι βουλεύσης κακόν, 317). Es notable que Creonte se presente con estos motivos para desterrar a Medea.

Ella responderá con un breve discurso (292-315) que se refiere, básicamente, a las dificultades que le ha acarreado su fama de mujer sabia:

¡Ay, ay! No es ahora la primera vez, sino que ya me ha ocurrido con frecuencia, Creonte, que me ha dañado mi fama y procurado grandes males. Nunca hombre alguno, dotado de buen juicio, debe hacer instruir a sus hijos para ser demasiado *sabios*, pues, aparte de ser tachados de holgazanería, se ganarán la envidia hostil de sus conciudadanos. Y, si enseñas a los ignorantes nueva *sabiduría*, pasarás por inútil, no por un *sabio*. Si, por el contrario, eres considerado superior a los que pasan por poseer conocimientos variados, parecerás a la ciudad persona molesta. Yo misma participo de esta suerte, ya que, al ser *sabia*, soy odiosa para unos; para otros, indolente; para otros, de temperamento contrario, y, para otros, hostil. Y, la verdad, no soy lo bastante sabia. Como quiera que sea, *tú tienes miedo* de que yo te proporcione algún daño. *No tiembles ante mí*, Creonte, no estoy en condiciones de cometer un error contra el tirano. Y además, ¿en qué me has ofendido tú? *Diste a tu hija a quien te placía*. A mi esposo es a quien odio, pero tú, así

²⁷ Cf. Elliott, *ad. loc.*

lo creo, *has obrado con sensatez*. No siento envidia ahora de que todo te salga bien. Celebrad la boda, *que os acompañe la felicidad*, pero *permitidme habitar esta tierra*. Mantendré en silencio la injusticia recibida, pues *he sido vencida* por quienes son *más poderosos*.²⁸

En sus palabras no sólo está contenido el lamento por los males que le ha reportado su fama. El discurso provoca una curiosa reacción en Creonte, sobre todo si nos detenemos en su respuesta inmediata: “dices cosas dulces de oír” (λέγεις ἀκοῦσαι μαλθάκ’..., 316), a lo que agrega enseguida: “pero me da miedo que maquines algo malo, y por eso ahora me fío menos de ti, pues de una mujer de ánimo irritado, lo mismo que de un hombre, es más fácil guardarse que de un sabio silencioso” (ὄρρωδία μοι μή τι βουλευσῆς κακόν, / τοσῶδε δ’ ἦσσον ἢ πάρος πέποιθά σοι· / γυνή γὰρ ὀξύθυμος, ὡς δ’ αὐτῶς ἀνὴρ, / ῥάων φυλάσσειν ἢ σιωπηλὸς σοφή, 317-320).

No es ocioso preguntarse qué es lo que Creonte oyó casi fugazmente. En los 24 versos del discurso de Medea se aprecia una diferencia de tonos que permite dividirlo en dos partes. En la construcción de la primera parte de este discurso (versos 292-305), hay un eje marcado claramente por los términos *sophía-sophós*.²⁹ En torno a este eje se relaciona una serie de

²⁸ φεῦ φεῦ. / οὐ νῦν με πρῶτον ἀλλὰ πολλάκις, Κρέον, / ἔβλαψε δόξα μεγάλα τ’ εἴργασται κακά. / χρὴ δ’ οὐποθ’ ὅστις ἀρτίφρων πέφυκ’ ἀνὴρ / παιδᾶς περισσῶς ἐκδιδάσκεισθαι σοφούς· / χωρὶς γὰρ ἄλλης ἤς ἔχουσιν ἀργίας / φθόνον πρὸς ἀστῶν ἀλφάνουσι δυσμενῆ. / σκαιοῖσι μὲν γὰρ καινὰ προσφέρων σοφᾶ / δόξεις ἀχρεῖος κοῦ σοφὸς πεφυκέναι· / τῶν δ’ αἰδοκούντων εἰδέναι τι ποικίλον / κρείσσων νομισθεῖς ἐν πόλει λυπρὸς φανῆ. / ΕΓΩ ΔΕ ΚΑΥΤΗ ΤΗΣΔΕ ΚΟΙΝΩΝΩ ΤΥΧΗΣ· / σοφὴ γὰρ οὔσα, τοῖς μὲν εἰμ’ ἐπίφθονος, / [τοῖς δ’ ἡσυχᾶ, τοῖς δὲ θατέρου τρόπου,], τοῖς δ’ αἰ προσάντης· εἰμὶ δ’ οὐκ ἄγαν σοφῆ· / σὺ δ’ αὐτοβῆ με: μὴ τί πλημμελὲς πάθης; / οὐχ ὧδ’ ἔχει μοι, μὴ τρέσης ἡμᾶς, Κρέον, / ὅστ’ ἐς τυράννοους ἀνδρας ἐξαμαρτάνειν. / σὺ γὰρ τί μ’ ἠδίηκας; ἐξέδου κόρην / ὅτῳ σε θυμὸς ἦλεν. ἀλλ’ ἐμὸν πόσιν / μισῶ: σὺ δ’, οἶμαι, σωφρονῶν ἔδρας τάδε. / καὶ νῦν τὸ μὲν σὸν οὐ φθονῶ καλῶς ἔχειν: / νυμφεύετ’, εὐπράσσοιτε: τήνδε δὲ χθόνα / ἑατέ μ’ οἰκεῖν. καὶ γὰρ ἠδίκημένοι / σιγησόμεσθα, κρεισσόνων νικώμενοι.

²⁹ Cf. Elliott *ad. loc.*

términos de carácter peyorativo que denuncian, según lo entiende Medea, el verdadero valor que el hombre común concede a la *sabiduría*, así como la forma en que es vista una persona *sabia*: *phthonos*, envidia (φθόνον, 297); *achreios*, inútil (ἀχρεῖος, 299); *lyprós*, molesto (λυπρὸς, 301), odioso; *epí-phthonos* (ἐπίφθονος, 303); *hesychaios*, indolente (ἡσυχαία, 304); *prosantes*, hostil (προσάντης, 305).

La segunda parte del discurso (306-315) es lo que a Creonte le parece “agradable de oír”. Podemos suponer que Creonte coincide, al menos en parte, con algo de lo que dice Medea. Lo último que Creonte escucha, lo que todavía está resonando en sus oídos cuando cesan las palabras, es que Medea *ha sido vencida* y que él es *el más poderoso* (κραισσόνων νικώμενοι, 315); claro, él es el rey. Eso es grato de oír (y eso es lo que oye, a pesar de la fuerte carga de ironía de esas palabras).³⁰ Un poco antes ha escuchado que esa mujer le pide, asegurando *mantenerse en silencio* (καὶ γὰρ ἡδίκημένοι / σιγησόμεσθα, 314-315), *quedarse en su reino* (τήνδε δὲ χθόνα / ἐᾶτέ μ’ οἰκεῖν, 313-314); también ha escuchado que *le desea buena fortuna* (νυμφεύετ’ εὖ πράσσοιτε, 313); que *le parece que actúa prudentemente* (σὺ δ’, οἶμαι, σωφρονῶν ἔδρας τάδε. / καὶ νῦν τὸ μὲν σὸν οὐ φθονῶ καλῶς ἔχειν, 311-312), pues *ha casado a su hija con quien le ha parecido mejor* (ἐξέδου κόρην / ὅτῳ σε θυμὸς ἦγεν, 309-310). Sin embargo, lo ha llamado *tirano* (ἐς τυράννους ἄνδρας, 308),³¹ y ha dicho también: *tú tienes miedo... no tiembles ante mí, Creonte* (σὺ φοβῆ με, 306

³⁰ La ironía de estos versos no sólo remite a los resultados de la acción dramática, pues Medea se mostrará “más poderosa” al cumplir su venganza; incluso en la escena misma resulta claro que Medea es más ‘fuerte’ que Creonte: él se ha mostrado imprudente e incapaz de contener su miedo, mientras que Medea es capaz de contener su ira ante el rey.

³¹ Podríamos incluso imaginar que el uso de la palabra *tirano* confirma la idea de que los *bárbaros* se distinguen por su rápida subordinación a las figuras que representan el poder; no deja de ser sugerente el hecho de que, cuando Creonte concede a Medea el día de plazo, aclara que su voluntad no es la de un *tirano*: “En la Hélade, mujer, no hay tiranos; hay reyes, gente civilizada, compasiva” (verso 349).

y μὴ τρέσης ἡμᾶς, Κρέον, 307). Sin embargo, estas palabras están ya lejos de lo último que Creonte ha escuchado, y, sin duda, no es éste el motivo por el cual él responde: “dices cosas dulces de oír”.

¿Cuánto tiempo le habrá llevado a Creonte tomar aliento para articular sus palabras? Su respuesta no debía demorar; los reyes no titubean. Sin embargo, aunque quizá le haya quedado oscuro, Creonte reconoce que lo que Medea dijo al principio de su discurso, sobre el verdadero valor que el hombre común concede a la sabiduría, sobre las incomodidades que provoca a la ciudad una persona sabia, está formado de la misma materia que el miedo que le provoca esa mujer extraña. Por ello, el rey reitera su temor y desconfianza hacia Medea, esa mujer “sabia y experta en muchos maleficios”, en un parlamento que constituye un discurso vacío, lleno de frases hechas (versos 324-340), entre las que destaca la de su amor de padre: “nada, salvo mis hijos, me es más querido [que la patria]” (πλὴν γὰρ τέκνων ἔμοιγε φίλτατον πολὺ, 329). En ese discurso, Medea encuentra ocasión y recursos para pedir la gracia de un aplazamiento de su destierro:

Déjame permanecer un solo día y pensar de qué modo me encaminaré al destierro, y encontrar recursos para mis niños, ya que su padre no se digna ocuparse de sus hijos. ¡Compadécete de ellos! Tú también eres padre, y es natural que tengas benevolencia. No me preocupa si yo soy desterrada, pero lloro por aquéllos y por su infortunio.³²

Así, Medea se ajusta a las circunstancias generadas por el curso de la acción dramática, y transforma el destierro inmediato en un día de plazo. Creonte, aunque permanece rígido y

³² μίαν με μείναι τήνδ' ἔασον ἡμέραν / καὶ ξυπερᾶναι φροντίδ' ἢ φευξοῦμεθα, / παισὶν τ' ἀφορμὴν τοῖς ἔμοις, ἐπεὶ πατήρ / οὐδὲν προτιμᾷ, μηχανήσασθαί τινα. / οἴκτιπε δ' αὐτούς· καὶ σύ τοι παίδων πατήρ / πέφυκας· εἰκὸς δὲ σφιν εὐνοϊάν σ' ἔχειν. / τοῦμοῦ γὰρ οὐ μοι φροντίς, εἰ φευξοῦμεθα, / κείνους δὲ κλαίω συμφορᾷ κεχρημένους (341-347).

dominado por su miedo, concede el día de plazo, incluso viendo y sintiendo el error que comete:

La naturaleza de mi voluntad no es la de un tirano y sentir compasión muchas veces me ha sido perjudicial. Ahora veo que me equivoco, mujer...³³

El rey sale de escena movido por los mismos impulsos que lo llevaron hasta ahí; es posible que imagine que los “maleficios” de que Medea es capaz son tan elaborados que no puede tener tiempo para ejecutarlos en un solo día: “si has de quedarte, quédate por un día, pues nada peligroso harás en él de esas cosas que temo” (νῦν δ’ εἰ μένειν δεῖ, μίμν’ ἐφ’ ἡμέραν μίαν· / οὐ γάρ τι δράσεις δεινὸν ὧν φόβος μ’ ἔχει, 355-356).

La concesión de ese día de plazo es fundamental para la construcción poética de esta tragedia. El rey Creonte ha caído en la trampa, aunque tal vez sea más preciso decir que fue él mismo quien se enredó en la red que su propia imaginación había construido alrededor de la imagen de Medea. Todos los elementos que construyen esa red se encuentran en la progresión de la escena y, a medida que la situación se extiende, Creonte se reafirma en sus prejuicios. La capacidad de su imaginación se ha visto rebasada por el flujo de esa imagen desconocida que tiene delante, y el tejido de la red se cierra sobre él.

Un aspecto relevante del carácter de Creonte es su simpleza, y la simpleza con la que entiende el poder: es un rey que no quiere ser tirano, sino un buen rey, justo, prudente y dotado de todas las cualidades que deben tener los reyes buenos. Es, además, según él mismo dice, un padre amoroso; también es demasiado compasivo, y eso le ha reportado más males que bienes, pero los reyes buenos deben ser compasivos, a pesar del costo, que en parte se compensa con el poder que los distingue.

³³ ἤκιστα τοῦμὸν λῆμ’ ἔφ’ τυραννικόν, / αἰδοῦμενος δὲ πολλὰ δὴ διέφθορα· / καὶ νῦν ὁρῶ μὲν ἐξαμαρτάνων, γύναι... (348-350).

Sin embargo, Creonte es, sobre todo, temeroso.³⁴ Este aspecto del personaje define su naturaleza; en esta escena, su ánimo está dominado por una confusión que le resultaría imposible aclarar con la rapidez requerida por las circunstancias, pues está motivada por el miedo (*phóbos*), una fuerza muy compleja que lo impulsa a avanzar y a retroceder al mismo tiempo. Aunque sabe que tiene miedo, pues lo repite una y otra vez, no sabe por qué, y no tiene ni interés ni tiempo para averiguarlo; por una parte, las palabras que emplea para hablar de ese miedo son imprecisas; están marcadas por la indefinición; por la otra, tiene una prisa urgente por regresar a su palacio y olvidar toda la escena lo más pronto posible: “si has de quedarte, quédate por un día...” Es, además, demasiado convencional; necesita del consenso para sentirse seguro, así que apela a todos los valores sociales en su forma más simple; por ello es sentencioso. Y parece creer que su poder es suficiente para contener esa sensación tan rara que lo estremece y que lo hace declarar imprudencias.

La salida de Creonte cierra la primera escena del primer episodio. Mucho después, en el quinto episodio, el mensajero relatará los detalles de la muerte de la princesa y de la del rey. A partir de este anuncio, el caos se precipita sobre el escenario: con la muerte de los soberanos vemos desmoronarse la casa real, el símbolo de la cúspide social. El origen de este derrumbe es el error de Creonte; un pequeño error de cálculo, solamente; ¿qué puede pasar en un día? Pero el plazo concedido fue suficiente para hacer realidad los peores temores del rey.

Volvamos al sentido trágico de *Medea*, al poder que radica en la *acracia*. Las situaciones escénicas presentan un marcado contraste entre *cratos* y *acracia*. La *acracia* se asocia, sobre todo, al personaje trágico, pero no es Medea sola quien pro-

³⁴ Sobre este aspecto de la caracterización de Creonte, cf. Sestili, comm. al verso 274.

voca los acontecimientos, ni la acracia es un aspecto que le corresponda exclusivamente, aunque en ella se desborde.

Consideremos a Creonte, exponente de un poder especial, puesto que es un rey. En esta primera escena, se manifiesta que el rey tiene un poder superficial, pues sólo responde al atributo que automáticamente le otorga el título de ‘el rey’; consiste solamente en la ilusión de una palabra, y conforme progresa la escena, la ilusión se desvanece. Los reyes deben ser fuertes, poderosos, justos, y también compasivos, prudentes y sabios. Además, parte de la fuerza de un rey debe estar en la seguridad de decidir lo justo y lo pertinente, y, con esa convicción, ejecutarlo. En el encuentro con Medea, Creonte descubre que no es verdaderamente poderoso y se retira consciente de su derrota; su orden era: “he dispuesto que vayas fuera de esta tierra..., y que no te demores, que yo soy árbitro de este decreto y no regresaré al palacio sin haberte expulsado de los límites de esta tierra” (versos 272-6).³⁵

Por otro lado, Creonte ni siquiera duda de si estará procediendo o no con justicia; sabe que procede injustamente. No se trata de que la boda de Jasón con su hija provoque en Medea ese dolor que las mujeres bárbaras experimentan inmoderada y peligrosamente cuando una flecha hiere su corazón y lo inunda con la frustración del amor; lo importante es que esa boda suspende el compromiso jurídico garantizado por el juramento de matrimonio que el mismo Jasón le había dado a Medea.

Así pues, Creonte enfrenta una situación difícil, porque quiere ignorar lo que de una u otra forma sabe; el impulso de

³⁵ ἀνείπουν τῆσδε γῆς ἔξω περᾶν / φυγάδα... / καὶ μή τι μέλλειν· ὡς ἐγὼ βραβεὺς λόγου / τοῦδ’ εἰμί, κοῦκ ἄπειμι πρὸς δόμους πάλιν / πρὶν ἂν σε γαίης τερμόνων ἔξω βάλω. El debilitamiento de la voluntad del rey se acentúa con el progreso de la escena: a la primera súplica de Medea, él responde: “son vanas tus palabras; nunca me podrás convencer” (λόγους ἀναλοῖς· οὐ γὰρ ἂν πείσῃς ποτέ, 325), y, ya en el 335, busca otros recursos: “Ahora mismo serás echada a la fuerza por mano de mis guardias” (τάχ’ ἐξ ὀπαδῶν χειρὸς ὠσθήσῃ βίᾱ).

lo que quiere, de lo que le gustaría ser, es más fuerte y más atractivo que la evidencia que se lo refuta. A la pregunta de Medea: “¿por qué motivo me destierras, Creonte?” (τίνος μ’ ἕκατι γῆς ἀποστέλλεις, Κρέον; 281), él responde: “no hay por qué alegar pretextos...” (οὐδὲν δεῖ παραμπίσχειν λόγους, 282); literalmente: “no es necesario dar rodeos a las palabras”. Aun así, Creonte da un enorme rodeo a la situación implícita en esta escena mientras expone todos sus temores, y sitúa los peligros asociados al abuso del poder en la figura estereotipada de la tiranía, propia de la barbarie. Cuando dice: “la naturaleza de mi voluntad no es la de un *tirano* y *sentir compasión* muchas veces me ha sido perjudicial”, opone y anula las dos afirmaciones. A esto, añade inmediatamente: “pero te advierto que si la próxima luz del sol te ve a ti y a tus hijos dentro de los confines de esta tierra, morirás” (... προυννέπω δέ σοι, / εἴ σ’ ἢ ’πιούσα λαμπὰς ὄψεται θεοῦ / καὶ παῖδας ἐντὸς τῆσδε τερμόνων χθονός, / θανῆ, 351-354). Parece que no ha concedido el plazo de un día por ser compasivo, sino sólo para dar la apariencia de magnanimidad; el verdadero motivo de su falsa compasión es el mismo que tiene para desterrarla: le tiene miedo; imagina que es dueña de un poder especial que él desconoce, que es capaz de muchos maleficios.

En cuanto a Medea, la conciencia de las inconsistencias del discurso de sus enemigos (el del rey, el de Jasón y el de la princesa, que recibe los regalos que Medea le envía) le permite prever, en cada caso, el curso de los acontecimientos; esta conciencia, muy áspera en verdad, le da el poder con que se impone sobre el resto de los personajes y le garantiza margen amplio a su día de plazo. Medea se conoce; frente a ella misma, sabe que está fuera de sí, pero no la ata el afán por las apariencias. Las mujeres del coro le han dicho que lo piense bien, que no mate a sus hijos, porque el sufrimiento es incalculable; ella responde: “Bien comprendo qué clase de males voy a cometer, pero es más poderosa mi pasión que mis razo-

namientos: es causa de los mayores males para los hombres” (vv. 1078-1080).³⁶

El poder de Medea es, por supuesto, un poder aberrante, y, más que poder, se trata de una intensa fuerza que no se mantiene en equilibrio; sólo que ella lo sabe siempre y no le importa. De hecho, la tragedia ilustra los amargos sinsabores de su derrota, una derrota que se distorsiona con la ilusión del triunfo, una ilusión que nos hace percibir a la protagonista como dueña de las circunstancias. Desde el principio, Medea reconoce que no es lo bastante sabia; quizá por esto, su prioridad es evitar que se burlen de ella y, al final, se impone al agravio. Esta ilusión de poder nos hace percibir a la protagonista como dueña de las circunstancias, pero el poder que vemos desbordarse en la tragedia, resultado de que la pasión sea más fuerte que la razón, lleva al caos: la acracia se apodera completamente de Medea.

Al final de Medea, en medio del desolador escenario, una de las situaciones que le ha valido a Eurípides el título de ‘el más trágico de los poetas’, encontramos un único saldo favorable, suficiente, sin duda, para compensar el resto. Después del magnicidio, del filicidio y de todo el estupor que abrumba a Jasón hasta el paroxismo, Medea se va; hasta es impreciso decir que escapa, pues no tiene que hacer ningún esfuerzo, nadie en ningún momento está a punto de darle alcance: Helios, su abuelo, le ha enviado su carro, un recurso divino. Este final nos confronta con la hipérbole del absurdo; mediados por la conciencia de esta hipérbole, junto con todas sus condiciones, es posible reintegrar lo absurdo a una dimensión más amplia. El universo de Medea está dotado de los motores de la libertad, aunque a veces la libertad resulte muy áspera y se presente bajo la forma indeseable de la acracia. A partir de la comprensión multidimensional de la imagen, el

³⁶ καὶ μανθάνω μὲν οἶα τολμήσω κακά, / θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, / ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.

sentimiento trágico de Eurípides acepta, sin optimismo, que la libertad, bajo cualquiera de sus formas, está plenamente al servicio del movimiento, del flujo constante que se manifiesta como inevitable.

Bibliografía

Ediciones

- DIGGLE, J., *Euripidis Fabulae*, I-II, Oxford, Oxford University Press, 1981-1984.
- ELLIOTT, A., *Euripides' Medea*, Oxford, Oxford University Press, 1969.
- HEADLAM, C. E. S., *The Medea of Euripides*, Cambridge, Cambridge University Press, 1897.
- MÉRIDIÉ, L., *Euripide*, Paris, Les Belles Lettres, 1923.
- MURRAY, G., *Euripidis Fabulae*, I-III, Oxford, Clarendon Press, 1902-1909.
- PAGE, D. L., *Euripides' "Medea"*, Oxford, Oxford University Press, 1938.
- SESTILI, A., *La Medea di Euripide*, Torino, 1989.

Estudios

- ARISTÓTELES, *Poética*, Gredos, Madrid, 1991.
- ARNOTT, P. D., *Public and Performance in the Greek Theatre*, London and N. Y., 1989.
- , *An Introduction to the Greek Theatre*, Macmillan Press, London and Basingstoke, 1a. ed. 1959; reimpr. 1978.
- BURNETT, P., "Medea and the Tragedy of Revenge", *Classical Philology* 68 (1973); pp. 1-24.
- BUTTREY, T. V., "Accident and Design in Euripides' *Medea*", *American Journal of Philology* 79 (1958); pp. 1-17.
- COLLINGE, M., "Medea ex machina", *Classical Philology* 57 (1962); pp. 170-172.

- CONACHER, D. J., *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto, 1967.
- , “Rhetoric and Relevance in Euripidean Drama”, *American Journal of Philology* 102 (1981); pp. 3-25.
- CUNNINGHAM, M. P., “Medea ἀπὸ μηχανῆς”, *Classical Philology* 49 (1954); pp. 151-160.
- DI BENEDETTO, V., *Euripide: Teatro e Società*, Einaudi, Torino, 1992.
- , “Il tragico fra sofferenza e consapevolezza”, en Euripide, *Medea*; introduzione e premessa al testo, tr. Ester Cerbo; Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1997; pp. 5-82.
- EASTERLING, P. E., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- FLORY, S., “Medea’s Right Hand: Promises and Revenge”, *Transactions of the American Philological Association* 108, 1978; pp. 70-171.
- FOLEY, H. P., “Medea’s Divided Self”, *Classical Antiquity* 8 (1989); pp. 61-85.
- , “The Conception of Women in Athenian Drama”, *Reflections of Women in Antiquity*, N.Y., London, Paris, 1981; pp. 127-168.
- GALEOTTI, D., “Problemi testuali e azione scenica in *Medea* 1019-1080”, *Hermes* 119 (1991); pp. 294-303.
- GUTHRIE, W., *Historia de la filosofía griega*, Gredos, Madrid, 1988.
- KITTO, H. D. F., *Greek Tragedy*, London, 1961.
- KNOX, B. M. W., “The *Medea* of Euripides”, *Yale Classical Studies* 25 (1977); pp. 193-225.
- MARCH, J., “Euripides the misogynist?”, en *Euripides, Women and Sexuality*, editado por A. Powell, Routledge, London, 1990; pp. 32-75.
- MCDERMOTT, E. A., *Euripides’ Medea: The Incarnation of Disorder*, University Park, London, 1989.
- , “Medea, line 37: a note”, *American Journal of Philology* 108 (1987); pp. 158-161.
- MILLS, S. M., “The sorrows of Medea”, *Classical Philology* 75, 1980, pp. 214-265.
- MERIDOR, R., “Euripides, *Medea* 639”, *Classical Quarterly* 36.1 (1986), pp. 95-100.

- MICHELINI, A. N., "Neophron and Euripides' *Medeia* 1056-80", *Transactions of the American Philological Association* 119 (1989); pp. 115-138.
- NEWTON, R., "Ino in Euripides' *Medea*", *American Journal of Philology* 106 (1985); pp. 496-502.
- , "Medea's Passionate Poison", *Syllekta Class (Iowa)* 1 (1989); pp. 13-20.
- NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2001.
- OLSON, S. D., "Euripides' *Medea* 926-31", *Classical Quarterly* 38 (1988); pp. 324-327.
- PAGEUX, D., "De la imagería cultural al imaginario", en *Compendio de literatura comparada*, Siglo XXI, México, 1994; pp. 101-131.
- PUCCI, P., *The Violence of Pity in Euripides' Medea*, Cornell University Press, Ithaca, 1980.
- RECKFORD, K. J., "*Medea's* First Exit", *Transactions of the American Philological Association* 99 (1968); pp. 126-359.
- REES, R. B., "Euripides, *Medea* 1021-1080", *American Journal of Philology* 82 (1961); pp. 162-181.
- REEVE, M. D., "Euripides, *Medea* 1021-1080", *Classical Quarterly* 22 (1972); pp. 51-61.
- SEGAL, CH., "On the Fifth Stasimon of Euripides' *Medea*", *American Journal of Philology* 118, No. 2 (Summer, 1997), pp. 167-184.
- WORTHINGTON, J., "The ending of Euripides' *Medea*", *Hermes* 118 (1990); pp. 502-505.