

Αἰδώς, Νέμεσις Y EL MUNDO AL REVÉS EN EURÍPIDES, *Med.* 410-445

ALICIA MORALES ORTIZ
Universidad de Murcia

The present article reviews certain passages from Euripides' *Medea* that emphasize how the Greek playwright uses specific concepts of the traditional Greek moral, such as the betrayed ὄρκος, the infringement of the δίκη and the transgression of the νόμος, to form Medea's line of argument against Jason. It especially focuses on the intervention of the Corinthian women's choir, in lines 410-455, in the light of Hesiodo and the topic of the world in reverse, represented in the well known image of "Aidós" and "Némesis" abandoning the human world.

En el teatro de Eurípides se hace especialmente patente el carácter contradictorio y poliédrico, no resuelto y posiblemente irresoluble, del conflicto trágico. La complejidad de sus tragedias, abiertas a múltiples exégesis que se han ido sucediendo a lo largo de la historia del análisis de sus textos, encuentra su mejor reflejo en *Medea*, para la cual las distintas interpretaciones se superponen unas a otras – siempre posibles y con apoyaturas textuales – y la elección de una excluyendo las demás supone un riesgo de banalización de la obra de un autor en cuyo carácter está el hacer problemática la realidad, suscitar dudas y, en definitiva, obligar a pensar a su audiencia. Desde este punto de vista, en estas páginas pretendemos una lectura de la obra en la que insistiremos en algunos pasajes que ponen de relieve cómo Eurípides utiliza ciertos conceptos de la moral tradicional para construir la argumentación de Medea, conceptos cuya plasmación más efectiva se realiza en el primer estásimo del coro de mujeres corintias (410-445)¹.

¹ Seguimos el texto comentado de D. L. Page, *Euripides. Medea*, Oxford, 1978.

Según el planteamiento de Medea, el núcleo del conflicto con Jasón es el ὄρκος traicionado. La importancia del juramento en el desarrollo de la trama se hace manifiesta por partida doble: por una parte, el ὄρκος de Jasón desencadena la acción trágica; por otra, el de Egeo hará factible la venganza de Medea. Ambos son garantía de confianza y crean, entre los que toman parte en él, un vínculo que ha de ser indisoluble; en el caso de Jasón este vínculo es el matrimonio en Corinto, en el de Egeo, la hospitalidad en Atenas. Por ello, Medea no puede comprender el trato recibido estando aún ligada por juramento con Jasón (161-162: μεγάλοις ὄρκοις / ἐνδησαμένα), tras haber unido su mano derecha, algo que es – nos recuerda la nodriza en el prólogo – prueba de πίστιν μεγίστην (22). Dentro de los mismos parámetros, en la escena de Egeo, a la heroína no le basta con que el rey ateniense le asegure refugio; le requiere un juramento que lo ligue a ella y, de este modo, evite su traición. Medea necesita de nuevo una prueba de confianza (πίστις, 731) que comprometa a Egeo con ella (τούτοις δ' ὀρκίοισι μὲν ζυγείς, 735)².

La violación del ὄρκος supone la inmediata puesta en marcha del proceso de castigo al perjuro, en una relación causa-efecto que es objeto del conocimiento común. Las consecuencias de la traición al juramento son, como decimos, conocidas, forman parte de un código del que – al menos en teoría – todos participan. Así se muestra cuando, tras prestar su juramento, Medea pregunta a Egeo qué sufrirá si no se mantiene fiel a lo jurado. El rey lo sabe bien: ἂ τοῖσι δυσσεβοῦσι γίγνεται βρωτῶν (755). Nosotros podemos imaginar a qué se refiere Egeo con su lacónica respuesta: a lo que le va a ocurrir a Jasón, que se ha comportado como un δυσσεβής. La violación del juramento, pues, es un acto de impiedad, por lo que su castigo proviene de la esfera religiosa y se realiza bajo la advocación de Zeus y Temis, garantes de los juramentos. Desde luego, la efectividad y oportunidad de su sanción no son puestas en cuestión en ningún momento.

La presentación de estos motivos que conforman el trasfondo moral de la argumentación de Medea es realizada por Eurípides con una magistral técnica compositiva. A modo de *Leitmotiv* recurrente son introducidos en una secuencia gradual y progresiva, que reproduce el *tempo* de ascensión del tema trágico por los distintos personajes. En primer lugar, el tema es planteado en

² Para la visión de la escena de Egeo como réplica irónica de los acontecimientos en Corinto, cf. P. Sfyroeras, «The Aigeus Scene in Euripides' Medea», *CJ* 90.2, 1994, pp. 125-42, especialmente p. 139, para la función del juramento de Egeo.

el relato de la nodriza que nos presenta a una Medea recordando a gritos los juramentos y el apretón de la mano derecha e invocando a los dioses como a los testigos en un proceso judicial del que se espera la satisfacción de la δίκη (20-23: Μήδεια δ' ἢ δύστηνος ἠτιμασμένη / βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς / πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται / οἴας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ). Más adelante la nodriza, intentando calmar a su ama, le pide que deponga su cólera: Zeus actuará como su abogado y conseguirá que se le retribuya la justicia debida, empleando en la expresión de tal pensamiento un verbo – συνδικέω – de uso habitual en la esfera judicial (157-8: μὴ χαράσσου / Ζεὺς σοι τάδε συνδικήσει), pero que tiene en este lugar la única aparición dentro del *corpus* de Eurípides. Junto a Zeus se invoca a su hija Temis; primero lo hace Medea (160-162), después, como un eco de la voz de su ama, la nodriza (168-170) y, por fin, la secuencia anafórica culmina con la intervención del coro que reproduce también el llamamiento a la divinidad (209).

Como ha observado D. Kovacs³, no es casual esta invocación insistente a las dos divinidades, cuya presencia reiterada al comienzo de la obra sugiere un trasfondo teológico en esta tragedia mayor del que habitualmente se piensa y hace evidente la fundamental importancia de Zeus en la pieza. Por ahora, nosotros insistimos de nuevo en la relación estrecha que el pensamiento tradicional establece entre las nociones de ὄρκος y δίκη y los dioses invocados aquí: Temis, madre de Díke y Eunomía ya en Hesíodo (*Th.* 901) (presentada con los epítetos μεγάλα, εὐκταίαν y, sobre todo, ὀρκίαν) y Zeus, como ταμίας ὄρκων θέμιν εὐκταίαν Ζῆνά θ', ὃς ὄρκων / θνητοῖς ταμίας νενόμισται, 169-70), con un epíteto, ταμίας, que se reitera en composición circular en la fórmula final del epílogo (πολλῶν ταμίας Ζεὺς ἐν Ὀλύμπῳ, 1415)⁴.

Como decíamos, no sólo no es puesta en cuestión la oportunidad del castigo, sino que su realización es vista como consecuencia natural del compor-

³ «Zeus in Euripides' *Medea*», *AJPh* 114.1, 1993, pp. 45-70. Para el autor, muchas de las dificultades que la crítica ha visto en la obra (la escena de Egeo, el infanticidio) quedan explicadas desde una perspectiva teológica, es decir, como fruto de la intervención de Zeus en su deseo por castigar al perjurio.

⁴ El epílogo, con el que se cierran también *Alcestis*, *Andrómaca*, *Helena* y *Bacantes*, es suprimido por Diggle y otros editores. Page, *ad locum*, considera la colocación de estas líneas aquí «a little inapposite». Por su parte, Kovacs (ob. cit., pp. 65-67) ha reivindicado recientemente su autenticidad. En la tragedia este epíteto aplicado a Zeus, esta vez como τῶν μελλόντων ταμίας, aparece en Sófocles (*Fr.* 590, Radt).

tamiento de Jasón y, por ello, la simpatía del coro está con Medea desde el principio: le promete complicidad pues la venganza es justa (267: δράσω ταδ' ἐνδίκως γὰρ ἐκτείσει πόσιν); pide la ruina para el perjurio (659-662) y considera a Jasón responsable último de la perdición de todos (991-995).

La culpabilidad de Jasón no ha de pasar tampoco desapercibida a ese Zeus garante de la justicia invocado desde el comienzo, en una idea que se repite tras los dos episodios que precipitarán la tragedia. En primer lugar, una vez que ha sido decretado el exilio por Creonte, Medea acude de nuevo al dios supremo, para que tenga bien en cuenta quién es el culpable: Ζεῦ, μὴ λάθοι σε τῶνδ' ὃς αἴτιος κακῶν (332). En segundo lugar, tras la providencial aparición de Egeo, que soluciona el tema de la huida y permite la venganza, la heroína hace un llamamiento a Zeus y a su hija Díke (764) y vuelve a plantear su acción reiteradamente en términos de retribución de la justicia: τείσειν δίκην (767) y, otra vez, σὺν θεῷ τείσει δίκην (802).

Ahora bien, ¿qué significa exactamente la violación del juramento de Jasón? Detengámonos brevemente en releer el agón que se establece entre Medea y Jasón en su primer encuentro (446-626). La escena se constituye como un “debate de palabras” (ἄμιλλα λόγων, 546) en el que, a manera de proceso judicial, ambos personajes desgranán sus argumentos de acusación y defensa. Ahora nos interesa ver desde qué perspectiva enfoca cada uno de ellos el problema.

Jasón pretende primero explicar la actitud de Medea apelando a la “salvaje ira” (τραχεῖαν ὀργήν, 447) y acudiendo a elementos irracionales de su carácter: su cólera, su locura, su odio (446-464). Incluso, en un argumento sofista que nos recuerda a Gorgias, llega a decir que la ayuda que le prestó Medea en Cólquide no fue en realidad un acto de su voluntad, sino una decisión de Eros, quien con sus τόξοις ἀφύκτοις le forzó a salvarle (Ἔρωσ σ' ἠνάγκασε, 530 y ss.) tema éste, el de la fuerza del amor, que es retomado en la siguiente intervención del coro sobre el poder de Cipris⁵.

⁵ Como se sabe, Gorgias en su *Encomio de Helena* (6) niega la culpabilidad de Helena en los sucesos acaecidos en Troya pues en su opinión hizo lo que hizo raptada por la fuerza, persuadida por las palabras o presa de amor. En ninguno de los tres casos es responsable pues actuó sobre ella una fuerza mayor. Sobre la presencia del amor como μανία en la obra de Eurípides, cf. F. R. Adrados, «El amor en Eurípides» en M. F.-Galiano - J. S. Lasso de la Vega - F. R. Adrados, *El descubrimiento del amor en Grecia*, Madrid, 1985, pp. 181-200.

El núcleo del problema está, pues, según su perspectiva, en los celos de Medea y en su irritación por la nueva boda. Todo queda reducido, en definitiva, a un asunto de λέχος: la fuerza de Eros, la cólera de la amante despechada y los celos por el nuevo matrimonio, es decir, los motivos que guían el comportamiento femenino e impulsan a las mujeres a la acción, según la doctrina tradicional recogida en la tragedia⁶ y puesta ahora en boca de Jasón. Si Medea fuera capaz, viene a decir en un cínico *tour de force*, de eliminar la ira y los celos que la ciegan e hiciera un cálculo racional comprendería las ventajas que la nueva situación tiene para todos (570 y ss.).

En esencia, el argumento de Jasón es el mismo que subyace en aquellos autores que, ya desde la Antigüedad, han venido caracterizando a Medea como una “amante despechada” que actúa irracionalmente movida por los celos y la pasión y que han considerado el conflicto central de la obra casi exclusivamente en relación con el ἔρωσ, con lo que, en nuestra opinión, se ofrece una visión un tanto reduccionista del personaje y de la obra⁷. Porque a este respecto es oportuno recordar que Medea acusa a Jasón desde el principio de haberla tratado injustamente (ἡδικημένη, 26) y deshonorado (ἀτιμάσας, 33), es decir, las reivindicaciones de esta mujer pertenecen al ámbito de la τιμή y la δίκη, que poco tienen que ver con la esfera de lo erótico y lo irracional⁸.

Por su parte Medea, en su empeño por alejar el conflicto del terreno del λέχος y el ἔρωσ al que quiere reducirlo su antagonista masculino, insiste en la trascendencia del comportamiento de Jasón y, a lo largo de su parlamento, se hace evidente su insistencia en dotar a su caso particular de un significado moral general. El mayor crimen de su compañero ha sido la traición, la ac-

⁶ Es usual en la tragedia la descripción del género femenino como sometido al ἔρωσ y al λέχος. Véase, para este tema M. Madrid, *La misoginia griega*, Madrid, 1999, pp. 190-7 y, para la presentación de las figuras femeninas en Eurípides, J. Alsina, «Studia Euripidea», *Helmantica* 28, 1958, pp. 89-131.

⁷ Es, entre otras, la visión de Page: «the heart of the play is the quarrel between Medea and Jason, the deserted wife and the deserting husband ... the emotions of the woman whose love has turned to hatred, and equally those of the man who loves no longer, represent something eternal and unchangeable in human nature; here we find, what in great drama we must always seek, the universal in this particular», ob. cit., p. XIV.

⁸ A este respecto es interesante la comparación con la figura de Alceste. En el diálogo con Admeto le pide que no la deshonor buscando a otra mujer que comparta el lecho: tal y como indica Di Benedetto, al reclamar la τιμή – concepto en el que la relación afectiva no es lo fundamental – Alceste no está pidiendo amor a su marido, cf. V. Di Benedetto, *Euripide: teatro e società*, Turín, 1992², pp. 27-28.

ción injusta, la violación del juramento y con ella ha traspasado el ámbito de lo doméstico, convirtiéndose así no sólo en el enemigo de la propia Medea, sino también de los dioses y del género humano entero (ἤλθεσ ἔχθιστος γεγώς; / [θεοῖς τε κάμοι παντί τ' ἀνθρώπων γένει;], 467-8)⁹. De la acción de Jasón extrae la heroína una conclusión de carácter general, la pérdida de la fe en los juramentos, hecho que supone la violación de las normas que han gobernado tradicionalmente el mundo humano y el desprecio al gobierno de los dioses que velan por ellas. La formulación clarísima de este pensamiento se halla en los versos 492-495:

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

Claramente, pues, – al menos como le interesa presentarla a Medea –, la acción de Jasón tiene unas repercusiones sociales, casi cósmicas diríamos. La esfera de lo privado se hace así universal: no se trata ahora de un asunto doméstico sino de un comportamiento que tiene consecuencias morales en una dimensión mayor, la de la πόλις, y que afecta a las normas (θέσμια) que la rigen. Esta traslación del conflicto de un ámbito a otro puede ponerse en relación con la salida de Medea del palacio a requerimiento de las mujeres corintias: su simbólico ἐξῆλθον δόμων (214) ha sido interpretado como el transgresor paso de la mujer del ámbito que la convención le asigna, el del οἶκος, al espacio de la πόλις, tradicionalmente reservado al varón¹⁰.

⁹ El verso 468 se repite más tarde (1324), como veremos. Por este motivo ha sido secluido en este lugar por la mayoría de los editores, pues, tal y como indica F. R. Adrados, se le ha considerado redundante (cf. «Notas críticas a *Medea*», *Emerita* 62, 1993, pp. 241-266, p. 259); ahora bien, es posible que la repetición del verso – primero en boca de Medea referido a Jasón y luego en boca de Jasón referido a Medea – sea intencionada, en la medida en que contribuye a resaltar la inversión de los papeles, una vez que la heroína ha cometido el infanticidio.

¹⁰ Cf. M. Williamson, «A Woman's place in Euripides' *Medea*» en A. Powell, *Euripides, Women and Sexuality*, Londres, 1990, pp. 16-31. Para la situación de la mujer en la Antigüedad puede verse, en general, el trabajo de L. Gallo, «La dona greca e la marginalità», *QUCC* 18.3, 1984, pp. 7-51 y, para la tragedia, los de H.P. Foley, «The Conception of Women in Athenian Drama» en H.P. Foley (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*, Londres, 1981, pp. 127-168 y M. Madrid, ob. cit., especialmente, pp. 183-186. Este tópico, el de la reducción del espacio femenino al οἶκος es reiterado con insistencia, como otros tantos que afectan al γένος γυναικῶν, en la tragedia. Es el caso, por ejemplo, de Clitemestra: en *Ifigenia*

Medea mantendrá esta postura a lo largo de toda la obra. En ello la heroína, ciertamente, se muestra inflexible, rasgo, por otra parte, típico de los héroes de la tradición: Medea se comporta con la misma inflexibilidad de Edipo que lo conducirá a la ceguera, igual intransigencia que Aquiles en su negativa a deponer su cólera o similar rigidez de Antígona que camina a la muerte sin dejar de defender su concepción de lo justo¹¹. El llevar hasta sus últimas consecuencias las determinaciones tomadas es justamente lo que genera el conflicto trágico.

A este respecto, no deja de ser irónico que precisamente ella, la mujer bárbara, se nos presente como la defensora de la justicia y la ley, conceptos ambos considerados producto de la civilización griega, mientras que Jasón, el griego, sea el que transgreda esa misma justicia y esas mismas leyes. Medea ha aprendido bien la lección durante su estancia en Corinto. Recordemos que Jasón, en el agón anteriormente mencionado, dice a la heroína que debe estar satisfecha de haber tenido la ocasión de convivir con griegos, pues gracias a ellos ha llegado a saber qué es la justicia y cómo servirse de las leyes para evitar la violencia (536-38):

πρῶτον μὲν Ἑλλάδ' ἀντὶ βαρβάρου χθονὸς
γαῖαν κατοικεῖς καὶ δίκην ἐπίστασαι
νόμοις τε χρῆσθαι μὴ πρὸς ἰσχύος χάριν

Obviamente, planteando el conflicto en estos términos, Medea – que no lo olvidemos es, fundamentalmente, σοφή – logra ganarse las simpatías del coro, que mantiene una actitud ambigua y de “no intervención” hasta que el infanticidio es ya inevitable¹². La σοφία de Medea consigue manipular su opi-

en *Áulide* deja clara la distribución de papeles y espacios a su marido: ἐλθὼν δὲ τάξω πρᾶσσε, τὰν δόμοις δ' ἐγὼ (740). Estas palabras resultan especialmente paradójicas puestas en boca de Clitemestra, pues será precisamente ella una de las mujeres trágicas que mayor relevancia adquirirá después en el ámbito de la πόλις y será vista por la tradición, por ello, como mujer transgresora y “masculina”. Sobre el tema, cf. M. Madrid, ob. cit., pp. 197-209 y A. Morales-D. de Paco, «Mujeres masculinas y hombres femeninos en la tragedia griega», en prensa en las *Actas del IX Congreso de la FIEC* (Kavala 1999).

¹¹ Sobre la presentación de Medea como un carácter heroico, asimilable a los protagonistas sofocleos, cf. B. Knox, «The *Medea* of Euripides», *Word and Action. Essays on the Ancient Theater*, Londres, 1986³, pp. 295-322, (=YCS 25, 1977) y E. B. Bongie, «Heroic Elements in the *Medea* of Euripides», *TAPhA* 107, 1977, pp. 27-56.

¹² Actitud de complicidad que hace el crimen posible y que llevará al climax dramático del quinto estásimo con la intervención de los niños pidiendo auxilio ante los ojos aterrorizados de las mujeres corintias, cf., Ch. Segal, «Fifth Stasimon of Euripides *Medea*»,

nión hasta extremos que no alcanza ningún otro personaje de la tragedia eurípidea¹³, en un proceso que, a nuestro juicio, es llevado a cabo en dos niveles.

Un primer nivel consiste, como venimos insistiendo, en la focalización del conflicto en la violación de los juramentos por parte de Jasón, que supone una ofensa a las instituciones sociales y al propio Zeus, es decir, apelando a un moralismo que sitúa automáticamente a Jasón como culpable y a Medea como víctima y que en principio libera a la protagonista ante los ojos del coro de cualquier responsabilidad, por terroríficos que sean sus actos – como al final lo serán, con el asesinato de los “traidores” y, sobre todo, con el infanticidio –, justificándolos siempre en el comportamiento infiel e injusto de Jasón, merecedor de ineluctable castigo divino.

El segundo nivel se produce mediante el establecimiento del problema en términos de conflicto entre hombres y mujeres, consiguiéndose así, como Mastronarde destaca¹⁴, que, pese a que la acción de Medea dañará en sus cimientos a la ciudad de Corinto, las mujeres corintias se disocian de la comunidad en la que viven, se alejan de la estructura política en que están inmersas para hacer causa común con una mujer, Medea, esencialmente extranjera¹⁵.

De este modo, se consigue la universalización del conflicto por partida doble. Con el primer argumento, como vimos, el problema excede el ámbito doméstico para alcanzar el político y religioso. Con el segundo, trasciende los límites de la dicotomía griego/bárbaro o, más exactamente, mujer griega/mujer bárbara – límites en los que sobre todo los personajes masculinos, Creonte y Jasón, insisten una y otra vez en situarlo¹⁶ – para replantearse como conflicto genérico hombre/mujer. Ambos argumentos están presentes desde el comienzo. El primero, ya lo hemos visto, desde el monólogo introductor de la nodriza. El segundo aparece con fuerza en el parlamento de Me-

AJPh 118, 1997, pp. 167-184.

¹³ Cf. D.J. Mastronarde, «El coro eurípideo: autorità e integrazione», *QUCC* 60.3, 1998, pp. 55-80, especialmente pp. 72-78.

¹⁴ Ob. cit., p. 78.

¹⁵ Véase, sobre el tema de la oposición hombre/mujer en la pieza, E. MacDermott, *Euripides' Medea. The Incarnation of Disorder*, Pennsylvania, 1989, pp. 43-79.

¹⁶ A lo largo de toda la obra se insiste en la especificidad de Medea frente al resto de las mujeres (así Creonte siente miedo ante su habilidad, sabiduría, perfidia, carácter colérico etc.), especificidad que desde el principio queda claramente unida a su condición de mujer extranjera. Es Jasón quien más insiste en ello, primero en los versos 536 y ss., ya comentados, y, sobre todo, al final de la pieza (1339: οὐκ ἔστιν ἴτις τοῦτ' ἄν Ἑλληνίς γυνή / ἔτλη ποθ').

dea con las mujeres corintias, en la célebre descripción de la injusta condición femenina y su dificultad para conseguir εὐκλεια (230 y ss.). Tras esta auténtica *captatio beneuolentiae* la protagonista obtiene fácilmente la complicidad del resto de las mujeres.

Los dos motivos son formulados de manera magistral por Eurípides en el estásimo que sigue a la intervención de Medea y que analizaremos a continuación. En él, por boca de las mujeres corintias, convencidas ya completamente por la heroína, quedan planteados explícitamente: el primero de ellos – la violación de los juramentos – apelando al pensamiento moral tradicional; el segundo – el conflicto genérico – recurriendo a la tradición misógina de la literatura griega arcaica. En ambos casos es Hesíodo fundamentalmente quien ofrece el material que Eurípides va a utilizar para poner en movimiento un sutil entramado de alusiones y referencias.

El coro comienza su intervención con una referencia al tópico del mundo al revés introducida por medio del refrán ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαί¹⁷. Tal y como se formula generalmente, el motivo consiste en que, dado un hecho monstruoso, es posible que hasta lo más inverosímil ocurra, pues ya no hay normas que regulen el curso de los acontecimientos. En el caso que nos ocupa, Jasón – desoyendo los θέσμινα vigentes y protegidos por los dioses, tal y como Medea le recrimina en el pasaje más arriba comentado – ha provocado una situación límite. El tono apocalíptico que introduce este refrán y la imagen del mundo al revés, como ha indicado A. Burnett¹⁸, nos trae inequívocas resonancias de la descripción hesiódica de ese mundo que el autor beocio prefiere no conocer, el de la Edad del Hierro, última etapa de la degeneración y corrupción de la raza humana. Al situar esta referencia abriendo la intervención del coro, Eurípides consigue poner énfasis en la acción de Jasón: la violación del juramento dado a Medea se convierte de manera automática en el ejemplo de la subversión de los valores morales producida, cuya expresión plástica se logra con la repetición del verbo στρέφω y su carga semántica de “inversión” y “dislocación”.

Pero, además, la mención de los “ríos sagrados” nos trae inmediatamente una asociación con los juramentos. Recordemos a este respecto que en Hesíodo las aguas de Estige están relacionadas estrechamente con el juramento de

¹⁷ Cf. Page, *ad locum*. El proverbio vuelve a ser usado por Eurípides en *Supp.* 520-1.

¹⁸ «*Medea and the tragedy of revenge*», *CPh* 68, 1973, pp. 1-24, especialmente pp.19-21

los dioses (*Th.*, 400), que queda representado en el “agua fría” que Zeus manda traer a Iris en jarra de oro cuando alguno de los olímpicos miente, un agua fría que mana en abundancia ἐξ ἱεροῦ ποταμοῦ (*Th.* 783 y ss.; 805 y ss.). Esta asociación entre el río sagrado y el juramento vuelve a aparecer en Eurípides, nos parece, en la segunda parte del tercer estásimo, que comienza con una nueva alusión a los ríos sagrados (846), éstos que aquí fluyen del revés. Esta nueva mención a los ἱερῶν ποταμῶν en contexto tan distinto es un claro guiño irónico de Eurípides, que de este modo pone en relación inteligentemente las dos intervenciones del coro. Porque, en definitiva, es un rasgo más del mundo al revés que la sagrada Atenas acoja a una Medea impía (οὐχ ὀσίαν, 850) y dispuesta a cometer la acción más impura (ἔργον ἀνοσιώτατον, 796), como en efecto ocurrirá al final, pues será precisamente en Atenas, pese a la prevención del coro, donde, en el *summum* de la paradoja, la heroína encuentre refugio una vez llevada a cabo su sangrienta venganza.

En este contexto del mundo al revés, como decíamos, son introducidas las dos líneas argumentales cuya presencia hemos destacado en las páginas precedentes: la transgresión de δίκη y la situación de la mujer. Los dos temas se presentan en la primera estrofa de manera simétrica, ocupando cada uno de ellos el mismo espacio. En el primer bloque se describe la situación provocada por el comportamiento de Jasón: la justicia se ha invertido, las determinaciones de los hombres (varones) son engañosas y ya no se mantiene la confianza dada en nombre de los dioses:

καὶ δίκαι καὶ πάντα πάλιν στρέφεται
ἀνδράσι μὲν δόλαι βουλαί, θεῶν δ'
οὐκέτι πίστις ἄραρε·

En Hesíodo la descripción de la quinta edad se realiza en futuro, el tiempo de la predicción; la sombría situación descrita por el beocio es, empero, el presente de Medea (στρέφεται).

En el segundo bloque se aborda el tema de las mujeres: éstas alcanzarán la gloria y la honra por sus acciones y la fama odiosa dejará de perseguirlas:

τὰν δ' ἐμὰν εὐκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι φᾶμαι·
ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει·
οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναικας ἔξει

Como es sabido, en la moral tradicional la violación del juramento es el peor de los males para los hombres y Hesíodo hace a Horkos hijo de Eris, engendrado como castigo para los perjuros (*Th.* 231-2; *Op.* 804-5). Su viola-

ción es reflejo y causa del mundo al revés, tal y como se expresa repetidamente en *Trabajos y Días*. De hecho, en la raza de hierro, paradigma del mundo de la perversión ética, uno de los rasgos de la monstruosidad moral alcanzada es que ya no habrá consideración para aquel que respete los juramentos y sea justo (*Op.* 190: οὐδέ τις εὐόρκου χάρις ἔσσειται οὔτε δικαίου). Es precisamente su condición de no εὐόρκος lo que recrimina Medea a Jasón (ἐπεὶ σύνοισθὰ γ' εἰς ἔμ' οὐκ εὐόρκος ὄν, 495), acusación que volverá a repetir aplicándole más adelante el poco usual epíteto ψεύδορκος (1392)¹⁹.

En el mundo de la tragedia, pues, la pérdida de respeto al juramento tendrá como resultado su sustitución como guía del actuar humano por otros intereses, esos καινὰ θέσμια de los que hace mención Medea en el verso 494 antes comentado, que en el caso de Jasón tienen que ver con la conveniencia política o económica. De este modo la χάρις ausente en la Edad de Hierro es la misma que abandona el mundo de Medea: βέβακε δ' ὄρκων χάρις (439) sentencia el coro. Como bien indica Page, la χάρις del juramento no es la del amor jurado, sino la casi fascinación que ejerce el conjunto de los ἄθικτα, uno de cuyos elementos es el ὄρκος²⁰. Esta “gracia” viene dada, probablemente, por el propio hecho del pronunciamiento del ὄρκος, que, por el poder mágico de la palabra, actúa sobre la realidad estableciendo automáticamente un compromiso indisoluble entre los participantes en él. Podemos interpretar entonces la pérdida de la χάρις como la utilización “en vano” del juramento acudiendo de nuevo a Hesíodo y a su formulación μύθοισι σκολιοῖς ἐνέπων, ἐπὶ δ' ὄρκον ὁμεῖται (*Op.* 194). Las “palabras torcidas” hesiódicas son las propias de las ἀνδράσι δόλια βουλαί que mencionan las mujeres corintias en la tragedia euripídea (412); las mismas que ha usado Jasón en el agón habido con Medea, propias del que, siendo injusto (ἄδικος, 580) es sabio en el hablar y se jacta de envolver la injusticia con su lengua (γλώσση γὰρ ἀχῶν τᾶδικ' εὔ περιστελεῖν, 582).

En el poema épico δίκη y ὄρκος van siempre unidos (*Op.* 219 y ss) y será precisamente la ciudad que mantenga la justicia la que florezca, velada por Zeus (*Op.* 225 y ss.). Frente a ella la ciudad injusta recibe un castigo del dios supremo que, fundamentalmente, se concreta en la no continuidad y la

¹⁹ Ambos adjetivos aparecen sólo aquí en todo el *corpus* euripídeo (en *Or.* 1517 se lee el verbo εὐορκοῦμαι).

²⁰ Cf. Page, *ad locum*; es propio del δυσσεβής el romper este encanto según se dice en *A., A.* 371: ὄσοις ἀθίκτων χάρις πατοῖθ'· ὁ δ' οὐκ εὐσεβής.

infertilidad: ni los campos, ni los animales, ni las mujeres producen fruto. Zeus se encarga de hacer perecer su linaje (*Op.* 245), exactamente el mismo castigo que va a recibir Jasón, que habrá de pasar en soledad su vejez, según le anuncia Medea en las palabras que cierran la obra, una vez que se le ha negado la posibilidad de descendencia mediante el asesinato de Glauce y de los hijos tenidos con Medea. La δίκη, insistirá Hesíodo, es norma para los humanos y su violación acarrea sólo desgracias; mientras que para el hombre fiel al juramento (de nuevo εὖορκος, *Op.* 285) se dispone la mejor descendencia, el injusto tendrá una descendencia oscura.

En los versos 440-1 se introduce una imagen simbólica de la situación en la que queda el mundo sin justicia y sin respeto a los juramentos, imagen con la que, sin duda, Eurípides busca la complicidad de su audiencia. Perdido el respeto a los juramentos, αἰδώς abandona el mundo:

βέβακε δ' ὄρκων χάρις, οὐδ' αἰδώς
Ἑλλάδι τᾷ μεγάλᾳ μένει, αἰθερία δ' ἀνέπτα.

La alusión a Hesíodo es inequívoca: también para él Αἰδώς, o mejor, su falta, es consustancial a la Edad de Hierro (δίκη ἐν χερσὶ, καὶ αἰδώς / οὐκ ἔσται, *Op.* 192-3). La descripción de esta edad acaba en el poema épico con esta conocida imagen (*Op.* 196-200):

καὶ τότε δὴ πρὸς Ὀλυμπον ἀπὸ χθονὸς εὐρυοδείης
λευκοῖσιν φάρεσσι καλυψαμένα χροῖα καλὸν
ἀθανάτων μετὰ φύλον ἴτον προλιπόντ' ἀνθρώπους
Αἰδώς καὶ Νέμεσις.

El abandono del mundo por parte de Αἰδώς – la vergüenza que se siente ante el quebrantamiento de la justicia, el obstáculo que ha de impedir al ser humano la comisión indiscriminada de actos injustos – y Νέμεσις – la exacta retribución que cada cual obtiene por su comportamiento injusto y que actúa, por lo tanto, como catalizador de las acciones humanas – es el climax de la pesimista visión que Hesíodo nos ofrece del decurso de la historia humana. Llegado este momento, a los mortales sólo les quedarán grandes dolores (τὰ δὲ λείπεται ἄλγεα λυγρὰ, *Op.* 200) y ya no habrá – dice Hesíodo – solución para los males (κακοῦ δ' οὐκ ἔσσεται ἀλκη, / *Op.* 201). El paralelismo buscado con el mundo de Jasón y Medea es total: Medea acusa a Jasón precisamente de impudor (ἀναίδεια), el mayor de los vicios humanos (471-2, ἡ μεγίστη τῶν ἐν ἀνθρώποις νόσων / πασῶν, ἀναίδει') y también a él, de resultados de sus acciones, tan sólo le quedará dolor hasta su vejez, hasta su muerte in-

fame. Ha sido precisamente este vicio de Jasón, su falta de αἰδώς (πατρώα νόσφ, 1364) lo que ha ocasionado la ruina a los hijos de ambos, como insiste Medea en el último diálogo. Este impudor le ha llevado a un acto de ὕβρις y ha sido él el verdadero causante de la desgracia y no Medea, autora material de la venganza.

Ahora bien, la imagen hesiódica de Αἰδώς y Νέμεσις con sus velos blancos subiendo a los cielos presenta en la versión eurípidea una significativa diferencia, pues en ella sólo Αἰδώς abandona el mundo humano. La explicación de esta variante parece evidente: en la tragedia Νέμεσις tiene todavía un lugar y una misión, cuyo medio de realización será Medea. La mano derecha de la protagonista, la misma que al comienzo de la obra es invocada como señal de confianza traicionada, es ahora instrumento de la venganza. Su mención en el último diálogo de la tragedia cierra el círculo fatal de traición y muerte (1364-1366):

*Μη. ὦ παῖδες, ὡς ὄλεσθε πατρώα νόσφ
 Ια. οὐ τοίνυν ἡμῆ δεξιὰ σφ' ἀπόλεσεν
 Μη. ἀλλ' ὕβρις, οἷ τε σοὶ νεοδημιτῆς γάμοι*

A este respecto no es casual la imagen final de la obra, la de una Medea terrible abandonando el escenario en un vuelo hacia los cielos. Se suele interpretar la escena como un símbolo del proceso de deificación o, mejor, de deshumanización que convierte a la protagonista – una vez realizado el infanticidio y perdidos los rasgos humanos mediante la negación de los instintos maternos²¹ –, en una figura divina semejante a las usuales en el *deus ex machina* eurípideo²². Además, a nuestro juicio, con la evocación del texto de Hesíodo que estamos comentando, Eurípides consigue de manera muy efectiva una clara identificación de Νέμεσις con Medea. Ésta, conforme a la descripción hesiódica, sube a los cielos una vez cumplida su tarea.

Como decíamos, el tópico del mundo al revés da pie a Eurípides para introducir además el tema de la situación de inferioridad de la mujer, argumento que Medea ha empleado sabiamente para ganarse las simpatías del

²¹ La “deshumanización” de la protagonista es confirmada por el propio Jasón al final: Medea, a la que constantemente se compara a lo largo de la obra con una roca o una leona, ha completado su metamorfosis: λέαιναν, οὐ γυναῖκα, τῆς Τυρσηνίδος / Σκύλλης ἔχουσεν ἀγριωτέραν φύσιν (1341-2).

²² Cf. B. Knox, ob. cit., pp. 303-306.

coro femenino. La inmediata relación entre ambos temas es comentada ya por el escoliasta del pasaje:

[ἄνω ποταμῶν] θέλει εἰπεῖν ὅτι ἀντέστραπται ἡ φύσις· οὐκέτι γὰρ δόλιαί εἰσιν αἱ γυναῖκες, ἀλλ' οἱ ἄνδρες. παροιμία ἐπὶ τῶν εἰς τὸ ἐναντίον καὶ παρὰ τὸ προσήκον μεταβαλλομένων πραγμάτων, οἷον· ἀντέστραπται τὰ πράγματα, ὥστε δολίους μὲν καὶ ἐπιπόγους φαίνεσθαι τοὺς ἄνδρας, τὰς δὲ γυναῖκας εὐγνώμονας καὶ δικαίας.

Así pues, el caos generado por la desaparición de las normas tradicionales que rigen la vida humana tiene como consecuencia la inversión también en el ámbito de los papeles masculino/femenino: los hombres serán engañosos y dignos de censura mientras que las mujeres aparecerán justas y sensatas. En este caso, en una obvia relación causa-efecto, la nueva situación de la mujer es un hecho predecible (es decir, futuro: στρέψουσι, 418), que – hemos de suponer –, alcanzará su realización cuando Medea cumpla su venganza.

Si, como hemos visto, Eurípides encuentra en Hesíodo el material para el desarrollo del trasfondo moral del planteamiento de Medea, también en él, pero en una operación inversa, hallará la referencia para el desarrollo de este tema. No en vano es en el autor beocio donde comienza, con el mito de Pandora y la concepción de la mujer como κακὸν ἀμήχανον, una tradición misógina de ψόγος de las mujeres que alcanzará amplia difusión como *tópos* literario en la literatura arcaica y que tiene honda huella en la tragedia²³. En este tópico tradicional, las mujeres son presentadas como parte de un γένος indeterminado, como una colectividad sin identidad particular, algo que no ocurre con los personajes masculinos. Es precisamente esta condición de grupo lo que favorece el establecimiento de la complicidad entre el coro femenino y la protagonista, en una llamada a la “solidaridad entre mujeres” usual en la tragedia y que también realiza aquí nuestra heroína²⁴: las mujeres del coro son aquí, antes que bárbaras o griegas, elementos de ese γένος al que también pertenece Medea.

La δυσκέλαδος φάμα que tradicionalmente ha perseguido a las mujeres, vienen a decir las mujeres corintias, basada fundamentalmente en su ἀπιστοσύναν (422), dejará de tener sentido, puesto que – en el mundo al revés, es decir, en un mundo en el que los hombres no respetan el νόμος pactado – son los varones, representados aquí en Jasón, quienes traicionan la πίστις y

²³ Sobre él, véase E. Cantarella, *La calamidad ambigua*, Madrid, 1991 [= Milán, 1985] y la obra ya citada de M. Madrid.

²⁴ Con la invocación del silencio cómplice (σιγᾶν, 263), cf. Page, *ad locum*.

se hacen, ellos, merecedores de los conocidos versos de Homero (ἐπεὶ οὐκέτι πιστὰ γυναιξίν, *Od.* XI 456) y Hesíodo (ὁ δὲ γυναιξὶ πέποιθε, πέποιθ' ὃ γε φηλήτησι, *Op.* 375). Como consecuencia natural de esta nueva condición de los hombres, surge la exigencia de las mujeres de εὐκλεια (τὰν δ' ἐμὰν εὐκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρέψουσι φᾶμαι, 418) y τιμή (ἔρχεται τιμὰ γυναικεῖω γένει, 419), reservadas convencionalmente a los varones.

Ahora bien, esta inversión del estado de las cosas requiere un cambio de dirección también en la tradición literaria: se abre ahora la posibilidad de iniciar una tradición de vituperio contra el γένος masculino (ἐπεὶ ἀντάχῃσ' ἂν ὕμνον / ἀρσένων γέννη), lo que supone que también los varones son susceptibles de quedar reducidos a un conjunto genérico tal y como ha ocurrido con las mujeres. En definitiva, como bien observó el escoliasta, todo es un problema de perspectiva: al igual que el león de la fábula, si supiera escribir o modelar, cambiaría las tornas y representaría al hombre vencido por el león, también las mujeres, si Apolo las dotara de capacidad de canto (ἁοιδάν), podrían invertir los términos y responder a la larga tradición que les censura. Así lo explica el escoliasta:

οὐ δυναταί ἐσμεν ἡμεῖς αἱ γυναῖκες ποιήματα γράφειν, ἐπεὶ τάχα ἂν αἱ γυναῖκες ἀντεκωμώδουν τοὺς ἄνδρας, τὴν δὲ ἑαυτῶν φύσιν ἐπήνουν, κατὰ τὸν λέοντος μῦθον. Λέων γὰρ ἰδὼν λέοντα ὑπὸ ἄνδρὸς ἀγχόμενον ἐν γραφῇ, εἶπεν· καὶ ἡμεῖς εἰ ἤδειμεν γράφειν ἢ πλάσσειν, ἔμπαλιν ἂν οἱ ἄνθρωποι ἐτίθεντο ἀγχόμενοι ὑπὸ τῶν λεόντων²⁵.

En definitiva, como estamos viendo, la acción de Jasón supone la ruptura de las normas y el dominio de un mundo caótico en el que son las mujeres las que han de defender el νόμος establecido frente a la ἀπιστοσύνα masculina.

Ahora bien, tampoco en este caso nos lo pone fácil Eurípides, sino que son varios y complejos los niveles de lectura: la propia Medea es producto de ese caos y, en su defensa extrema de los θέσμια por los que aboga en su parlamento con Jasón – en este caso la inviolabilidad de los juramentos –, llega a trasgredir las también inviolables leyes de la φύσις, pues cumplirá su venganza superando incluso el que tradicionalmente es el sentimiento natural por excelencia de las mujeres: el amor por sus hijos. Por ello, la condición de enemigo de los hombres y los dioses que Medea recriminó a Jasón en el pasaje comentado más arriba es aplicada en idénticos términos a ella al final de la pieza (θεοῖς τε κάμοι παντί τ' ἀνθρώπων γένει, 1324).

²⁵ Cf. al respecto, B. Knox, ob. cit., pp. 315-316.

La consecución de su venganza produce, una vez más, una situación de inversión; porque el deseo de Medea de participar del código heroico y alcanzar εὐκλεια – una εὐκλεια épica y masculina, digna de ser cantada por las Musas²⁶ – generará la pérdida de sus valores femeninos, en un proceso usual en la tragedia consistente en la “masculinización” de los personajes femeninos que mantienen posturas heroicas²⁷. Pero, además, al cometer el infanticidio, la protagonista romperá los nexos entre los padres y los hijos, que son la base de la familia y, consecuentemente, el fundamento de la sociedad en la mentalidad tradicional, según certifica de nuevo Hesíodo, para quien la ruptura de los vínculos de parentesco y hospitalidad constituyen precisamente la máxima expresión del mundo al revés. Efectivamente, la Edad de Hierro se caracterizará porque el padre no se parecerá a sus hijos ni los hijos a sus padres, y los progenitores serán despreciados en cuanto lleguen a la vejez (*Op.* 180 y ss.)²⁸.

En definitiva, el no mantenimiento del νόμος / ὄρκος por parte de Jasón suscitará la venganza de Medea y, al llevarla a cabo, la protagonista se convierte en el paradigma del caos, en cuya presentación Eurípides hace uso del tópico del mundo al revés según es formulado por Hesíodo: un mundo en el que la τῶξις que lo dispone se desordena y la subversión de los papeles alimenta el desenlace trágico.

²⁶ Frente al κλέος típicamente femenino, cotidiano y no heroico, cf. al respecto, N. Loraux, *Maneras trágicas de matar a una mujer*, Madrid, 1989 [= París, 1985], pp. 50-54.

²⁷ Cf. E. MacDermott, ob. cit., p. 56.

²⁸ A este respecto hay significativas concomitancias entre la figura de Medea y la de Hécuba. Según el análisis de M. Nussbaum (*La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*, Madrid, 1995 [= Cambridge, 1986], pp. 491-521) la tragedia de Hécuba es comprobar que el antiguo νόμος – entendido como red de vínculos interpersonales basado en la confianza – ha sido destruido en el acto de Poliméstor de no respetar los lazos de hospitalidad y matar a traición a Polidoro. Como en el caso de Medea, para Hécuba será la venganza el nuevo νόμος que ocupe el lugar del antiguo. Asimismo, en el mundo del Desorden, ambas heroínas experimentan la pérdida de rasgos humanos ante los ojos del resto de los personajes: Medea, como hemos visto, se transforma en leona, Hécuba en perra.