



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TESIS DOCTORAL

Título
El mito de Medea en las letras hispanas (Siglos XIII-XVII)
Autor/es
María Estela Martínez Cabezón
Director/es
Jorge Fernández López
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Filologías Hispánica y Clásica
Curso Académico



El mito de Medea en las letras hispanas (Siglos XIII-XVII), tesis doctoral de María Estela Martínez Cabezón, dirigida por Jorge Fernández López (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor
© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2014
publicaciones.unirioja.es
E-mail: publicaciones@unirioja.es

Estela Martínez Cabezón



**EL MITO DE MEDEA
EN LAS LETRAS HISPANAS (SIGLOS XIII-XVII)**

Tesis doctoral dirigida por Jorge Fernández López

Universidad de La Rioja

2012

Ilustración: A. ALCIATI, *Emblematum Liber*, Augsburgo: H. Steyner, 1531, fol. [E8]v

SUMARIO

1. Introducción: el mito de Medea	5
Presentación, p. 7. El mito de Medea, p. 13.	
2. Medea en las fuentes antiguas	35
Origen y desarrollo del mito, p. 37. Hesíodo y Píndaro, p. 47. Eurípides, p. 52. Apolonio de Rodas, p. 67. Ovidio, p. 76. Séneca, p. 87. Valerio Flaco, p. 93. Otras fuentes antiguas, tardoantiguas y bajomedievales, p. 100.	
3. El mito de Medea en la Edad Media	109
Introducción, p. 111. Alfonso X el Sabio, p. 114. <i>Sumas de historia troyana de Leomarte</i> , p. 158. <i>Versión del Roman de Troie</i> , p. 171. Juan Fernández de Heredia, p. 182. <i>Libro de la historia de Troya</i> , p. 188. <i>Crónica troyana</i> , p. 196. <i>Morales de Ovidio</i> , p. 200. <i>De las mujeres ilustres en romance</i> , p. 222. Traducción castellana de la <i>Medea</i> de Séneca, p. 238. Otros textos: poesía del s. XV, p. 260. Otros textos: prosa medieval, p. 272.	
4. El mito de Medea en el Siglo de Oro	303
Introducción, p. 305. Las fuentes del relato: mitografía y traducciones de las <i>Metamorfosis</i> , p. 307. Lírica y épica áureas, p. 375. Prosa áurea: novelas y tratados, p. 400. Teatro del Siglo de Oro, p. 443. Literatura emblemática, p. 534.	
5. Conclusiones	575
6. Bibliografía	585
Textos, p. 587. Estudios, p. 599.	

1. INTRODUCCIÓN: EL MITO DE MEDEA

PRESENTACIÓN

La presencia de la literatura clásica grecolatina ha sido clave en el desarrollo de la tradición cultural occidental. Sin los autores latinos y sus predecesores griegos sería muy difícil comprender la trayectoria que ha seguido la producción de textos castellanos desde la Edad Media hasta nuestros días. La intención y la actitud con las que se han acercado los escritores a las fuentes antiguas a lo largo de los siglos varían sustancialmente, pero ese acercamiento los coliga, pues con ello sus textos quedan incluidos en una tradición literaria, en «el espacio convencional generado por el orden simultáneo de la literatura¹» y esta inclusión confiere a dichos textos su valor ‘literario’².

El interés de observar lo clásico en lo ‘nuevo’ es el que hoy nos induce a presentar este estudio que plantea como objetivo fundamental la realización de un recorrido diacrónico a través de los textos españoles en los que aparecen, de manera explícita o no, referencias a un mito de considerable relieve y trascendencia: el mito de Medea. Esta tarea se vertebra en torno a dos ejes fundamentales: preferencias (qué pervive del pasado, qué mitos, qué personajes, qué modelos se prefieren en unas épocas y en otras) y perspectivas (cómo se actualiza y reinterpreta el mito).

El mito, por la vinculación que guarda con el desarrollo madurativo del pensamiento en la Antigüedad, nos permitirá posteriormente comprender las cuestiones filosóficas, ideológicas y estéticas más profundas implicadas, dado que el pensamiento griego cifra en estos relatos legendarios la realidad incomprendida. Aun siendo de enorme interés la relación que mantiene el mito con otras doctrinas como

¹ T. S. ELIOT, *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Tomo I, Buenos Aires: Emecé, 1944, p. 13: «El conjunto de la literatura de Europa desde Homero, y dentro de ella el conjunto de la literatura de su propio país, tiene una distancia simultánea y constituye un orden simultáneo». (Dentro del ensayo *La tradición y el talento individual*, publicado en 1920).

² F. RICO, “La tradición y el poema”, en *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona: Seix Barral, 1991, p. 275.

la filosofía, la religión o la antropología, es el vínculo que mantiene con la literatura el que atrae nuestra atención. El mito estuvo en su origen dissociado de la literatura y sólo en un segundo momento se convierte en componente de su argumento junto con otros materiales como la ficción y la historia³. Los límites de estos tres elementos suelen diluirse y con frecuencia se confunde el mito (relato tradicional no comprobable ni verosímil, anterior al autor que le da cuerpo y perteneciente a una colectividad) con ficción (relato de autoría individual sin pretensión de veracidad) o con historia (relato de hechos verídicos y comprobables).

En su fusión con la literatura, el mito atraviesa distintos estadios. El primero y más evidente es el de erigirse como constituyente del argumento de una obra literaria, recreando la leyenda y utilizando los mismos personajes y situaciones que en el original. Tras esta función argumental, el mito puede proporcionar únicamente el esquema, la estructura sobre la que se construye un relato con distintos personajes y ambientes. Por último, el mito puede asumir una función secundaria como apoyo u ornato de un texto, formando parte no ya de la *inventio* sino de la *elocutio*⁴.

Nuestro trabajo pretende, pues, realizar una exégesis y caracterización de las obras literarias que, dentro de la tradición española, han abordado desde distintas perspectivas el mito de Medea e identificar el modo en el que se ha imbricado dicho relato mítico dentro de ella. El establecimiento de las dependencias entre las fuentes y las recreaciones se constituye, pues, en eje fundamental de esta investigación.

Partimos de la base de la ‘intemporalidad’ de los elementos, aquellos que vendrían a conformar el mito y que son conocidos por los autores, quienes, desde ese conocimiento, realizan una utilización intencional y consciente de algunas de las partes del mito o de todo el conjunto, bien como estructura de todo el texto, bien como apoyo a alguna de sus partes. En ese sentido entendemos las palabras de L. Gil:

³ A. RUIZ DE ELVIRA, “Mito y novela”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 6, 1973, pp. 15-52, recogido luego en *Mitología Clásica*, Madrid: Gredos, 1975, pp. 7-12.

⁴ V. CRISTÓBAL, “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18, 2000, pp. 29-76 (p. 32).

Lo que los personajes del mito y sus vivencias representan, por ser algo inherente a la realidad específica del hombre, trasciende los límites de la contingencia histórica, rebasa los condicionamientos de época. De ahí la intemporalidad del mito griego y el que, una y otra vez, a lo largo de los siglos haya suscitado el mismo deseo de plasmarlo en formas o en palabras, como si lanzase un reto perenne a la imaginación y a la sensibilidad de los artistas. En esto radica ese fenómeno que con un feo nombre llamamos ‘recurrencia’⁵.

A partir de aquí, y estableciendo la línea temporal como elemento de periodización de los sistemas literarios⁶, observaremos las peculiaridades de cada época y autor que han propiciado la creación de una estética distinta en la que los géneros, los temas, los motivos y los tópicos varían:

La costumbre, la reiteración, el retorno cíclico ceden paso al cambio. Cambian no sólo las formas, las palabras, las individualidades sino lo que los hombres y las mujeres sienten, valoran y declaran⁷.

No es nuestra intención adentrarnos en el proceso de creación de un texto literario, pero sí el consignar aquellos elementos que, de manera consciente, lo constituyen y que tienen como referencia el mito de Medea. Con este fin, analizaremos las relaciones de intertextualidad que se establezcan entre cada texto y las fuentes antiguas, comprobando en las narraciones míticas y en sus recreaciones tanto los elementos presentes como las ausencias significativas. Desde estos presupuestos, estructuramos el trabajo según se explica a continuación.

Tras realizar un indispensable análisis del origen, fijación y tipología del mito en el capítulo primero, nos detendremos en las fuentes clásicas como punto de partida imprescindible hasta llegar en el capítulo tercero a la Edad Media y analizar las primeras traducciones y adaptaciones al español de aquellos textos clásicos que, a

⁵ L. GIL, *La transmisión mítica*, Barcelona: Planeta, 1975, p. 15.

⁶ C. GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona: Crítica, 1985, p. 27.

⁷ C. GUILLÉN, *op. cit.*, p. 31.

partir del siglo XIII, comenzaron a circular por Europa (la *General Estoria* de la cámara alfonsí, los *Morales de Ovidio*, *De las mujeres ilustres en romance*, *Sobre los dioses de los gentiles...*). A continuación, ya en el capítulo cuarto, examinaremos las manifestaciones del Siglo de Oro relacionadas con el mito que nos incumbe (las traducciones de las *Metamorfosis* de Jorge de Bustamante, Felipe Mey, Pérez Sigler y Sánchez de Viana, la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria) y concluiremos con una revisión de los textos dramáticos barrocos de mayor interés para nuestro tema (*El vellocino de oro* de Lope de Vega, *Los tres mayores prodigios* de Calderón de la Barca y *Los encantos de Medea* de Rojas Zorrilla) a la que se añade un acercamiento a la literatura emblemática de estos siglos.

Nuestro estudio finaliza en este punto, aunque la vitalidad del mito de Medea prosigue en las letras hispanas hasta nuestros días. Así, el siglo XVIII supondrá una revisión de la materia clásica, pero a través del filtro renacentista. A pesar de este planteamiento base, el Neoclasicismo, de fuerte raigambre racionalista, rechaza la mitología y prefiere buscar los temas en las crónicas históricas nacionales antes que en los relatos de la Antigüedad, aunque también encontramos algunas excepciones de interés como el *Agamenón vengado* de Vicente García de la Huerta, reelaboración de la *Electra* sofoclea, la obra lírica *Ocios de mi juventud* de José Cadalso, que presenta ecos anacreónticos y ovidianos, las traducciones de nueve odas de Horacio y las doce de creación propia de Leandro Fernández de Moratín o la novela bizantina *Los trabajos de Narciso y Filomela* de Vicente Martínez Colomer.

El interés mitológico decae en el siglo XIX como consecuencia del influjo que los presupuestos románticos ejercen y de la escasa atracción que supone para los autores realistas. El Modernismo, influido por el Parnasianismo, es el primer movimiento del siglo XX que manifiesta cierta inclinación hacia asuntos mitológicos. Salvador Rueda (*La Bacanal*, *Afrodita*), Francisco Villaespesa (*La tela de Penélope*) y Manuel Reina (*El jardín de los poetas*, *Rayo de sol y otras composiciones*) rindieron tributo en su obra poética a la tradición clásica grecolatina.

Si exceptuamos las obras *Fedra* y *Medea* de Unamuno, la Generación del 98 se mantuvo ajena a esta motivación. En la Generación del 27 el mito se aborda desde la libertad creadora, usándose en ocasiones en la construcción de imágenes o con afán

didáctico, como el que movió a Dámaso Alonso a editar el extenso poema gongorino. Además de recurrir a determinadas cuestiones mitológicas como argumento o germen de sus composiciones, los autores del 27 volvieron su mirada hacia los escritores grecolatinos como fuente donde encontrar nueva inspiración estética y formal. Recogemos como muestra algunos de los poemas más significativos en este sentido: Jorge Guillén compuso *Dafne a medias*, incluido en *Clamor*, *Banquete* y *De lo sibilino a lo infernal*, en *Homenaje* y *La tierra y el hombre*, homenaje a las *Geórgicas* virgilianas, en *Final*; García Lorca incluyó en *Canciones* algunos poemas de temática mitológica, como *Venus*, *Canción del día que se va* o *Estío*; Gerardo Diego firmó *Púnica Dido* y *Orfeo*, dentro de su obra de madurez *Carmen jubilar*; y Cernuda se dejó influir por la elegía latina y el epigrama griego y en *Ocnos* se recoge la composición titulada *El poeta y los mitos*.

En la literatura de posguerra se mantiene cierta tendencia clasicista aunque de nuevo tamizada a través del Renacimiento. En la segunda mitad del siglo nos encontramos con la *Medea* de Alfonso Sastre, traducción de la euripídea, y con algunos Novísimos (Guillermo Carnero, Pere Gimferrer o Leopoldo M^a Panero) que recrean el mundo mitológico de la Antigüedad clásica en sus poemas. En la literatura actual las referencias mitológicas se reservan casi exclusivamente para su uso en la lírica, género en donde encontramos, aunque de manera muy dispar, algunas manifestaciones de cierta relevancia. Sirvan como ejemplo *Odiseo en Barcelona*, de José Hierro, *Tractatus de Amore*, de Luis Antonio de Villena y *Jano* y *El desembarco* de Luis Alberto de Cuenca.

Para analizar las diferentes vías de adaptación del mito y la actitud con la que cada autor se ha aproximado al mismo se hace imprescindible conocer en primer lugar el mito en el que se basa, cómo ha ido evolucionando a lo largo de los siglos, cómo se ha adaptado a los distintos géneros literarios en los que se ha vertido, qué grado de dependencia guarda con otros modelos anteriores y hasta qué punto se ha visto condicionada por la influencia de las coordenadas espacio-temporales en las que se ha producido. Conservando en la base de nuestro trabajo este planteamiento, iniciamos nuestra investigación, no sin antes aclarar una cuestión formal: los criterios que hemos adoptado en las citas de los textos que iremos incluyendo en nuestra

exposición. Nuestro empeño en investigar la impronta que el mito de Medea ha dejado en las letras hispanas desde la Edad Media hasta finales del s. XVII, nos obliga a rastrear un gran número de fuentes que presentan multitud de peculiaridades y rasgos propios de las diferentes épocas a las que pertenecen y del grado de edición en el que se encuentran.

Por todo ello, consideramos que se hace preciso establecer unos criterios de cita que homologuen la transcripción de los fragmentos manejados en nuestro estudio con el fin de dotarlo de la consonancia y uniformidad presumibles en trabajos de esta relevancia. Así, en lo que a las fuentes antiguas se refiere, hemos optado por citar los textos grecolatinos según la traducción castellana oportunamente citada, salvo en aquellas ocasiones –escasas– en las que se haya considerado necesario recurrir al idioma original.

Los textos medievales se hallan en estadios muy diferentes de evolución lingüística, lo que ha servido para incrementar su valor en tanto que testimonio filológico de enorme interés para nuestro estudio, más allá de lo aportado por el argumento de los mismos. Así pues, decidimos que las fuentes pertenecientes a los siglos XII, XIII, XIV y XV fueran transcritas según se encuentran conservadas en las ediciones utilizadas.

Sin embargo, en las citas de las obras del XVI y XVII hemos optado por una modernización de aquellos textos de los que no existe edición reciente con el fin de facilitar la lectura del trabajo, siempre y cuando el fragmento reproducido carezca de valor lingüístico para nuestro estudio. Así, se ha corregido sistemáticamente el empleo de mayúsculas, la puntuación, la alternancia de grafías *u* y *v*, el uso de tildes y, en general, se han sometido dichos textos a una regularización convencional.

EL MITO DE MEDEA

Siempre que nos enfrentamos a la lectura e interpretación de un mito cabe preguntarse qué supone, qué esconde, qué cifra, qué guarda en su interior esa narración que transcurre entre lo histórico y lo legendario y que se codificó en un lenguaje que ya no nos es accesible.

Ahora que nos proponemos analizar el mito de Medea⁸, y antes de adentrarnos en la materia literaria que ha configurado esta figura mitológica para nuestra posteridad, nos planteamos el porqué de este mito y qué parte de la realidad ignota trata de revelarnos, para lo cual debemos deshacernos antes de imágenes o prejuicios que nos acerquen a una Medea vengativa, malvada y desaprensiva, por resultar simples y demasiado planos.

El germen primigenio del mito podría encontrarse en el poder que los sentimientos ejercen sobre el ser humano y que lo llevan a cometer todo tipo de ímprobos actos. A partir de aquí, Medea adopta distintos ropajes que la acercan o la alejan de la intención inicial que poseía.

Moviéndonos aún en el terreno de la evocación, nos imaginamos a una Medea desleal que traiciona a su padre, pero este acto, ya de por sí trascendente, podría también encriptar metafóricamente la idea de la pertenencia de la mujer al varón, del paso de niña (perteneciente al padre) a mujer (perteneciente al marido), entendido tal paso como traición.

⁸ Para una interpretación etimológica del nombre, véase el artículo de C. BARRIGÓN, "Lecturas alegórico-racionalistas de la leyenda de Medea", en *Bajo el signo de Medea*, ed. E. Suárez de la Torre, Universidad de Valladolid y Universidad de Coimbra, 2006, pp. 151-187 (p. 153): «su nombre entronca con la raíz –med, de μήδομαι ('pienso, medito, maquino'), lo cual evidencia una cualidad fundamental de Medea, la *metis*, que se manifiesta principalmente en el campo de la magia...». Para A. IRIARTE, "Las razones de Medea" en *Actas del XXXV Festival de Mérida, Tragedia griega y democracia*, ed. J. Monleón, Comunidad Autónoma de Extremadura, 1989, pp. 97-106 (p. 102): «al igual que el arte de mentir, la destreza en el dominio de los fármacos y venenos requiere este tipo de inteligencia, a la vez retorcida y previsor, que los griegos denominaron *metis*».

Otra lectura pondría de manifiesto la faceta ‘mágica’ de Medea. Este carácter nigromante del personaje la vincula directamente con la esfera divina, al tratarse de una sacerdotisa de Hécate y descendiente del linaje del Sol.

Sea cual sea la lectura que realicemos, la traición se erige como el acto principal que enturbia la figura de esta bárbara mujer y, sin embargo, no es inusual constatar personajes desleales y egoístas en la tradición mitológica grecolatina. Lo que diferencia la actitud de Medea son los motivos que han originado dicha actuación: Medea se escuda en la pureza de un sentimiento noble como el amor para justificar todas sus acciones, aun cuando ese amor sea tan pernicioso y malsano que la lleva a cometer infanticidio⁹.

ARGUMENTO DEL MITO

Es tarea difícil tratar de fijar la línea argumental de un relato mitológico porque no existe certeza de cuál de las versiones es la más próxima al inalcanzable relato original, ya que nos movemos en el terreno de lo legendario. El caso del mito de Medea no es una excepción: según la fuente que se consulte, la narración ofrece matices y aspectos que difieren entre sí. Sin embargo, podemos consignar cuatro episodios argumentales que sirven como esquema básico sobre el que se organiza la materia narrativa.

1. Expedición de los Argonautas, llegada a la Cólquide¹⁰.
2. Encuentro de Jasón y Medea, superación de pruebas, huida y llegada a Yolcos.
3. Rejuvenecimiento de Esón, asesinato de Pelias y huida a Corinto.
4. Estancia en Corinto de Jasón y Medea. Abandono y venganza.

⁹ Como comentaremos más adelante, el asesinato de los hijos de Medea aparece por vez primera en el texto de Eurípides. El tragediógrafo es quien primero actualiza esa parte del mito, tras el abandono de la Cólquide y la llegada a Yolcos. Las interpretaciones sobre las causas que llevan a una madre a acabar con su prole son muchas y variadas y de todas ellas hablaremos en dicho apartado.

¹⁰ A lo largo de este trabajo se utilizarán indistintamente los topónimos Cólquide y Colcos.

Antes de comenzar con el primero de los episodios, debemos conocer otros acontecimientos anteriores y que resultan imprescindibles para su comprensión. La presencia de la piel del carnero en la Cólquide sólo se explica a partir de la historia de Hele y Frixo, los dos hermanos hijos de Atamante que deben huir porque Ino, su madrastra, quiere acabar con ellos. Dicha huida se ve favorecida gracias a que Zeus les facilita un carnero que les llevará volando a tierras lejanas, pero al atravesar el actual estrecho de Dardanelos, Hele cae al mar y muere, motivo por el que dicho paso marítimo pasará a denominarse Helesponto. Frixo llega a Colcos y entrega la piel del carnero al rey Eetes a cambio de refugio y hospitalidad. Allí se casa con Calcíope, hija del rey.

Mientras, en Tesalia, el trono de Yolcos había sido usurpado por Pelias, hermano del legítimo rey Esón. Los descendientes de este último son desterrados, pero, años más tarde, el auténtico heredero, Jasón, conoce toda la verdad y auspiciado por Hera¹¹ regresa. Una vez reconocido por su tío, es enviado a la Cólquide para obtener el vellocino de oro, objeto que supuestamente le haría recobrar el trono.

1. EXPEDICIÓN DE LA NAVE ARGO

La responsabilidad de construir la nave recae en Argo¹², que emplea madera del Pelión para toda la estructura excepto para la proa, pieza fabricada con madera proveniente de un roble sagrado de Dodona y tallada por Atenea, quien además la dotará de la capacidad de hablar y profetizar.

Tras la orden de Pelias de recuperar el vellocino de oro, la noticia de la expedición se difunde por toda Grecia y son muchos los jóvenes que acuden para

¹¹ El episodio de Jasón como teóforo de Hera (a quien ayudará a atravesar un río), supondrá su restitución como aspirante al trono de Yolcos. C. GARCÍA GUAL, “El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, en *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. Aurora López y Andrés Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 29-48 (p. 33).

¹² El nombre de la embarcación significa etimológicamente “rápido”. Además, parece ser un homenaje a su constructor, Argo, hijo de Arestor, que no Argo el hijo de Frixo, con quien en ocasiones se confunde.

formar parte de ella. Las listas difieren sensiblemente según las fuentes¹³, y las más detalladas son las de Apolonio de Rodas y Apolodoro, aunque Valerio Flaco e Higino también recogen sus propias nóminas de navegantes¹⁴. El número total oscila entre cincuenta y cincuenta y cinco, que pueden agruparse por las afinidades siguientes:

- Progenitores de la saga troyana: Peleo, Telamón, Laertes (sólo citado por Apolodoro) y Oileo (sólo citado por Apolonio).
- Personajes míticos: Heracles y Orfeo.
- Poseedores de una cualidad especial: Tifis –piloto–, Idmón –adivino–, Anfiarao –adivino–, Mopso –adivino–, Zetes y Calais –hijos de Boreas–, Polideuces (Pólux) y Cástor –hijos de Zeus y Leda–, Idas y Linceo –primos de los anteriores–, Etálides –mensajero hijo de Hermes.
- Otros: Argo –hijo de Frixo–, Admeto, Acasto –hijo de Pelias–, Periclímeneo –hijo de Neleo–, Asterio, Polifemo, Ceneo, Augias –rey de Élide y hermano de Eetes, Cefeo, Palemonio, Eufemo –hijo de Posidón.

La travesía marítima se ve jalonada por múltiples aventuras, en las que Jasón apenas interviene: del mismo modo, tampoco los argonautas participarán más adelante en la superación de las pruebas para la obtención del vellocino de oro.

La primera parada tiene lugar en Lemnos, isla gobernada y habitada por mujeres, donde Jasón conoce a Hipsípila, a la que enamorará y dejará embarazada con la falsa promesa de su regreso. De allí, y tras pasar por la isla de Samotracia, llegan a la isla de Cícico, donde protagonizan un cruel enfrentamiento con sus

¹³ Consignamos los nombres coincidentes en las dos nóminas principales (APOLODORO, *Biblioteca* I, 9, 16, Madrid: Gredos, 1985, p. 73 y APOLONIO DE RODAS, *Argonáuticas* I, 20-227, Madrid: Gredos, 1996, pp. 94-104). Para obtener la nómina completa, consultar P. GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires: Paidós, 1965, s.v.

¹⁴ VALERIO FLACO, *Argonáuticas* I, 355, Madrid: Akal, 1996, pp. 71-76. HIGINO, *Fábulas*, XIV, Madrid: Gredos, 1997 (reed. 2009), p. 88.

habitantes quienes, confundidos, creen que están sufriendo un ataque por parte de unos ladrones.

Llegan después, rumbo al Este, a la costa de Misia, lugar en el que dejan abandonado a Heracles. El héroe se retrasa buscando a Hilas, quien al ir a buscar agua, muere ahogado. Según algunas fuentes, el abandono de Heracles se justifica porque su peso recargaba demasiado la nave¹⁵; para García Gual¹⁶, debe entenderse su ‘peso heroico’, puesto que no era posible que un héroe de la magnitud y proyección de Heracles quedase relegado al mero papel de comparsa de otro superior, Jasón.

Dejando atrás el país de los Bébrices, cuyo rey Ámico sufre la derrota infligida por Pólux, llegan a Tracia, donde contribuyen a la victoria de Fineo sobre las crueles Harpías que le impedían comer. Agradecido, este adivino ciego les predice el paso por las Simplégades y les ayuda a conseguirlo anunciándoles que una paloma les precederá y les servirá de guía en este peligroso paso.

Al alcanzar el Ponto Euxino paran en el país de los Mariandinos, que se convierte en tumba para Idmón y Tifis, que mueren en una cacería. Más adelante, alcanzan la desembocadura del río Termodonte, supuesto asentamiento de las Amazonas, y, por fin, llegan a la desembocadura del Fasis, la Cólquide.

2. CÓLQUIDE

Jasón se presenta ante el rey Eetes, quien le impone una serie de condiciones para obtener el vellocino de oro. En primer lugar deberá uncir los bueyes de patas bronceas que exhalan fuego, bestias de Hefesto, con los que tiene que arar la tierra para después sembrar en ella los dientes de un terrible dragón: nacerán de dicha semilla hombres armados a los que habrá de exterminar.

¹⁵ Ferécides y Acusilao así lo manifiestan (JACOBY, *FGH*, I 419). Encontramos la misma idea en R. ROUX, *Le problème des Argonautes. Recherches sur les aspects religieux de la légende*, París: E. de Boccard, 1949, p. 34.

¹⁶ C. GARCÍA GUAL, 2002, p. 37.

Para realizar tan mortíferas pruebas recibe la indispensable ayuda de la hija del rey, Medea, enamorada de él, bien por inclinación natural, bien por intervención divina, quien le entrega un ungüento que le hace inmortal durante un día y accede a traicionar a su padre a cambio de la promesa de convertirse en la esposa de Jasón.

Una vez superadas las pruebas, Eetes, molesto con el triunfo de Jasón, se niega a deshacerse del vellocino y le anuncia que tendrá que quitárselo él mismo al dragón velante que lo custodia. De nuevo será Medea quien le allane el camino durmiendo a la bestia y así, obtenido el vellocino¹⁷, huyen juntos hacia Tesalia¹⁸.

En la huida, Eetes trata de alcanzarlos, pero Medea¹⁹ trama el asesinato de su hermano pequeño Apsirto y esparce sus miembros por el mar, con el fin de que su padre se entretenga buscándolos y no los alcance.

En su viaje de retorno²⁰, la expedición llega hasta la isla de Eea, hogar de Circe, para ser purificados, según les había impuesto Zeus molesto por el asesinato de Apsirto. Tras abandonar Eea, pasan por el mar de las Sirenas, pero gracias al canto de Orfeo, sus melodías serán inocuas.

Después, atraviesan el estrecho de Caribdis y Escila y pasan por las islas errantes, hasta llegar a Córcira, país de los feacios. Allí, el rey Alcínoo los acoge, pero

¹⁷ Como explicamos en el capítulo tercero del presente trabajo, las fuentes medievales herederas del *Roman de Troie* y de la prosificación latina de Guido de Colonna presentan a un Jasón que realiza las pruebas en una isla, solo, aunque cuenta con los talismanes y ungüentos que le ha dado Medea. Además, el carnero de lana dorada está vivo y, una vez superadas las pruebas, o bien lo esquila y se lleva sólo la lana, o bien lo mata y después le arranca la piel.

¹⁸ Según otras versiones (FERÉCIDES, 3 frag. JACOBY), es Jasón quien mata al dragón.

¹⁹ Según Apolonio, el plan fue urdido por ambos, Jasón y Medea: «Así ellos dos en complicidad urdieron una gran trampa para Apsirto» (*Argonáuticas*, IV, 422, Madrid: Gredos, 1996, p. 280). Higino (*Fáb.* XXIII, Madrid: Gredos, 1997, reed. 2009, pp. 108-109) imputa el crimen sólo a Jasón: «Llegó justo en el momento en que Jasón iba a rendir culto a Minerva y éste lo mató».

²⁰ Sobre el viaje de retorno resultan imprescindibles las palabras de Boccaccio en su *Genealogia Deorum* (Libro XIII, cap. XXVI) en las que leemos: «Pero se sabe con suficiente certeza que no emprendieron todos un solo camino en el regreso, puesto que se lee que Hércules y casi todos los restantes vinieron a la Propóntide y al Helesponto, mientras escriben los antiguos que Jasón se introdujo en la desembocadura del Istro y desde allí llegó hasta aquella parte en la que el Istro dividido se dirige al Adriático. Cosa que afirma Aristóteles en *Sobre las cosas admirables de oír* [105] al decir que, aunque allí los lugares son innavegables, Jasón los hizo navegables...», G. BOCCACCIO, *Genealogía de los dioses paganos*, ed. M. C. Álvarez Morán y R. M. Iglesias Montiel, Madrid: Ed. Nacional, 1983, p. 767.

cuando se entera de que Eetes los está persiguiendo, decide entregárselos al rey, siempre y cuando se compruebe que Medea es aún virgen. Advertidos por la esposa de Alcínoo, Arete, Jasón desposa esa misma noche a Medea –con lo cual cumple su promesa, aunque sea con el fin de no ser alcanzados por Eetes– y pueden continuar su camino.

Su periplo los llevará ahora hasta la costa de Libia, hacia las Sirtes y más adelante hasta Creta, donde Medea vencerá al gigante Talo con sus artes mágicas. A continuación, realizan una parada obligada en una isla a la que llamarán Ánafe (“isla de la Revelación”) pues fue mostrada por Apolo en respuesta a las súplicas de los navegantes al verse perdidos en medio del mar y de noche. Pasan por Egina, su última escala, y, por fin, tras casi cuatro meses de tortuosa navegación, alcanzan la costa de Yolcos²¹.

3. YOLCOS

Ya en Yolcos, Medea comienza a percatarse de su situación marginal, en tanto que joven bárbara y hechicera. Como prueba del amor que siente hacia su marido, se presta a utilizar sus poderes sobrenaturales con el fin de devolverle la fortaleza y vigor al padre de su esposo. El proceso de rejuvenecimiento de Esón, que culmina exitosamente, consolida el prestigio de Medea como hechicera, hasta el punto de convencer a las hijas de Pelias para que sometan a su padre a la misma operación de rejuvenecimiento. Con este engaño, Medea aumenta la nómina de las muertes que se le asignan, cometidas por sus manos o no²². Tras el asesinato del rey, el destierro de Jasón y Medea se hace forzoso, así que emprenden un nuevo viaje hasta llegar como refugiados a Corinto, última etapa del mito.

²¹ Jasón llevará los restos de la Argo a Corinto, donde los consagrará a Posidón.

²² Higino (*Fáb.* XXIV, Madrid: Gredos, 1997, reed. 2009, p. 110) recuerda que es Jasón quien desea eliminar a Pelias y Medea se ofrece a ello como mano ejecutora. Una vez obtenido el trono, Jasón se lo devuelve a Acasto, hijo de Pelias y compañero suyo en la expedición de los argonautas.

4. CORINTO

Jasón, aún siendo un exiliado, tiene la oportunidad de casarse con Creúsa, la hija del rey Creonte. El deseo de situar a sus hijos dentro de los límites del derecho griego y darles un hogar, así como la propia ambición de Jasón, son algunos de los motivos que se le atribuyen para tomar tal decisión.

Una vez conocida la noticia, a Medea sólo le resta idear su venganza. Para llevarla a cabo, necesita permanecer algún día más en Corinto, en lugar de abandonar inmediatamente la ciudad, como le era obligado. Convince a Creonte con su habilidad retórica y consigue aplazar su marcha un día. Este tiempo le resultará suficiente para asesinar a la prometida de su marido y al propio rey, que mueren abrasados, la primera al ponerse la capa impregnada de veneno regalo de bodas de la propia Medea²³, el segundo al intentar salvar a su hija. Después, acaba con sus hijos en presencia de su marido.

Consumada su venganza, escapa en un carro alado por los aires hasta llegar a Atenas, donde el rey Egeo, previo acuerdo, le dará refugio a cambio de que le ofrezca sus conocimientos para superar su esterilidad. Medea cumple su parte y le da un hijo, Medo, a quien tratará de convertir en el único heredero del trono de Atenas intentando eliminar subrepticamente al legítimo Teseo.

Una vez que también Egeo conoce las malas artes de Medea, es expulsada de nuevo y llega a Asia acompañada de su hijo Medo, a quien se le atribuye la fundación del pueblo de los medos. Más tarde, regresa a su patria, la Cólquide, y consigue eliminar a Perses y devolver el trono a su padre Eetes.

De la muerte de Medea conocemos una versión que la sitúa en los Campos Elíseos desposada con Aquiles. De Jasón volvemos a saber en el episodio de la caza del jabalí de Calidón, uno de los doce trabajos de Hércules. Su muerte es más

²³ Tejer se ha entendido tradicionalmente como símbolo de sumisión femenina (Penélope, paradigma de la fidelidad es el más claro ejemplo). Curiosamente, varias mujeres humilladas han utilizado el tejido como instrumento con el que llevar a cabo su venganza. Como ejemplos más significativos, además de la propia Medea, encontramos a Deyanira y a Clitemnestra. Sobre el uso del tejido en la ejecución de planes criminales cf. A. IRIARTE, *op. cit.*, p. 100 y B. SEIDENSTICKER, "Women on the Tragic Stage", *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, ed. Barbara Goff, Austin: University of Texas, 1995, pp. 151-173, p. 161.

deshonrosa que la de Medea, pues se produce por un golpe de un madero de la nave Argo mientras el héroe dormía.

En este relato mítico hay también un aparato divino constituido por los dioses y diosas que ofrecen su ayuda y protección a los protagonistas. Como ayudante de Jasón destaca Hera, cuyo respaldo queda plenamente justificado por el episodio de Jasón como “teóforo”, pues la ayudó a cruzar un río cuando iba disfrazada de anciana. En agradecimiento, Hera lo restituye como aspirante al trono de Yolcos. Atenea, Afrodita, Tetis – mujer de Peleo–, Glauco –argonauta–, y Apolo son otros de los protectores que Jasón posee en la esfera divina.

La vinculación de Medea con los dioses es genética puesto que es nieta de Helio y sobrina de Circe. Su estirpe, los Helíadas, se representan con una doble apariencia: brillante y oscura al mismo tiempo. Son personajes con un carácter que oscila entre la racionalidad y la pasión²⁴.

Según refleja Aristófanes en su obra *La paz*, el culto al Dios Sol y a la Luna era propio de los pueblos bárbaros y es cierto que todos los países mediterráneos manifiestan, en un estadio de desarrollo arcaico, culto al Sol. Debe entenderse por tanto que, para los griegos, Helio es un dios primitivo y decadente, vinculado a tradiciones antiguas y a pueblos en un estadio temprano de evolución²⁵.

Además de pertenecer a la estirpe del dios del Sol, Medea goza de la protección de Hécate, la diosa de la triplicidad –diosa lunar, infernal y marina. Su culto es muy arcaico y procede de la zona de Asia Menor. Medea es una de sus sacerdotisas y por eso la diosa se erige como su mayor defensora en la esfera sobrenatural. En distintas versiones del mito aparece nombrada como Artemisa y como Selene.

²⁴ Pasifae (φαί-, ‘brillar’), madre de Ariadna y Fedra, y Augías son algunos de los descendientes del Sol. El toro, –recuérdese la primera de las pruebas impuestas por Eetes–, también se relaciona con Helio.

²⁵ Helio es el Dios de Ea (literalmente significa “tierra”), un país sin nombre ni relevancia (C. GARCÍA GUAL, 2002. p. 34).

TIPOLOGÍA DEL MITO

Según palabras de García Gual, cuando los mitos adoptan ropajes literarios se hacen mudables²⁶. Aun siendo cierta esta afirmación, no lo es menos el hecho de que por muchas alteraciones que sufra el mito, siempre se sostiene engarzado en los hilos esquemáticos que originaron la narración. Así, aplicando la asentada morfología establecida por Propp²⁷ podemos encontrar los siguientes esquemas argumentales:

- Héroe (Jasón) que sale del hogar (expedición de la Argo) en busca de un tesoro (el vellocino de oro) que obtendrá duramente (superación de las pruebas impuestas por Eetes).
- Princesa (Medea) que se enamora del héroe y se encuentra con la oposición del padre (rey Eetes) al que llega a traicionar por amor.
- Viaje de regreso (la huida desde la Cólquide hasta Yolcos).
- Muerte del héroe (Agamenón, Heracles, Edipo lo hacen de manera heroica. Jasón no, se banaliza su muerte, al ser aplastado por un madero de la nave Argo).

El esquema de la joven que traiciona a su familia (en concreto al padre) ofreciendo ayuda a su enamorado con quien huye para posteriormente ser abandonada por él lo encontramos en otras leyendas míticas griegas, como resumimos a continuación:

- Ariadna, hija de Minos, rey de Creta, se enamora perdidamente del ateniense Teseo y le ayuda a eliminar al Minotauro. Tras traicionar a su padre, huye con Teseo, quien la abandona, dormida, en la isla de Naxos.
- Cometo es hija de Pterelao, rey de los telebeos. Este pueblo estaba en guerra con Tirinto, liderado por Anfitrión. Pterelao poseía un cabello de oro, regalo de Posidón que le hacía invencible. Su hija, enamorada

²⁶ C. GARCÍA GUAL, 2002, p. 29.

²⁷ V. PROPP, *Morfología del cuento*, Madrid: Akal, 1985 (1ª ed. 1928).

del cruel enemigo de su padre, le corta el cabello mágico. A pesar de haberle ayudado, Anfitrión no se apiada y manda ejecutarla.

- Escila es hija de Niso, rey de Megara. Esta ciudad estaba en guerra con Creta. Niso es invencible gracias a un mechón púrpura que destaca en su blanca cabellera. Su hija, enamorada de Minos, corta el mechón y entrega la victoria a los enemigos de su padre. Minos, horrorizado de semejante traición, rechaza a la joven, quien, atacada por su padre convertido en águila marina, se transforma también en ave.
- Hipodamía es hija de Enómao, rey de Pisa, quien se niega a casarla e impone una dura prueba a los jóvenes que deseen conseguirlo: vencer en una carrera de carros. Cuando aparece Pélope como pretendiente, Hipodamía busca aliados que faciliten su triunfo, pues se ha enamorado de él. El joven Pélope consigue vencer y logra la mano de Hipodamía. Años más tarde, sin embargo, manda a su esposa al destierro –según otras versiones la condenaría a muerte–, por saberla implicada en el asesinato de Crisipo, hijastro o hijo suyo, según las versiones.
- Enone es la ninfa que Paris abandonó por amor a Helena. Cuando, tiempo después, Paris resulta herido por la flecha de Filoctetes, regresa junto a la ninfa para que le cure, pero ésta, encolerizada, le niega el auxilio y Paris muere. Entonces, arrepentida, decide acabar con su vida ahorcándose.
- Fílida, hija de Siión, rey de Antipolis es la princesa tracia que se desposa con Demofonte a su regreso de la guerra de Troya. Tiempo después, Demofonte siente deseos de volver a Atenas y huye llevándose consigo el cofre que su mujer le entrega bajo la promesa de no abrirlo hasta que pierda la esperanza de volver a su lado. Cuando Fílida ve que su marido no vuelve, decide quitarse la vida. Mientras, su esposo, que se ha instalado en otro país y no piensa en volver, abre el cofre y al ver su

contenido (que nunca se desvela) enloquece, monta a caballo y al caerse se clava su propia espada.

- Hipsípila es la mujer a quien Jasón deja embarazada en la isla de Lemnos para continuar su expedición. Ella, que espera su regreso, comprobará a su vuelta el cambio que ha sufrido el héroe, quien no sólo no cumple su promesa de matrimonio, sino que retorna con otra mujer, Medea.

Aunque vemos este esquema de mujer traidora repetido en otras historias, en el caso de Medea adopta un nuevo significado al tratarse de una mujer bárbara, proveniente de una región muy alejada de la civilización griega, a la que se le atribuye un carácter impulsivo e irracional. Así, se relaciona el mito con la tradición oriental y así se entienden las numerosas alusiones a este origen extranjero como aparecen en las distintas recreaciones del mito.

El episodio de la mujer que mata a su progeie también aparece en otra historia bien conocida, la de Progne. Encolerizada por la traición de su marido al tratar de forzar a su hermana Filomela, mata a sus hijos y se los da de comer a su esposo. Ágave o Altea también mata a su hijo Meleagro en venganza por el asesinato de sus hermanos. Ido es otra madre desquiciada que se tira al mar con su hijo (sus hijos según otras versiones).

Hay un elemento más del folklore que aparece en otras narraciones míticas, el de la novia que muere el mismo día de la boda. Además de Creúsa, recogemos el caso de Eurídice, que muere por la mordedura de una víbora, o el de Alcestis, hija menor de Pelias que se sacrifica en lugar de su amado Admeto²⁸.

Según la clasificación de Aarne y Thompson²⁹, los elementos del folclore universal que aparecen en el mito de Medea y Jasón son los siguientes:

²⁸ Sobre este esquema argumental, cf. H. AKBAR KHAN, "The Robe and the Crown: Medea's celebration of Jason's Wedding", *Museum Criticum*, 30-31, 1995-1996, pp. 119-125.

²⁹ A. AARNE, *Types of the folktale: a classification and bibliography*, translated and enlarged by Stith Thompson (2ª ed, rev.), Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1981. La referencia de la obra en español es *Los tipos del cuento folclórico: una clasificación*, (tr. Fernando Peñalosa), Helsinki: Suomalainen tiedeakatemia, 1995.

- Muchacha ayudante³⁰ (Medea)
- Seis recorren el mundo (los Argonautas)
- El barco que iba por la tierra y por el agua (Expedición de la Argo)
- El herrero y el diablo (muerte de Pelias)
- La doncella cisne
- Superación de pruebas para la obtención de la mano de la joven amada.

Estas dos últimas secciones merecen comentario aparte. La historia de la doncella cisne presenta como protagonistas a unas aves convertidas en jóvenes que se bañan desnudas despreocupadas de su plumaje. Un joven roba uno de esos plumajes y exige a su dueña que se case con él. La joven acepta y tras varios años de matrimonio y varios hijos, se descubre el plumaje escondido y la joven, convertida de nuevo en ave, huye a su mundo.

Esta narración nos advierte contra la incompatibilidad entre el mundo espiritual y humano y contra los matrimonios exógamos. Medea es una hechicera, nieta del sol, perteneciente a otra esfera, por lo que es lógico que sucedan terribles acontecimientos fruto de esta unión antinatural.

En nuestra tradición folclórica podemos relacionar el mito de Medea con la historia de Siete Rayos de Sol / Mirasoles / Blancaflor³¹. Una joven con apariencia de paloma, que resulta ser la hija del diablo, ayuda a un príncipe que pierde su vida apostada contra el padre de la muchacha. Una vez superadas las increíbles pruebas que le plantean al joven, deciden huir juntos para evitar la segura muerte que les aguarda. En la huida, el padre les persigue pero consiguen deshacerse de él y llegar a la casa del muchacho, quien se olvida de la joven. Para lograr que la recuerde de nuevo, se hace pasar por una de sus criadas y, bien porque el príncipe reconoce su dedo cortado, bien porque la oye referirse a las pruebas que tuvieron que superar en el castillo del diablo, el joven recupera la memoria y la restituye como su esposa.

³⁰ Según estos autores, AT 313; 513 A; 513 B; AT 735.

³¹ Recogido por A. MACEDONIO ESPINOSA, *Cuentos populares españoles*, Stanford (California): Stanford University, 1926.

Si aplicamos todos estos elementos propios de otras tradiciones al mito de Medea y Jasón, encontramos algunas semejanzas y no pocas diferencias, como el hecho de que Medea, aun teniendo relación con otro mundo, pertenece a la esfera humana y no a la animal. Jasón no es ejemplo de audaz pretendiente pero sí que coincide con los protagonistas de estos relatos en que obtiene el premio gracias a la ayuda de otras personas. Los hijos en la tradición folclórica tenían un papel positivo puesto que generalmente se convierten en ayudantes de la madre. En el mito de Medea, sin embargo, los hijos son utilizados para ejercer venganza sobre el esposo³².

Son, por lo tanto, diferentes tramas argumentales que parecen sostenerse sobre estructuras similares, lo que nos llevaría a ahondar más en la relación que guarda el mito con las tradiciones populares propias de cada región, objetivo que se escapa de nuestro actual trabajo.

MEDEA: APROXIMACIÓN A UN PERSONAJE

Antes de acercarnos a este personaje analizando en profundidad las fuentes en las que aparece, conviene aproximarnos y tratar de tipificar su naturaleza y condición.

Medea no representa una única virtud o defecto y por eso mismo resulta tan difícil describirla. Todos los análisis que se han realizado tratan de desvelar, a partir de la exégesis minuciosa de cada una de sus palabras, una nueva faceta de su compleja personalidad. Pero ella no representa más que lo que cada tiempo, lugar y autor hayan querido y quieran que sea.

Ya hemos comentado anteriormente que resulta muy simplificador definir este personaje con una única visión (malvada, asesina, enamorada, abandonada...) porque

³² Esta muerte, como veremos en el próximo capítulo, tiene diferentes interpretaciones, como la que manifiesta S. I. JOHNSTON, quien sostiene que Medea mata a sus hijos de manera circunstancial, practicando un rito religioso inducida por Hera con el fin de otorgarles el don de la inmortalidad (“Corinthian Medea and the cult of Hera Akraia”, *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton: Princeton University Press, 1997, pp. 44-71, pp. 48-49). Esta idea ya aparecía recogida por Pausanias: «Por causa de ello reinó Jasón en Corinto y Medea tuvo hijos, pero cada uno que daba a luz lo llevaba al santuario de Hera y lo escondía allí, pensando que serían inmortales. Jasón, que no la perdonó, [...] se fue a Yolcos» (*Descripción de Grecia*, II, 3, 6-11, Madrid: Gredos, 1994, pp. 220-223).

Medea es múltiple, compleja y contraria³³. Eurípides es el primero en dotar al personaje de una profundidad psicológica de la que han sido deudoras en su mayoría las recreaciones posteriores del mito. Para el tragediógrafo griego³⁴, Medea es distinta del resto de mujeres que han protagonizado sus tragedias, no acepta sumisa su destino y trata de mantenerse en equilibrio entre las distintas posturas que enmarcan su vida³⁵. Medea pertenece a la raza de los mortales pero posee poderes que la vinculan con la esfera divina, ha conocido el amor pero sufre el desengaño, quisiera actuar de manera racional pero la pasión desborda cada uno de sus actos, conoce dónde está el bien pero se inclina hacia el mal³⁶.

Las fuentes antiguas han modelado su carácter y han condicionado la proyección posterior de este personaje. Si hacemos un recorrido por las caracterizaciones de Medea que han realizado los autores clásicos, observamos que, hasta la tragedia de Eurípides, los rasgos que se destacan son los de nigromante y extranjera. Hesíodo se refiere a ella como “la joven de ojos vivos” haciendo alusión a su descendencia divina (*Teogonía*, 992-1003) mientras que Píndaro amplía sus virtudes –“salvadora fue de la nave Argo y de sus marineros” (*Ol.* XIII, 54), “extranjera experta en toda magia” (*Pit.* IV, 233)–, y añade un defecto, el principal: “la asesina de Pelias” (*Pit.* IV, 250).

³³ A. BIGLIERI, *Medea en la literatura española medieval*, La Plata: Fundación Decus, 2005, p. 41: «la suya es una figura muy rica, contradictoria y refractaria a fáciles simplificaciones [...] Medea es madre, esposa, amante, amiga, enemiga, bárbara, griega, víctima, asesina, destructora, hechicera, mortal e inmortal».

³⁴ A. MARTINA, en su artículo “PLitLond 77, i frammenti della *Medea* di Neofrone e la *Medea* di Euripide”, expone la idea de que la principal diferencia entre los personajes de Eurípides, como Medea, y los monolíticos personajes sofocleos, radica en que los primeros están constituidos, como si de un mosaico se tratara, por la convergencia de muchas circunstancias y elementos, (*Papyrologica Lupiensis*, 9, 2000, pp. 247-276).

³⁵ «Las mujeres en la tragedia son obedientes y sumisas, débiles, vengativas, temerosas, locuaces, irracionales, intemperantes, maleables, se desprecian y piden perdón», BIGLIERI, *op. cit.*, p. 92.

³⁶ En páginas posteriores volveremos sobre los conocidos versos de Ovidio –«*video meliora proboque, deteriora sequor*»– (*Met.* 7, 20-21), basados en la primera parte de otra sentencia más larga enunciada por Fedra en el *Hipólito* de Eurípides, «sabemos y conocemos lo que está bien, pero no obramos en consecuencia, unos por dejadez, otros por preferir al bien cualquier otro placer»: τὰ χρῆστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γινώσκομεν, / οὐκ ἐκπονοῦμεν δ', οἱ μὲν ἀργίας ὕπο, / οἱ δ' ἠδονὴν προθέεντες ἀντὶ τοῦ καλοῦ / ἄλλην τιν'. (*Hipólito*, 380-383, trad. L. A. de Cuenca, Madrid: CSIC, 1995).

Eurípides la sitúa próxima a la irracionalidad animal y al rol masculino. Ovidio y posteriormente Séneca serán deudores de esta Medea aunque cada autor potenciará de diferente manera estos rasgos. Ovidio pincela una mujer vengativa y malvada pero sin llegar a la crueldad y frialdad que le atribuye Séneca, quien la hace aproximarse a la locura. Ambos, por otro lado, refuerzan la idea de su carácter extranjero y bárbaro.

Apolonio perfila una Medea mucho más humana, aunque sin dejar de asociarla con la esfera de lo sobrenatural –utiliza el epíteto *polypharmakos* (*Arg.* III, 28)– de la que será deudor Valerio Flaco.

Podemos concluir afirmando que sus habilidades como hechicera, su carácter enamorado y dubitativo, su alma desnaturalizada, vengativa e irracional han conformado, en mayor o menor medida, la figura de este personaje mitológico.

La caracterización de Medea es diferente según época, autor y género, como nos proponemos demostrar a lo largo de este trabajo. Existe, además, otro condicionante: la elección del episodio del mito. Resulta muy distinta la Medea que aparece en la fase colquídea del mito que en la corintia. En Colcos, Medea es una joven heredera, sacerdotisa de Hécate, buena hija, buena hermana y buena mujer. Con la llegada de Jasón y el enamoramiento, (sea propiciado por los dioses o no) Medea amplía sus roles: amante entregada y respondida, heroína (acompañante del héroe y protectora) y traidora (de los lazos familiares –*oikos*– y patrióticos –*polis*).

La llegada a Yolcos la sitúa al margen de todo: es bárbara. Para el comedido ciudadano griego, el resto de pueblos era inferior culturalmente y no poseía una estructura familiar, social y política respetable. Por lo tanto, Medea se significa en esta nueva etapa, no pasa desapercibida. Sabe utilizar sus artes mágicas, –lo mágico se relacionaba frecuentemente con los pueblos bárbaros, como contraposición al racionalismo filosófico griego–, y en ocasiones su comportamiento es desconcertante por asemejarse al de un hombre³⁷.

³⁷ Sobre la masculinidad de Medea, BIGLIERI, *op. cit.*, pp. 96-97: «Asume el código heroico épico: honor, fama y venganza. Además, utiliza la espada para consumir el filicidio (como un guerrero, en lugar de un filtro venenoso, que le sería más apropiado), posee autocontrol, es reservada y maneja las artes de la retórica y la política (conversaciones con Creonte y Egeo)».

En Corinto, Medea se presenta, en primer lugar, herida, celosa, traicionada. A continuación va a responder con la venganza, dando rienda suelta a sus negros sentimientos³⁸. Medea ya ha matado anteriormente, a su propio hermano³⁹ y al rey Pelias⁴⁰, pero, debido a su crueldad, los asesinatos de Corinto son las muertes más espeluznantes. En un breve espacio de tiempo acaba con Creonte y Creúsa, destruyendo así el futuro del ambicioso Jasón. Después, termina con sus propios hijos, poniendo fin, con este infanticidio, al *génes* del héroe tesalio⁴¹.

Por lo atinado de su clasificación, nos sumamos a la catalogación de mujeres realizada por Alicia Esteban Santos en su artículo acerca de las heroínas de la mitología griega⁴². En dicho catálogo resulta interesante comprobar lo cierto de nuestra afirmación inicial sobre la multiplicidad de Medea, pues este personaje mitológico se recoge en varias categorías:

- Mujeres víctimas:
 - a) En la vida familiar y amorosa.
 - b) Por abandono o injusticia del esposo o amante.

- Mujeres terribles:
 - a) Mujeres pérfidas o traidoras:
 - a.1) Madrastras perversas.
 - a.2) Hijas traidoras.
 - b) Mujeres fuertes y rebeldes:

³⁸ Encarnaría la *akolasía* –desenfreno– frente a la *sophrosyne* platónica, –dominio y control. (BIGLIERI, *op. cit.*, p. 158, n. 106).

³⁹ En el capítulo siguiente abordaremos este deceso que no siempre se le atribuye a Medea.

⁴⁰ La primera referencia a este asesinato la encontramos en Píndaro, *Pit.* IV, 249 ss.

⁴¹ Según otras versiones, los hijos de Medea mueren accidentalmente durante un proceso de inmortalización llevado a cabo por Medea, como hemos comentado en notas anteriores. Otros autores apuntan a que fueron asesinados por los corintios en señal de venganza o a modo de sacrificio para poner fin a la hambruna que sufría la región. (BIGLIERI, *op. cit.* pág. 158, nota 21)

⁴² A. ESTEBAN SANTOS, “Mujeres terribles: heroínas de la mitología griega”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 15, 2005, pp. 63-93. Otra bibliografía de interés sobre esta clasificación: S. A. BARLOW, “Stereotype and Reversal in Euripides’ Medea”, *Greece and Rome*, 36, 1989, pp. 158-171 y L. MIGNANEGO, “I quattro volti del vello d’oro”, *Appunti Romani di Filologia*, 3, 2001, pp. 11-35.

b.1) Mujeres justicieras y vengativas

Cada uno de estos niveles exige un estudio más extenso y con mayor detenimiento pero hemos de dejar en este punto la incursión en el perfil de Medea y retomarlo en capítulos sucesivos bajo el prisma de las fuentes que lo recrean.

JASÓN: ESBOZO DE UN HÉROE

Finalizamos este capítulo con una primera descripción del otro protagonista del mito, del contrapunto sin el cual Medea no podría entenderse. La primera dificultad con la que nos encontramos al trazar el perfil de este personaje es la cuestión de su heroicidad. Si lo comparamos con otros héroes mitológicos como Perseo, Aquiles o Héctor podemos afirmar que algún rasgo heroico no está presente en Jasón. Los principios inamovibles y el valor ilimitado que guiaron a Perseo en su lucha por obtener la cabeza de Medusa y por salvar a Andrómeda, que llevaron a Aquiles a preferir el honor y la fama a su propia vida y que condujeron a Héctor a combatir hasta la muerte para intentar salvar su ciudad, no los posee Jasón, porque, aunque es fuerte, valiente e incluso osado, obtiene sus propósitos con la ayuda de otras personas, a través del engaño y con un pensamiento egoísta y ambicioso⁴³. Su ascendencia entronca con la esfera divina de manera tangencial, pues sólo su abuela paterna, la ninfa Tiro, queda vinculada con el dios Posidón, con quien tuvo dos hijos, Neleo y Pelias. A Esón, padre de Jasón, lo tuvo con Creteo⁴⁴, hijo de Eolo y tío de

⁴³ Durante la Edad Media el tema argonáutico fue uno de los asuntos preferidos por los lectores de la época por su semejanza con las historias caballerescas y fantásticas tan de moda. Este interés aumentará a raíz de la institución en los estados borgoñeses de la Orden del Toisón de Oro, fundada por el duque Felipe III el Bueno de Borgoña en el siglo XV y cuyo emblema era, en un primer momento, el Vello de Oro que obtuvieron los navegantes de la Argo. Sin embargo, más tarde, se buscó otra explicación a dicho símbolo, porque el carácter desleal y poco caballeresco de Jasón (principalmente en su relación con las mujeres) no casaba con una divisa de una Orden Militar. Así, el vellón dorado es el que utilizó el juez bíblico Gedeón para recoger las gotas de rocío, como se cuenta en *Jueces*, 6, 36-40. (A. POCIÑA LÓPEZ, “Medea y Jasón en la *Coronica Troiana em Limgouajem Purtugesa* y en la tradición medieval”, en *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. eds. Aurora López y Andrés Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. II, pp. 719-750, pp. 721-723.

⁴⁴ Al ser descendiente de Eolo, —que es a su vez hijo de Heleno, nieto de Deucalión y Pirra—, Jasón queda relacionado con la estirpe de Prometeo, padre de Deucalión.

Frijo y Hele. Estos últimos curiosamente serán los portadores del vellocino que motivará la expedición de los Argonautas.

Al no ser un héroe convencional, Jasón queda retratado en las distintas manifestaciones del mito de muy distintas maneras. Si la recreación artística se centra en la fase de la expedición de los Argonautas, la actitud del héroe se acerca a los paradigmas de fortaleza y valentía, pero si aparece ya en la Cólquide, en Yolcos o en Corinto, Jasón se nos muestra como un hombre interesado, egoísta, vanidoso y cobarde.

Para Píndaro, Jasón todavía responde al modelo de héroe arquetípico, de gran belleza física –en *Pit.* IV, 80-83 se alude a su fortaleza y al brillo de su cabellera– y de naturaleza virtuosa (*Pit.* IV, 84 y 137), que consigue el vellocino con ayuda de Medea pero gracias a su destreza (*Pit.* IV, 216-218)⁴⁵.

Sin embargo, treinta años después, Eurípides lo retrata de manera muy distinta, consiguiendo que el espectador desmitifique al héroe y lo banalice. Esta mudanza tan notable del concepto que se tenía de Jasón se debe sin duda al cambio histórico y social de la Grecia del siglo V a. C, que está adentrándose en una época en la que la perfección ya no venía necesariamente revestida de divinidad, desde la condición mortal se hace posible alcanzarla⁴⁶.

Tras la desmitificación euripídea, Apolonio de Rodas comienza el proceso de desheroización, como analizamos en el siguiente capítulo. Ovidio continúa este proceso, porque insiste en el carácter egoísta del personaje y, al igual que Eurípides, carga las tintas en la pintura femenina (Hipsípila y Medea en las *Heroidas*). Séneca, heredero del tragediógrafo griego, abunda en la idea de un Jasón materialista que se mueve por el deseo de conseguir un puesto mejor en la hermética sociedad griega,

⁴⁵ Anteriormente nos hemos referido al origen etimológico del nombre Medea. Para Jasón, habría que buscarlo en ἰατρεύω, ‘curar, remediar’.

⁴⁶ «Era el momento único e inimitable en que la fe de la antigua Grecia vio en este mundo, transfigurado y henchido de divinidad, y dentro de los límites de lo terrenal, la posibilidad de llegar a la ‘perfección’ y de elevar la figura humana a la cumbre de la divinidad, y en que fue posible concebir la propia santificación mediante la lucha de nuestra naturaleza mortal para acercarnos a aquel modelo de dioses en forma humana que los artistas ponían ante nuestros ojos de acuerdo con las leyes de aquella perfección», W. JÄGER, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 197.

pues el único modo de legitimar a sus hijos era uniéndose en matrimonio con una mujer griega. Este último añade además el matiz del Jasón paternal, quien al contemplar el asesinato de sus hijos prefiere entregar su propia vida. En la *Tebaida*, de Estacio⁴⁷, se le llama *blandus*, adjetivo que puede ser traducido como “lisonjero, halagador, amable, persuasivo, seductor”... Sin embargo, en las *Argonáuticas* de Valerio Flaco, quizá porque aborda el episodio de la expedición, la figura de Jasón vuelve a revestirse de cierta gallardía y apostura: tiene la suficiente valentía como para ayudar a Eetes en su lucha contra Perses y, en la despedida de sus padres en la costa de Yolcos, se muestra cariñoso y atento, especialmente con su madre.

Ya en la Edad Media, Alfonso X en la *General Estoria* lo describe como un joven hermoso, grande y mancebo, además de buen linaje y mesurado⁴⁸. En esta época interesaba principalmente adoctrinar mediante el ejemplo, y la enseñanza más clara y fácil de extraer no la encontramos en el comportamiento de Jasón, sino en el de Medea, que será quien se desfigure en estos años hasta convertirse en un ser abyecto.

A pesar de este planteamiento benévolo, en la *La coronica Troyana*⁴⁹ encontramos un rasgo delator de la personalidad de Jasón, la ira: “ençendiose todo en yra” y “movido algund tanto en yra”.

Anteriormente a esta reacción airada ya ha mostrado signos de desheroización, como el largo periodo de inacción que va a permanecer ocioso en Lemnos antes de continuar viaje hacia la Cólquide.

Este proceso decadente continúa con la deslealtad mostrada hacia Hipsípila, el abandono y desprecio de Medea y culmina con una deshonrosa muerte producida

⁴⁷ *Tebaida* 5, 456-457.

⁴⁸ Jasón se describe como “un muy noble omne e de muy alta guisa” (*General Estoria*, ed. A. G. Solalinde, Madrid: CSIC, 1930 (1961), vol. II, cap. 452, p. 59), “grande, e hermoso, e mancebo” (*General Estoria*, ed. A. G. Solalinde, Madrid: CSIC, 1930 (1961), vol. II, cap. 456, p. 62), “el linaje e la nobleza” (*General Estoria*, ed. A. G. Solalinde, Madrid: CSIC, 1930 (1961), vol. II, cap. 457, p. 62). Estas citas refuerzan el *genus et virtus* ovidiano (*Met.* VII, 27).

⁴⁹ *La coronica troyana: A Medieval Spanish Translation of Guido de Colonna's Historia Destructionis Troiae*, ed. Frank Pelletier Norris II. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1970, 55-56 y 61-63.

por una viga de la nave Argo⁵⁰. Según Neofrón⁵¹, Jasón terminaría ahorcándose, con lo que secundaría la corriente demeritoria del héroe, puesto que el suicidio era un final propio de las mujeres.

Con la interpretación de la muerte de Jasón cerramos este apartado dedicado al análisis de los aspectos estructurales del mito para centrar ahora nuestro interés en la recreación que hallamos del mismo en las fuentes clásicas.

⁵⁰ Antes de morir, aparece ayudando a Hércules en la caza del jabalí de Calidón, en donde mata por equivocación a un perro.

⁵¹ Fragmentos en *TGF* pp. 729-732 (B. SNELL, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Bruno Snell (vol. 1), Richard Kannicht y Bruno Snell (vol 2) y Stefan Radt (vols. 3 y 4) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1971-85.). Sobre esta cuestión cf. B. MANUWALD, "Der Mord an den Kindern: Bemerkungen zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Neophron", *Wiener Studien*, n. s., 17, 1983, pp. 27-61 y F. RODRÍGUEZ ADRADOS, "Notas críticas a Eurípides, *Medea*", *Emerita*, 61, 1993, pp. 241-266.

2. MEDEA EN LAS FUENTES ANTIGUAS

ORIGEN Y DESARROLLO DEL MITO

Aunque el interés de este trabajo está puesto en la figura de Medea, hemos de ampliar necesariamente nuestro enfoque hasta abarcar el ciclo mitológico en el que ésta se incluye: el mito de los Argonautas.

Los héroes que participaron en la expedición de la nave Argo pertenecen cronológicamente a la generación que precede a la de los grandes héroes homéricos⁵², pero la conformación literaria y legendaria del mito se sitúa en torno a la misma época, el siglo VIII a. C. Se quiere relacionar esta datación con una realidad histórica: la apertura de rutas hacia el Mar Negro⁵³. Las expediciones marítimas se aventuraron durante aquellos remotos tiempos a la conquista y colonización de nuevas tierras, de regiones bárbaras, lejanas, inhóspitas y desconocidas que permitirían ocultar magníficos tesoros, como el vellocino de oro.

Heródoto⁵⁴ otorga valor histórico al viaje de la nave Argo, así como al rapto de Medea, al igual que siglos después hace Estrabón⁵⁵, quien trata este episodio con verosimilitud y justifica dicha expedición aludiendo a la riqueza de aquella tierra en minerales⁵⁶. Según la versión de algunos arqueólogos georgianos, la existencia del vellocino podría estar relacionada con una costumbre típica del río Fasis, como es la

⁵² Según C. GARCÍA GUAL, “Jasón y Medea. El mito y su tradición literaria”, *Habis*, 2, 1971, pp. 85-108 (p. 86), Homero se basa en esta generación para la creación de sus personajes. Así, Medea, la hechicera, se convertirá en la maga Circe de *La Odisea* y Pelias, tío de Jasón, aparecerá en la *Ilíada* como hermano de Neleo, padre de Néstor, rey de Pilos, vinculando de esta manera ambos universos.

⁵³ Yolcos, la ciudad tesalia de donde proviene Jasón, fue un importante núcleo micénico y estuvo poblada desde 2300 a. C hasta el año 700 a. C. De allí salieron diversas expediciones rumbo al Mar Negro en torno al 1500-1400 según encontramos en H. L. LORIMER, *Homer and the monuments*, Londres: Macmillan, 1950, p. 460 y T. B. L. WEBSTER, *La Grèce de Mycènes à Homère*, París: Payot, 1960, p. 147.

⁵⁴ HERÓDOTO, *Historia* I, 2, 2-3 y 39. APIANO, *Mitridates* 4, 79, retoma la idea y añade que los ríos de la Cólquide arrastran pepitas de oro que se tamizan con vellones de carnero.

⁵⁵ ESTRABÓN, *Geografía* XI, 2, 19.

⁵⁶ Véase A. JAVAKHISHVILI, *Jewelrey and metalwork in pre-Christian Georgia*, Leningrado, 1986 y J. M. BLÁZQUEZ - M. P. GARCÍA GELABERT, “Joyería de la Cólquida, la tierra de los argonautas y del vellocino de oro”, *Goya*, 211-212, 1989, pp. 2-14.

de utilizar una piel de carnero para colar las arenas auríferas, lo cual daría sentido a la elección de dicho elemento –la piel de un carnero– como símbolo de poder y riquezas⁵⁷.

La cuestión sobre la base histórica de la leyenda no puede fijarse con precisión, pero sea como sea, lo que sí es una realidad es que entre los siglos VIII a. C y VI d. C tenemos constancia de unas ciento cincuenta obras que trataban el mito o aludían a él, con lo que se pone claramente de manifiesto el enorme interés que despertaba esta narración mítica.

A continuación, iremos comentando cronológicamente y agrupadas por géneros, aquellas manifestaciones literarias en las que el mito, en cualquiera de sus secciones o personajes, se hace presente. Emprendemos esta tarea siendo conscientes de que el género en el que se vierte el mito va a condicionar la manera en que ese mito se aborde. Apuntamos también aquellas notas de interés que puede ofrecer cada una de ellas, así como su estado de conservación.

ÉPOCA ARCAICA

La distancia temporal con tan remota época obliga al investigador a recurrir a fuentes intermedias y a realizar con enorme prudencia el acercamiento a la épica arcaica⁵⁸. Planteada esta premisa, comenzamos citando a Hesíodo como autor de una de las primeras obras en la que aparece una referencia directa a Medea. Nos referimos a la *Teogonía*, en concreto a los versos 958-962 y 992-1003 sobre los que hablaremos con mayor detenimiento en el apartado siguiente⁵⁹. Próximas en el tiempo a la anterior,

⁵⁷ A. MOREAU, *Le mythe de Jason et Médée: Le va-un-pied et la sorcière*. París: Les Belles Lettres, 1994, p. 160 y M^a H. DA R. PEREIRA, “Alocução da Presidente da Comissão Organizadora”, *Medeia no drama antigo e moderno: Actas do Colóquio de 11 e 12 de Abril de 1991*, AA. VV., pp. 27-30 (p. 27).

⁵⁸ G. L. HUXLEY, *Greek epic poetry from Eumelos to Panyassis*, Londres: Harvard University Press, 1969; A. BERNABÉ PAJARES, *Fragmentos de la épica griega arcaica*, Madrid: Gredos, 1979; M^a C. ÁLVAREZ MORÁN - R. M^a IGLESIAS MONTIEL, “Cruce de géneros en las *Metamorfosis*: Medea entre la épica y la tragedia”, en *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. Aurora López y Andrés Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 411-445.

⁵⁹ Aunque GARCÍA GUAL (*op. cit.*, p. 88) recoge la teoría de H. D. Ephron, quien creía que la primera manifestación tanto artística como literaria del mito se encontraba en una tablilla chipriominoica de Enkomí datada en trono al siglo XIII a. C. en la que se podría leer: “Los famosos viajes canto del soberano de la errabunda Argo”, se duda tanto de la traducción como

situamos otras tres manifestaciones épicas relevantes: la *Iliada* y la *Odisea* homéricas⁶⁰ y las *Corintiacas* de Eumelo de Corinto. De esta última sólo se conservan algunos fragmentos en los que se presenta a Eetes antes de ir a la Cólquide como rey de Éfiro (Corinto), con lo que el autor ennoblece su ciudad de origen⁶¹. En esta obra, la muerte de los hijos de Medea ocurre de manera accidental e involuntaria, en el proceso de inmortalización que estaba llevando a cabo su madre⁶².

Sólo fragmentos se conservan de las dos obras del S. VII que aluden al mito de Medea. En las *Naupactias*, –atribuidas a Carcino– se narra la huida de Jasón y Medea una vez obtenido el vellocino. Aparece Afrodita como la ayudante de Jasón que provoca en Eetes el deseo de yacer con su esposa, lo que favorece su huida⁶³. En el fragmento 11 del poeta lírico Mimnermo⁶⁴ se sitúa también al héroe una vez obtenido el vellocino. Aunque no se conservan los versos siguientes, puede inferirse que en ellos se hace referencia a la ayuda que Jasón obtuvo en dicho episodio⁶⁵.

de dicha datación. Tradicionalmente se considera que la mención de Medea más antigua conservada la encontramos en la obra de Hesíodo.

⁶⁰ En la *Iliada* (VII, 468 ss.) aparece Euneo, hijo de Jasón e Hipsípila, que se dedica al comercio de vino (no en vano su nombre provendría de εὐνάων, que significa “el buen navegante”, según GARCÍA GUAL (*op. cit.*, p. 87) y en la *Odisea* se nombra a Eetes (XII, 135), a Esón, a Pelias y la nave Argo (XII, 69-72). Además, al narrar el recorrido geográfico de Ulises, se citan las Islas Errantes y otros lugares ya pisados por los Argonautas (XII, 69 ss).

⁶¹ A. BERNABÉ PAJARES, *op. cit.*, pp. 257-260.

⁶² Ese deseo de inmortalidad es algo recurrente entre los matrimonios mixtos mortal-inmortal, como por ejemplo, el del mortal Peleo con Tetis, madre de Aquiles, según encontramos en M^a H. ZAMORA, “Medea y la reflexión ética de la filosofía griega”, en *Bajo el signo de Medea*, coord. E. Suárez de la Torre, Universidad de Valladolid y Universidad de Coimbra, 2006, pp. 83-115 (p. 85).

⁶³ A. BERNABÉ PAJARES, *op. cit.*, pp. 264-274.

⁶⁴ Fragmento 11, E. DIEHL, *Anthologia lyrica Graeca*, Leipzig: Teubner, 1949.

⁶⁵ Según F. RODRÍGUEZ ADRADOS, *Lírica griega arcaica*, Madrid: Gredos, 1981, p. 222, es Medea la que ayuda a Jasón, como deduce tras comparar este fragmento –“Jamás Jasón habría logrado traer de Ea el gran vellocino, realizando su penosa expedición y llevando a cabo la difícil empresa para dar satisfacción al cruel Pelias; y jamás habría llegado a la bella corriente del Océano...”– con el mismo pasaje de las *Argonáuticas* de Apolonio, quien supuestamente imitaría a Mimnermo y continúa así: “por el amor de Medea” (III, 2, 3). Sin embargo, según D. E. GERBER, *Greek Elegiac Poetry, from the seventh to the fifth centuries BC*, Cambridge (Massachusetts) - Londres: Harvard University Press, 1999, p. 91, la ayuda a la que se refiere el fragmento sería la de Hera: «Probably an allusion to Hera’s aid rather than to Medea’s or Aphrodite’s since the latter two had nothing to do with the arrival at Oceanus».

Según Dídimo⁶⁶, en la obra *La Toma de Ecalia* de Creófilo de Samos, fechada en torno al siglo VII - VI a.C., aparece la acusación de filicidio de Medea como calumnia vertida por los corintios –verdaderos asesinos de los hijos– quienes habrían cometido el doble asesinato en venganza contra Medea por haber matado con sus filtros a Creonte⁶⁷.

Epiménides de Creta en *Construcción de la Argo y navegación de Jasón*, de la que se conservan unos 6.500 versos⁶⁸, vuelve sobre el origen corintio de Eetes. En este mismo siglo encontramos otras referencias, como las que aparecen en los *Juegos fúnebres en honor de Pelias*, de Estesícoro⁶⁹ y en los fragmentos 544-548, 564-568 y 576 de Simónides⁷⁰, donde una Medea poderosa rejuvenece a Jasón y reina junto a él en Corinto.

Del teatro griego arcaico conservamos fragmentos de varias obras dedicadas al mito, como la *Medea* de Dinóloco⁷¹ y la de Rintón⁷², ambas en tono paródico o la de Neofrón⁷³, en la que pudo basarse Eurípides para componer su tragedia⁷⁴. También Epicarmo compuso una comedia vinculada con el mito, *Ámico*⁷⁵, donde se aborda la derrota del rey de los Bebricios, Ámico, a manos del argonauta Pólux.

⁶⁶ Escolio a Eurípides, *Medea*, 264.

⁶⁷ C. BARRIGÓN, *op. cit.*, p. 156. Por vez primera se asocia a Medea con el crimen del rey Creonte.

⁶⁸ C. GARCÍA GUAL, *op. cit.*, p. 99 atestigua la existencia de estos versos conservados citando a DIÓGENES LAERCIO, *Vidas, Opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, I, 10, 5.

⁶⁹ F. RODRÍGUEZ ADRADOS, *op. cit.*, pp. 182 ss.

⁷⁰ D. PAGE, *Poetae Melici Graeci*, Oxford: Oxford University Press, 1968.

⁷¹ Fragmento 4, G. KAIBEL, *Comicorum Graecorum Fragmenta*, Berlín: Wiedmann, 1899.

⁷² Fragmento 9, KAIBEL.

⁷³ Fragmentos en *TGF* pp. 729-732 (B. SNELL, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, B. SNELL (vol. 1), R. KANNICHT y B. SNELL (vol. 2) y S. RADT (vols. 3 y 4), Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 1971-1985).

⁷⁴ M. QUIJADA, “*Medea* de Eurípides: Lectura de un drama de venganza”, en *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. Aurora López y Andrés Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 255-256 (p. 256).

⁷⁵ Fragmentos 6, 7 y 8, KAIBEL.

Otros autores posteriores de los que se conserva algún verso o fragmento relacionado con el mito de Medea son Mórσιμο⁷⁶ ya del s. V a. C., Bíoto⁷⁷ de fecha incierta, Diceógenes⁷⁸, Carcino⁷⁹, Teodorides⁸⁰, Dífilo⁸¹ y Diógenes de Sínope⁸² del siglo IV⁸³.

ÉPOCA CLÁSICA

Para el siglo V las líneas argumentales de la leyenda debían estar ya fijadas y sólo presentaban variaciones en el trágico final reservado a los hijos de Medea tras la muerte de Creonte y Glauce/Creúsa⁸⁴. El asesinato de los niños a manos de su propia madre es la versión más generalizada, pero según otras fuentes, los pequeños murieron a manos de los familiares de Creonte o apedreados por los corintios en señal de venganza⁸⁵.

De las manifestaciones de esta época señalaremos, atendiendo únicamente al criterio cronológico, aquellas de mayor interés para nuestro estudio, aun cuando sean tratadas en profundidad más adelante.

Para Píndaro, que aborda los episodios iniciales del mito, cobran interés los antecedentes y motivaciones de la expedición de los argonautas. Tanto en la *Olimpica*

⁷⁶ Fragmento reproducido por ARISTÓFANES en *La Paz*, 1009 ss.

⁷⁷ TGF, p. 825 SNELL.

⁷⁸ TGF, p. 775-776 SNELL.

⁷⁹ TGF, p. 210 SNELL.

⁸⁰ TGF, p. 249 SNELL.

⁸¹ Fragmentos en VV. AA., *Fragmentos de la Comedia Media*, Madrid: Gredos, 2007.

⁸² TGF, p. 807 ss, a través de ESTOBEO, III 29, 92.

⁸³ También de esta época recoge A. Melero las comedias de Antífanos y Eubulo, en donde «el mito aparece degradado y, en cierto modo, destruido». A. MELERO, “Las otras Medeas del teatro griego”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. Aurora López y Andrés Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I. pp. 315-328 (p. 327).

⁸⁴ El nombre Glauce fue utilizado por Eurípides, Apolonio, Pausanias, Lucano e Higino entre otros, según indica C. BARRIGÓN, *op. cit.*, p. 156.

⁸⁵ PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, III, 6-7 apunta que en el siglo II a. C se mostraba en Corinto la fuente donde, incendiada, se habría arrojado Creúsa y la tumba o monumento de Mérmero y Ferres, apedreados por los corintios.

XIII como en la *Pítica IV*, se advierte aún admiración hacia el héroe Jasón y cierta indulgencia hacia la joven enamorada que comete traición.

A Esquilo pertenecen la tragedia *Fineo*, una tetralogía en torno al episodio de Lemnos⁸⁶ y *Las nodrizas*⁸⁷, de la que se conservan tres fragmentos en los que se cuenta el rejuvenecimiento de las nodrizas de Dioniso, gracias a los conjuros de Medea. De Sófocles, por su parte, son *Frijo*, *Las Lemnias*, *Fineo*⁸⁸, *Las Colquidenses* o *Mujeres de la Cólquide*⁸⁹, *Los Escitas*⁹⁰ y *Las cortadoras de raíces*⁹¹.

El máximo responsable de la imagen que actualmente se tiene de Medea, Eurípides, escribió varias obras en las que el mito se hace presente, bien sólo como referencia, bien como tema principal: *Peliades* o *Las hijas de Pelias*⁹², en el año 455 a. C. de la que se conservan dieciséis fragmentos, *Frijo*⁹³, *Egeo*⁹⁴ en el año 440 a. C con sólo una docena de fragmentos conservados, *Hipsípila* y *Medea*⁹⁵. Esta última se basa

⁸⁶ B. DEFORGE en “Eschyle et la légende des Argonautes”, *Revue des études grecques*, 100, 1987, pp. 30-44 atribuye estas obras a Esquilo. Recordemos que Fineo fue el rey de Tracia que ayudó a Jasón y a los Argonautas a atravesar el estrecho de Cinadea.

⁸⁷ TGF 246 b-d RADT.

⁸⁸ Se recogen fragmentos de estas tres obras en SÓFOCLES, *Fragmentos*, Madrid: Gredos, 1983.

⁸⁹ Sólo se conservan fragmentos en TGF, RADT, vol. II pp. 316 ss. En esta obra Jasón se compromete con Medea justo antes de la prueba de los bueyes, no en el primer encuentro. Además, aparecen dos referencias que no se citan en la cercana tragedia eurípidea, la mención a Prometeo y la muerte de Apsirto.

⁹⁰ TGF 546 RADT. En esta obra Apsirto es sólo hermano de padre de Medea. Esta menor vinculación justificaría de algún modo su asesinato a manos de Medea.

⁹¹ TGF 534b RADT. Aparece Medea recogiendo hierbas con una hoz de bronce, vuelta de espaldas para soportar el nocivo olor que desprenden.

⁹² A. NAUCK, *Tragicae dictionis Index spectans ad Tragicorum Graecorum fragmenta*, (reimpr. Hildesheim: Georg Olms, 1962), fragmentos en pp. 550-551.

⁹³ Fragmentos 818c-838, R. KANNICHT, *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 5. Euripides (in two parts)*, Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004. Frijo es el hermano de Hele con la que huye sobre el carnero ofrecido por Zeus.

⁹⁴ Fragmentos en pp. 363 ss. NAUCK. En esta tragedia se observa el odio de Medea hacia Teseo, por miedo a que desplace a su hijo Medo. Esta tragedia se representó antes que *Medea*, con lo que el episodio del encuentro entre Medea y Egeo se recibiría entre el público ateniense con ironía, puesto que ya conocían el final. La aparición de un Egeo tan hospitalario tuvo que resultar sorprendente, aunque posiblemente se achacaría al rumor del soborno de los corintios.

⁹⁵ De las cuatro obras dedicadas al mito, dos tienen como protagonistas a mujeres abandonadas por el mismo hombre, lo que refuerza la frecuente teoría que sitúa a Eurípides como gran conocedor del alma y la psicología femeninas.

en una obra anterior de Neofrón, de la que sólo nos ha llegado, a través de Estobeo, el fragmento de un monólogo en el que Medea manifiesta sus dudas sobre la posible traición hacia su padre y su patria⁹⁶.

De esta misma época datan referencias menores en historiadores, geógrafos, cronistas locales como Hecateo, Acusilao o Ferécides⁹⁷, que echan mano del mito y lo reconstruyen según sus intereses con el fin de ennoblecer sus pueblos y ciudades y de explicar la fundación de colonias que estaba llevando a cabo Grecia en la costa Mediterránea de Asia Menor.

ÉPOCA HELENÍSTICA

En el siglo IV a. C., Antímaco de Colofón, precursor de los poetas helenísticos, recoge en un poema elegíaco, *Lide*⁹⁸, diversos episodios de la saga, como la superación de las pruebas en la Cólquide y el regreso a Yolcos a través de una geografía ya mitificada.

Entre los poetas helenísticos que recurren a este tema destacan Filetas, Euforión, Nicandro, Licofrón (*La Alejandra*), Teócrito (*Idilio XIII y XXII*) y Calímaco (*Aitia*, I, 7). A partir del siglo III a. C., fueron varios los tragediógrafos latinos que abordaron el mito de Medea en sus obras⁹⁹. Quinto Enio (*Medea* también llamada *Medea Exul*), Marco Pacuvio (su *Medea* cuenta el retorno de Medea a la Cólquide y el encuentro con su madre) y Lucio Acio (*Medea* o *Medea sine Argonautae*¹⁰⁰,

⁹⁶ TGF, pp. 729-732.

⁹⁷ F. JACOBY, *Die Fragmente der griechischen Historiker (FGH)*, Leiden: E. J. Brill, 1954. En el fragmento 105 aparece Apsirto despedazado y arrojado al mar. Para más información, É. DELAGE, *La Géographie dans les Argonautiques d'Apollonios de Rhodes*, Burdeos-París: Feret, 1930; L. PEARSON, "Apollonius of Rhodes and the old geographers", *American Journal of Philology*, 59, 1938, pp. 443-459.

⁹⁸ B. WYSS, *Antimachi Colophonii reliquiae*, Berlín: Weidmann, 1936, frags. 56-65.

⁹⁹ A. POCIÑA, "El amor de Medea visto por Eurípides y Séneca" (pp. 233-254) y "La tragedia *Medea* de Lucio Acio" (pp. 389-410) en *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. Aurora López y Andrés Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I.

¹⁰⁰ Nos han llegado sólo fragmentos entre los que se encuentra el que nos relata cómo un pastor ve aproximarse desde el monte en el que se encuentra cuidando de su rebaño, una nave, la Argo. Este pasaje volvemos a encontrarlo en Lope de Vega, como veremos en el apartado dedicado al teatro áureo en el capítulo cuarto del presente estudio.

basada en las *Argonáuticas* de Apolonio), son ejemplos anteriores a Ovidio, quien compuso una *Medea* hoy perdida¹⁰¹. También Lucano dedicó al mito una obra que probablemente dejó inacabada y Séneca compuso en el siglo I d. C. su *Medea* sobre la que volveremos más adelante.

ESCULTURA Y CERÁMICA

Terminamos aquí el repaso a las principales referencias literarias del mito para comentar sucintamente las manifestaciones artísticas de mayor relevancia¹⁰². Destaca entre ellas el Monóptero en el Tesoro de Sición de Delfos datado en torno al 570 a. C., que presenta en sus metopas a Friso sobre el carnero y la proa de la nave Argo, con Orfeo a bordo¹⁰³. Entre los temas preferidos de la escultura del siglo VI a. C también destacan los juegos en honor de Pelias, en los que participa el propio Jasón como se representa en el Arca de Cípselo, según recoge Pausanias¹⁰⁴.

Las pinturas que decoran vasos y ánforas nos confirman la notoriedad del mito. En la cerámica ática de figuras negras fechadas en torno a los siglos VII-VI a. C. se han encontrado algunas representaciones de Medea en el proceso de rejuvenecimiento de Pelias y, en ocasiones, junto a las hijas de éste¹⁰⁵. Es el caso del ánfora procedente de Etruria¹⁰⁶ (ca. 510 a. C - 500 a. C). De la misma época data la copa ática de figuras rojas en la que consignamos una variación interesante respecto a

¹⁰¹ Citada por QUINTILIANO en *Institutio Oratoria*, 10, 1, 98 y por TÁCITO, *Dialogus de oratoribus*, 13. En el *Dialogus* también se nombra a Curiacio Materno, autor de tragedias entre las que aparece una *Medea*. Marcial nombra a un tal Baso como autor de una tragedia de ínfima calidad sobre Medea (*Epigramas*, 5, 53).

¹⁰² *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zúrich: Artemis und Winkler, 1981-2009, vol. VI, 1992, s.v. “Medeia” y vol. V, 1990, s.v. “Iason” y J. D. REID, *The Oxford Guide to classical mythology in the arts, 1300-1900s, 2 vols.*, Nueva York: Oxford University Press, 1993.

¹⁰³ E. R. PANYAGUA, *Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo, Helmántica* s/n, 1972, p. 88 y M. VOJATZI, *Frühe Argonautenbilder*, Würzburg: Honrad Triltsch, 1982, pp. 39 ss.

¹⁰⁴ PAUSANIAS, *op. cit.*, V, 17, 9-11.

¹⁰⁵ Este episodio era bien conocido, según recogen los *Nostoi*, fragmento 6 en la edición de A. BERNABÉ, *op. cit.* Para más información sobre el tema consultar J. D. BEAZLEY, *Attic Black-figure vase painters*, Londres: Clarendon Press, 1956 y J. BOARDMAN, *Athenian Black Figure Vases*, Londres: Thames & Hudson, 1974.

¹⁰⁶ Actualmente en los Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachussets.

la narración que se fijó durante los siglos posteriores. Nos referimos a la representación de Jasón devorado y regurgitado por el dragón velante mientras es observado por Atenea¹⁰⁷.

Al siglo V a. C. pertenecen otras manifestaciones iconográficas relevantes, como el vaso de figuras rojas¹⁰⁸ y la hidria ática de figuras rojas¹⁰⁹, en las que vuelve a mostrarse a Medea rejuveneciendo al carnero y junto a las hijas de Pelias respectivamente. Ésta última guarda en el lado opuesto una escena muy distinta: Medea portando un cofre y un vestido envenenado junto a Creúsa. En torno al año 400 a. C. se fecha una cratera de volutas ática que representa la muerte de Talos, en la que aparece Medea vestida de manera oriental frente a la popa de la nave Argo con un cofre en las manos¹¹⁰ y una interesante cratera de figuras rojas¹¹¹ donde Medea, con un casco frigio, conduce un carro alado tirado por dos dragones mientras en la parte inferior una anciana, posiblemente la nodriza, y un hombre, el preceptor de los hijos, lloran por la muerte de los niños que yacen en el altar. En la escena también aparece un Jasón expectante y dos Furias que parecen anunciar una futura venganza sobre la asesina.

Ya en el siglo IV debemos citar la escena que aparece en la conocida cratera de volutas apulia, también llamada el vaso de Medea¹¹² de donde pueden inferirse algunos detalles de este relato mitológico que se alejan de la versión más extendida y

¹⁰⁷ Así aparece en el fondo de un kylix ático de figuras rojas datado en torno al 480 a. C. (Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, Ciudad del Vaticano), según recoge P. GONZÁLEZ SERRANO en “Animales míticos en el mundo clásico”, publicado en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Historia Antigua, t. 11, pp. 137-157, Madrid: 1998, p. 2.

¹⁰⁸ Ca. 470 a. C., Londres, British Museum E163.

¹⁰⁹ Atribuida al pintor de la Villa Iulia, 450 a. C., conservada en el Fitzwilliam Museum, Cambridge.

¹¹⁰ Museo Jatta, Ruvo, Italia, 400 a. C., J1501.

¹¹¹ 400 a. C., The Cleveland Museum of Art, Cleveland.

¹¹² Atribuida al pintor del Hades, 330-320 a. C, nº 3296 de la colección de Antikensammlungen de Múnich, según M. AGUIRRE CASTRO, “Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 16, 2006, pp. 107-120 (p. 118).

reconocible del mito¹¹³, como el hecho de que lo que provoca la muerte de Creúsa es un especie de corona o velo, no un vestido y que uno de los hijos de Medea parece sobrevivir a la tragedia protegido por su pedagogo¹¹⁴. En el Ánfora de Campania¹¹⁵ sin embargo, la crudeza del doble asesinato no deja lugar a dudas, pues uno de los hijos yace muerto con la espada que le está clavando su madre quien sujeta con la otra mano a su otro hijo para acabar con él.

La última referencia de este periodo la encontramos en una crátera de volutas apulia¹¹⁶ de figuras rojas en la que se recrea un episodio más temprano del mito, Medea ayuda a Jasón a vencer a los toros con la colaboración de Eros. La composición de la imagen es significativa, puesto que aparece Jasón casi tumbado en el suelo frente a una Medea que se erige ante él como muestra de la ascendencia y supremacía que ejerce.

Los ejemplos que hemos ido comentando son los que consideramos de mayor interés para nuestro estudio. A partir de siglo II a. C. y hasta finales del siglo XVII se multiplican las representaciones iconográficas de Medea, pero ahondar en este apartado no es nuestro objetivo y únicamente volveremos sobre él al abordar la presencia de Medea en la emblemática del Siglo de Oro.

¹¹³ El debate sobre si esta representación está inspirada o no en la *Medea* de Eurípides continúa abierto, como prueba L. GAMBÓN en su conferencia “Medea: devenir de una hechicera” (Jornadas Helénicas, Universidad del Sur, Bahía Blanca, Argentina, 2005).

¹¹⁴ Esta versión gráfica se acerca la que aparece en DIODORO SÍCULO, *Biblioteca Histórica*, Libro IV, 54, 7, según afirma A. MELERO, *op. cit.*, p. 326.

¹¹⁵ 330 a. C., París, Bibliothèque Nationale.

¹¹⁶ Ca. 330-320 a. C., Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, 82261.

HESÍODO Y PÍNDARO

Hesíodo al componer su *Teogonía* se verá influenciado por la tradición oriental y por las cosmogonías legendarias conocidas popularmente¹¹⁷. Esta obra trata de «convertir en entidades eternas todas las circunstancias pasajeras de esa vida y tal proceso de personificación sólo culmina cuando el fenómeno o potencia en cuestión recibe un nombre que lo individualiza»¹¹⁸. Hesíodo pretende divinizar el mundo a través de la personificación de los fenómenos que implican éxito, fracaso, alegría o dolor.

En los más de mil versos que componen esta obra poética, encontramos dos referencias a Medea. La primera, en el apartado destinado a los “Matrimonios entre dioses” al referir la unión entre Helios y la ilustre Oceánide Perseis, unión de la que nacerán Circe y Eetes, tía¹¹⁹ y padre de Medea respectivamente:

Eetes se casó con Idía de hermosas mejillas. Ésta parió a Medea de bellos tobillos, sometida a su abrazo por mediación de la dorada Afrodita¹²⁰. (961 ss.)

La segunda referencia la encontramos un poco más adelante casi al término de la obra, en el capítulo titulado “Catálogo de los héroes”. Hesíodo la nombra como “la hija de Eetes”. Nos acerca a una Medea ‘raptada’:

¹¹⁷ «La *Teogonía* incluye elementos sagrados y catálogos cuyo paralelo con determinados textos orientales es sorprendente». «Es evidente la dependencia estilística respecto a Homero y la existencia de antiguas cosmogonías griegas». A. PÉREZ JIMÉNEZ Y A. MARTÍNEZ DÍEZ, *Hesíodo: Obras y Fragmentos*, Madrid: Gredos, 1978, p. 30 y p. 64. Más referencias, cf. P. WALCOT, *Hesiod and the Near East*, Cardiff: Editorial, 1966, pp. 1-154 y D. THOMPSON, “The possible Hittite Sources for Hesiod’s *Theogony*”, *Parola del Passato* 22, 1967, pp. 241-251.

¹¹⁸ A. PÉREZ JIMÉNEZ Y A. MARTÍNEZ DÍEZ, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁹ Según otra tradición (DIODORO DE SICILIA, *Biblioteca Histórica*, IV, 45.3), Circe podría ser hermana de Medea, como hijas ambas de Hécate.

¹²⁰ Citamos según HESÍODO, *Obras y fragmentos*, Madrid: Gredos, 1978 (1990).

...se la llevó [el Esónida] al término de las amargas pruebas que en gran número le impuso un rey poderoso y soberbio, el violento, insensato y osado Pelias [en su huida hacia Yolcos] conduciendo en su rápida nave a la joven de ojos vivos¹²¹ y la hizo su floreciente esposa. Entonces ésta, poseída por Jasón, pastor de pueblos, dio a luz un hijo, Medeo, al que educó en las montañas Quirón, hijo de Fílira. Y se cumplió por completo la voluntad de Zeus. (992-1003)

Aparecen ya desposados¹²² y con un hijo, Medeo¹²³. Jasón se perfila como un héroe valiente, fiel y sensato. Supera las pruebas “amargas” –refiriéndose a las impuestas por Pelias para recuperar el trono de Yolcos–, pero no se indica cómo las superó ni quién le ayudó. Medea parece una mujer sin voluntad: no traiciona a su padre ni abandona su patria por deseo propio, sino que se ve obligada a hacerlo por Jasón, quien “se la llevó” en su nave. Por otro lado, no se intuye en estos versos ningún indicio de la Medea asesina y mucho menos filicida, pues del único hijo que tiene parece ocuparse procurándole una buena educación.

Antes de la recreación más universal de Medea, el siglo V a. C. ofrece a través de los complejos textos de Píndaro una visión interesante de la misma.

En la *Olímpica XIII*, dedicada a “Jenofonte de Corinto, vencedor en la carrera del estadio y en el pentatlo” aparece la primera referencia:

No mentiré acerca de Corinto: cantaré a Sísifo,
el de los recursos más inteligentes, como un dios,
y a Medea, que en contra de su padre
dispuso su propio matrimonio

¹²¹ ἑλικώπιδα κούρην, en referencia a su vinculación familiar con el dios Sol, del que se le consideraba nieta. (HESÍODO, *Theogony*, ed. M. L. West, Oxford: Clarendon Press, 1997, v. 998).

¹²² Según algunas versiones tradicionales arcaicas, el relato concluía con el regreso del héroe y los funerales de Pelias. Estesícoro, Simónides e Higino aluden a los juegos fúnebres en honor de Pelias, según apunta C. BARRAGÁN, *op. cit.*, p. 154, nota 11.

¹²³ Según otras fuentes, Medea tendrá a Medo (epónimo del pueblo de los medos) con Egeo, con quien se unirá tras huir de Corinto.

y salvó a la nave Argo y a sus tripulantes¹²⁴. (53 ss.)

Son relevantes las palabras de E. Suárez de la Torre, quien comenta que Píndaro utiliza los rasgos del mito de forma selectiva (sólo destaca los rasgos que le interesan en función del auditorio y de las tradiciones locales)¹²⁵. Así, de los aspectos negativos de Medea no dice nada, sólo subraya su sincero deseo de unirse a la expedición de los Argonautas, enamorada de Jasón, por quien hará que el viaje de regreso de los navegantes sea un éxito. Por tanto, aunque su faceta de hija traidora se mantiene, se le reconoce su trascendental papel en la superación de las pruebas y en la obtención del preciado vellocino.

La referencia a Medea en este fragmento suscita cierto debate. Si para Píndaro el mito tiene una función, además de estética, funcional, y sirve para transmitir valores culturales y acercar al auditorio modelos de conducta, sorprende que en su poema nombre a una mujer vinculada de manera negativa con la historia corintia. Sabemos que, desde siglos atrás, Medea se asocia con el asesinato del rey Creonte¹²⁶, por tanto, desconocemos cómo recibiría el público la mención de Medea, aun estando libre de referencias negativas.

También en las *Píticas*, en concreto en la *Pítica IV*, dedicada a Arcesilao de Cirene, de la dinastía de los Batíadas, aparece nuestro personaje¹²⁷. Píndaro justifica el oráculo que había aconsejado a Bato la colonización de Libia mediante el relato del cumplimiento de otros dos oráculos: el que realiza Medea a bordo de la expedición de los Argonautas sobre el destino de la isla de Tera y el oráculo que predijo que Pelias sería destruido por “el hombre de una sola sandalia”, es decir, Jasón. Para confirmar la infalibilidad de los oráculos recurre al mito de los Argonautas:

y que, con la generación decimoséptima,
la predicción de Medea que en Tera pronunció, rescataría,

¹²⁴ Citamos según PÍNDARO, *Obra completa*, trad. de Emilio Suárez de la Torre, Madrid: Cátedra, 1988.

¹²⁵ PÍNDARO, *Obra completa*, trad. de Emilio Suárez de la Torre, Madrid: Cátedra, 1988, Introducción, nota 12, p. 136.

¹²⁶ Creofilo de Samos, s. VII-VI a. C.

¹²⁷ Para Píndaro el mito de los argonautas podría estar vinculado a la fundación de Cirene.

aquella que antaño de Eetes la inspirada
hija exhaló de su inmortal boca,
la señora de los Colcos. Así les dijo
a los divinos marinos del guerrero Jasón. (9 ss.)

En estos versos encontramos la primera referencia a la faceta mágica de Medea, a sus dotes adivinatorias. A partir del verso 213 leemos estos interesantes versos:

...Pero la señora de las flechas más agudas,
en Chipre nacida, unció el variopinto torcecuello¹²⁸
a los cuatro radios de una rueda sin escapatoria y desde el Olimpo
llevó por primera vez a los hombres
el ave enloquecedora, y enseñó al hijo de Esón
a ser ducho en letanías de ensalmos,
para que arrebatara a Medea el respeto
por sus padres y para que su anhelo por la Hélade
la hiciera vibrar, abrasada en su corazón, con el azote de la persuasión.

Aparece Afrodita, por primera vez, como responsable del enamoramiento de Medea¹²⁹. Lo peculiar de la versión pindárica es que Jasón es el que seduce y hechiza a Medea, cuando precisamente la docta en tales artes es ella. Medea vuelve a quedar libre de culpa de este enamoramiento contra natura puesto que ha sido provocado por voluntad de los dioses y, por tanto, nada puede hacer para impedirlo. Por otra parte, este amor no se concibe como una inocente atracción, sino que ya se presupone próximo a la traición y a la deslealtad.

Continúa la *Pítica*:

Ella, sin vacilar, le indicó cómo superar las pruebas paternas
y, tras preparar, mezclados con aceite,

¹²⁸ Referencia a la ceremonia mágica utilizada como encantamiento con fines amorosos sobre la que volveremos en el apartado que dedicamos a la literatura emblemática en el capítulo cuarto al analizar uno de los emblemas de Alciato.

¹²⁹ Será Apolonio, como analizamos más adelante, quién mejor recoja esta presencia divina en la fase de enamoramiento de Medea.

mágicos antídotos de crueles dolores,
dióselos para que se ungiera con ellos. Y hubo mutuo acuerdo
en contraer matrimonio. (220 ss.)

Se infiere de estos versos una serie de rasgos del carácter de Medea de gran interés, como la determinación con que va a llevar a cabo la traición hacia su padre y el dominio de las artes ocultas que posee. Asimismo, se pone de manifiesto que la unión de ambos se establece con consentimiento mutuo y les reporta a ambos felicidad¹³⁰.

Para finalizar este apartado comentamos los versos 249 y siguientes, en donde se refuerza la idea del rapto de Medea, presente como veíamos en Hesíodo, pero se introduce una variación, el consentimiento de la joven, y una novedad de innegable valor: la noticia de Medea como asesina de Pelias:

Mató, en efecto, con sus artes a la serpiente multicolor, de vivaz
mirada,
sí, Arcesilao, y raptó a Medea en connivencia con ella,
la asesina de Pelias.

Concluimos que, en Píndaro, el carácter crédulo de Medea –mujer engañada y seducida por Jasón–, junto con sus facultades como hechicera constituyen la estructura sobre la que se dibuja al personaje que encarna ya el rol de asesina.

¹³⁰ Contrasta esta escena con la que encontraremos al comienzo del acto I de la *Medea* de Séneca (vv. 18 ss.), donde la propia Medea invoca a las Erinias, que ya estuvieron presentes, según dice, formando parte del cortejo nupcial, como presagio de un matrimonio desgraciado.

EURÍPIDES

La *Medea* de Eurípides se representó el año 431 a. C, coincidiendo con el comienzo de la Guerra del Peloponeso, acontecimiento que marcaría el final del esplendoroso siglo V a. C. Formaba parte de una tetralogía en la que se incluyen además de dicha obra, *Filoctetes*, *Dictis* y el drama satírico *Los recolectores*. Obtuvo el tercer premio en el certamen al que concurría, tras Euforión y Sófocles. Este puesto se ha achacado tradicionalmente a factores externos más que a la calidad de la obra misma. Entre esos factores externos estaría las ideas y opiniones de Eurípides. Precisamente será el choque ideológico con el más conocido comediógrafo griego, Aristófanes, el que provoque la animadversión que ambos se profesaban y que éste último hará patente citando a Eurípides en varias de sus obras (*Las ranas*, *Las Tesmoforiantes* o *Las assembleístas*). Este enfrentamiento se ha atribuido tradicionalmente a que el conservadurismo de Aristófanes se oponía al pensamiento racionalista más avanzado de Eurípides. Tampoco admira el comediógrafo la pintura que Eurípides realiza en sus obras de la mujer, tan distinta de las que aparecen estereotipadas en la Comedia Antigua.

Este pensamiento avanzado, compartido también por Sócrates, se enmarca en una época de cambio en la que el modelo social basado en la comunidad imperante hasta el momento da paso a la defensa acérrima del individualismo¹³¹ y en la que incipientemente se observa ya una racionalización del pensamiento filosófico hasta entonces vigente. Dentro de esa corriente ideológica entendemos la perspectiva desde la que Eurípides aborda en sus obras los temas más trascendentales, oponiéndose al punto de vista tradicional. Por ejemplo, la religión, de la que desconfía. Sabe que los dioses siguen ocupando un lugar destacado en las creencias

¹³¹ Esta idea del individuo frente a la comunidad la encontramos en los versos 298 ss. de *Medea*: «Y si enseñas a los ignorantes nuevos conocimientos, pasarás por un 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». Se debate aquí la utilidad o la inutilidad que supone una persona con conocimientos para la comunidad.

populares, pero apunta la idea de que el pueblo empieza a dudar de la influencia que puedan suponer en su vida, como recoge el verso 416 de *Medea*:

Entre los hombres imperan las decisiones engañosas y la fe en los dioses ya no es firme.

La misma reflexión se hace patente al analizar el tratamiento del mito que aparece en sus obras. Adapta las narraciones tradicionales a su deseo de relatar situaciones cotidianas (guerra, matrimonio...) con ropajes míticos. Esta actitud crítica ante el mito consigue que se cuestione el papel relevante de los dioses y hace que sea el hombre quien domine la acción y lleve a cabo la peripecia trágica. El espectador siente a los personajes de Eurípides más cercanos, puesto que observa en ellos rasgos propios y cotidianos.

Por otro lado, los personajes no son estáticos, cambian en función de sus reflexiones internas. Medea, en concreto, es un claro ejemplo de la evolución intrínseca que sufren algunos personajes euripídeos. En varias de sus obras, el tragediógrafo indaga en las pasiones humanas (*Hípólito*, *Hécuba*...) y analiza esa oposición razón – pasión tan en consonancia con la situación ideológica de aquellos años.

En *Medea* la fuerza irracional de la pasión (en este caso aniquiladora) se opone al discurso más sereno, racional y lógico. Esto hace que el público quede desconcertado, pues se debate, una vez planteado el dilema, entre dejarse llevar por la cabeza o por el corazón y, hasta ese momento, nunca se había ofrecido al espectador la posibilidad de plantearse dudas, porque eran los dioses los que habían forjado el destino de los personajes y no cabía más que lamentarse.

MEDEA: EL PERSONAJE

La elección del género literario condiciona el tratamiento del mito, como decíamos anteriormente. En este caso la tragedia, género utilizado por Eurípides, obliga a constreñir la acción argumental, de manera que en *Medea* queda ceñida a la etapa corintia del mito.

Eurípides recoge la leyenda de la tradición anterior y, basándose en Ferécides y Simónides, a quienes cita como fuente en el argumento inicial de la obra, elabora su propia versión utilizando el armazón que le proporciona el teatro griego¹³².

Antes de Eurípides el mito ya contenía el capítulo del infanticidio, pero éste no se realizaba a manos de Medea, sino que se producía por la lapidación llevada a cabo por el pueblo corintio en venganza o por una acción involuntaria de Medea al intentar transmitir a sus hijos el don de la inmortalidad¹³³.

Eurípides hace una síntesis de estas dos versiones y aporta una novedad que es la que permite al tragediógrafo «introducir un clímax dramático realmente espectacular que produciría en el espectador una tensión máxima de su pathós¹³⁴»: el asesinato intencional de sus propios hijos.

La elección de una mujer extranjera¹³⁵, hechicera, abandonada e infanticida, por parte de Eurípides no es ocasional, sino que viene determinada por la capacidad de este personaje de servir de ejemplo «de las posibilidades y los límites (o la falta de ellos cuando la pasión es desmedida) del comportamiento humano. Gracias a esta presentación de la psicología y los comportamientos de los grandes personajes [...] es posible que el espectador experimente esa πάθος κάθαρσις¹³⁶».

El prólogo de la nodriza inicia la obra y es ella quien nos garantiza un conocimiento certero del personaje. En el epodo del párodo comienza a describir el carácter de Medea y nos anticipa cuáles pueden ser sus próximas pretensiones.

¹³² En el siglo V a. C., las tensiones que protagonizaban la vida política y social de la polis se ven reflejadas en las tragedias. En *Medea* se recoge la visión autosuficiente e individualista que empezaba a extenderse en aquellos años en la que el matrimonio es una trampa social que no conviene al hombre.

¹³³ La referencia a la muerte de los hijos la encontramos ya en el siglo VIII a. C., en las *Corintiacas* de Eumelo de Corinto. La responsabilidad de Medea en dichas muertes, sin embargo, se cuestiona en ésta y otras obras posteriores, como ya hemos comentado anteriormente.

¹³⁴ M^a H. ZAMORA SALAMANCA, “Medea y la reflexión ética de la filosofía griega”, *op. cit.*, p. 85.

¹³⁵ El exotismo de Medea viene dado por su carácter extranjero, lo que la erige como «símbolo de los peligros de la intromisión de lo marginal en el mundo civilizado», como recoge R. SALA ROSE, “La *Medea* de Eurípides: el enigma del infanticidio”, en *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. Aurora López y Andrés Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 293-313 (p. 294).

¹³⁶ M^a H. ZAMORA SALAMANCA, *op. cit.*, p. 84.

La primera aparición de Medea, dirigiéndose al coro para explicarles su situación y evitar así que la censuren¹³⁷, nos muestra una faceta de Medea sobre la que volveremos más adelante: su sabiduría, lucidez mental y su dominio del arte de la retórica¹³⁸.

Eurípides en esta obra, al contrario de lo que se ha venido defendiendo¹³⁹, pone en evidencia que el uso indebido de la retórica provoca un grave deterioro en esta herramienta tan importante en plena democracia ateniense. Discrepa con respecto a la tesis defendida por una parte de la sofística que apoyaría el uso indiscriminado del *logos* sea cual sea el objetivo de la argumentación. Eurípides, formado en el círculo de los grandes sofistas y que probablemente seguiría de cerca las enseñanzas de Sócrates, pone en boca de Medea esta idea:

Para mí, quien es injusto y, al mismo tiempo, de talante habilidoso en el hablar merece el mayor castigo, pues ufanándose de adornar la injusticia con su lengua, se atreve a cometer cualquier acción, pero no es excesivamente sabio¹⁴⁰. (582)

Medea posee el arte de engañar mediante la palabra como nos muestra ante Creonte (368-369) y ante Jasón (866-975). También Jasón posee esta habilidad y la usa con fines manipuladores, lo que encajaría perfectamente con el perfil ambicioso, cobarde, egoísta y débil que nos ofrece Eurípides de este personaje:

MEDEA: Tú, al oírme padecerás.

¹³⁷ Según defiende S. SCHEIN en “Philia in Euripides’ *Medea*”, *Cabinet of the Muses*, eds. M. Griffith - D. J. Mastrorarde, Berkeley: University of California Press, 1990, pp. 57-73, la relación de *philia* establecida entre Medea y el coro de mujeres responde a una estrategia de persuasión a través de la palabra con el fin de asegurarse su apoyo. Esta misma idea la encontramos en L. GAMBÓN, en “Medea y la imagen de las Simplégades”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. Aurora López y Andrés Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I. pp. 133-146, p. 143.

¹³⁸ Medea pertenece a la “Raza de las Mujeres”, descendientes de Pandora, que poseen el arte de mentir (persuasión) y el saber profético (*pharmakon*). Cf. A. IRIARTE, *op. cit.*, p. 102.

¹³⁹ M^a H. ZAMORA SALAMANCA, *op. cit.*, p. XXX, nota 13, apunta varias referencias bibliográficas al respecto.

¹⁴⁰ Citamos según la edición Madrid: Gredos, 1977.

JASÓN: Debo, según parece, tener el don natural de la palabra y, como buen timonel de navío, plegar las velas, para escapar, mujer, a tu insensata locuacidad.

CORIFEO: Jasón, bien has adornado tus palabras. (475- 580)

En la obra queda también desmontada mediante *comparatio per exemplum* la teoría socrática de que la maldad nace de la ignorancia y del desconocimiento. Las palabras que pronuncia Medea en los vv. 1079-1080 así lo confirman:

Sé la maldad de lo que voy a hacer, pero mi corazón es más fuerte que mis razonamientos, éste es el causante de los mayores males para los mortales.

Estos versos anulan la tesis socrática¹⁴¹ anteriormente citada e ilustrarían la creencia platónica de que existe una parte racional y otra irracional en el alma¹⁴².

En todo el proceso mental tanto de la Medea corintia (Eurípides, *Medea*, 1019-1082) como posteriormente de la colquídea (Apolonio, *Argonáuticas*, III, 750-800) ella reconoce cuál es el mal camino, pero escoge ir por él¹⁴³, al considerar que esa elección le reportará algún bien a su espíritu (calmar su dolor, aplacar su ira y sus deseos de

¹⁴¹ En Aristóteles y en Platón encontramos la formulación de 'intelectualismo socrático'. Así, en *Ética a Nicómaco*, VII, XX (1145b 21-27), Aristóteles afirma que «podría uno preguntarse cómo es que uno es incontinente aunque tiene una creencia recta. Algunos dicen que esto no es posible si se tiene conocimiento, pues es extraño que teniendo interiorizado el conocimiento, ninguna otra cosa lo domine o “arrastre como un esclavo”, creía Sócrates. Efectivamente, Sócrates combatía totalmente este argumento porque consideraba que no existe la falta de dominio personal, pues nadie realiza acciones contra lo mejor si cree que es tal». También opina que se necesita aprendizaje (“costumbre”) para perfeccionar la virtud moral (cap. 5, Libro III, 1103a 15-25). Por lo tanto, también Aristóteles defiende la idea de la necesidad de educación (ya no de conocimiento) para ser bueno. En Platón también encontramos ejemplos de “optimismo ético”: «que ningún justo lo es voluntariamente, pues nadie jamás caería de ningún modo en ninguno de los grandes males de forma voluntaria» (*Leyes*, 73); «pues nadie es malo voluntariamente sino que por causa de cierta disposición perniciosa del cuerpo y un desarrollo sin educación el malo llega a serlo» (*Timeo*, 86b 1-5 y 86d 5-e2). Al igual que Aristóteles y coincidiendo con Sócrates, Platón vuelve a manifestar la necesidad de aprendizaje como clave para salir de esa ignorancia que lleva al individuo a realizar mal sus elecciones éticas.

¹⁴² La escuela estoica defiende esa idea del dualismo del alma humana en la que se debaten fuerzas racionales y fuerzas irracionales. Medea es un ejemplo de lo que una persona que no ha ejercido su potencialidad racional puede llegar a hacer.

¹⁴³ Siglos después Ovidio resume esta idea en el conocido verso *video meliora proboque, deteriora sequor* (*Met.* VII, 20-21).

venganza...). A la luz de las teorías filosóficas que citábamos anteriormente, podría decirse que Medea está actuando atendiendo a la parte irracional de su alma y está escogiendo lo que considera ‘mejor’ para ella en ese momento.

Medea posee gran lucidez, claridad en sus decisiones y determinación para llevarlas a cabo, pero no la aplica en el terreno de la ética. En este ámbito, Medea no es justa porque desconozca las consecuencias que sus actos implican, porque carezca de «el arte de saber medir»¹⁴⁴, sino porque es ignorante y no ha recibido aprendizaje¹⁴⁵. En el siguiente apartado analizaremos de manera pormenorizada el complejo carácter que trazó Eurípides en su tragedia. A través de las palabras de Medea descubrimos un personaje creado a partir de la combinación de múltiples facetas. A partir de un estudio detenido de la obra hemos distinguido en ella los siguientes aspectos:

A) MEDEA MADRE

Eurípides comienza y termina su tragedia expresando a través de sus personajes deseos imposibles. Así, al comienzo de la obra, la nodriza manifiesta su deseo de que nunca hubiese llegado la nave de los argonautas a la Cólquide y Jasón, casi al final, quisiera no haber tenido descendencia.

Es precisamente la nodriza quien primero nos previene, en ese prólogo inicial, de una posible acción letal de Medea hacia sus hijos:

NODRIZA: Odia a sus hijos y temo que vaya a tramar algo inesperado, pues su alma es violenta y no soportará el ultraje. (36)

¹⁴⁴ En *Protágoras*, Platón deja que Sócrates exponga detenidamente esta idea (352 y ss.): «El arte de medir [...] haría que nuestra alma estuviera serena al permanecer en la verdad, y sería la salvación de nuestra vida». En la *República*, añade la idea de que el comportamiento correcto debe ampliarse incluso a los enemigos: «No es, pues, propio del justo hacer daño ni al amigo ni a ningún otro, sino de su contrario el injusto» (335 d 10 - e5).

¹⁴⁵ «Sólo quien sea capaz de ‘medir’ bien las consecuencias de sus acciones en términos de placer o dolor para él mismo será realmente sabio (no hace falta resaltar la ‘ignorancia’ de Medea en cuanto a este tipo de valoraciones, ya que sus acciones vienen dadas por el ‘placer’ inmediato de la satisfacción de conseguir huir con Jasón –por lo que traiciona a su familia y mata a su hermano Apsirto–, de ‘hacer justicia’ con Pelias o de vengarse hasta extremos desnaturalizados de su ex esposo traidor». M^a H. ZAMORA SALAMANCA, *op. cit.*, p. 112.

Incluso avisa de la ferocidad de la protagonista con un símil bastante gráfico e intuye en su mirada el deseo de venganza:

...pues ya la he visto mirarlos con ojos fieros de toro, como tramando algo. (91)

Estas premoniciones cobrarán fuerza en el verso 114 por boca de la misma Medea quien amenaza a sus hijos diciéndoles: «así perezcáis con vuestro padre». Parece, en ocasiones, que Medea rechaza la idea de la maternidad:

MEDEA: ¡Necios! Preferiría tres veces estar a pie firme con un escudo, que dar a luz una sola vez. (250)

Este pensamiento, sin embargo, no nace de un sentimiento negativo hacia sus hijos, de hecho, la Medea de Eurípides es la que más amor les demuestra y quien más sufre al darles muerte. En su acción, además de la venganza hacia Jasón, está el deseo de librarlos de una muerte más cruel a manos de los propios corintios:

MEDEA: Pienso matar a mis hijos, nadie me los podrá arrebat. (792)

El supuesto rechazo hacia sus hijos se relaciona con la idea más general que aparece expuesta por el Corifeo en el verso 1090:

CORIFEO: Y afirmo que aquellos de los mortales que no conocen en absoluto la procreación de hijos superan en felicidad a los que los han engendrado. [...] Y ahora voy a decir el peor de todos los males para los mortales [...] el destino así lo impone, la muerte los encamina hacia Hades. [...] ¿Qué utilidad proporciona a los mortales que los dioses, por el ansia de tener hijos, añadan a los que ya poseen este dolor, el más cruel de todos? (1105-1115)

Si, como parecen expresar estas palabras, el dolor más inhumano es el de perder a un hijo, sólo superable por el de quitarles tú mismo la vida, entendemos entonces que Medea sufre doblemente, prueba de lo cual son las dudas que aparecen versos 1045-1070 :

MEDEA: ¡Ay, ay! ¿Qué voy a hacer? Mi corazón desfallece, cuando veo la brillante mirada de mis hijos. No podría hacerlo. Adiós a mis anteriores

planes. Sacaré a mis hijos de esta tierra. ¿Por qué por afligir a su padre con la desgracia de ellos, debo procurarme a mí misma un mal doble? ¡No y no! ¿Adiós a mis planes? Pero, ¿qué es lo que me pasa? ¿Es que deseo ser el hazmerreír, dejando sin castigar a mis enemigos? Tengo que atreverme [...] Mi mano no vacilará.

B) MEDEA TRAIIDORA

Este aspecto de la figura de Medea se engloba en otro más amplio, el de Medea enamorada, lo que la convierte en una mujer capaz de llevar a cabo cualquier empresa por ganar el afecto de Jasón. Eurípides no subraya demasiado la imagen de la Medea que traiciona a su padre y mata a su hermano, únicamente lo trae a colación como prueba de que anteriormente ya ha sido capaz de acciones desleales:

NODRIZA: Y si alguna vez vuelve su blanquísimo cuello, ella misma llora en sí misma a su padre querido, a su tierra y a su casa, a los que traicionó para seguir a un hombre que ahora la tiene en menosprecio. [...] No será fácil a quien haya incurrido en su odio que se lleve la corona de la victoria. (30 ss.)

Medea le recuerda a Jasón la ayuda que en el pasado le prestó y lo que ella, a cambio, se vio abocada a hacer:

MEDEA: Yo te salvé [...] y a la serpiente que guardaba el vellocino de oro [...] la maté e hice surgir para ti una luz salvadora. Y yo, después de traicionar a mi padre y a mi casa [...] mate a Pelias. [...] Y a cambio de estos favores, ¡oh el más malvado de los hombres!, nos has traicionado. (475 ss.)

Jasón, sin embargo, se desentiende de cualquier obligación hacia ella amparándose en la idea de que todo lo que Medea hizo por ayudarle en la Cólquide, lo hizo movida por las flechas de Eros:

JASÓN: Tu espíritu es sutil, qué duda cabe, pero te es odioso declarar que Eros te obligó, con sus dardos inevitables, a salvar mi persona. (530)

La traición hacia su patria, en definitiva, la concibe Medea como una demostración de amor y al verse rechazada y sustituida por otra mujer, ultrajada por quien había dado su palabra, recuerda esa traición que la condena a un exilio forzoso:

MEDEA: ¿Adónde voy a dirigirme ahora? ¿A la morada paterna a la que traicioné? (502)

C) MEDEA HUMILLADA

Los primeros versos de la tragedia, puestos en boca de la nodriza, como ya hemos comentado, aluden precisamente a este aspecto:

NODRIZA: ¡Ojalá la nave Argo no hubiera volado sobre las sombrías Simplégades¹⁴⁶ hacia la tierra de Cólquide. [...] ¡Mi señora Medea no hubiera zarpado hacia las torres de la tierra de Yolcos, herida en su corazón por el amor de Jasón. [...] Y Medea, la desdichada, objeto de ultraje, llama a gritos a los juramentos. (20)

Aparece desde el principio una mujer ultrajada y afrentada¹⁴⁷. Jasón, sin embargo, no entiende que los celos sean capaces de provocar toda la tragedia:

JASÓN: ¿Te pareció bien matarlos por celos de mi lecho?

MEDEA: ¿Crees que es un dolor pequeño para una mujer? (1370-1371)

Medea se siente desgraciada y humillada no sólo por su marido sino también por otros hombres. Cuando recibe la visita de Creonte, Medea se arrodilla ante él y le suplica que le permita permanecer un día más en Corinto y así urdir sus planes (320). De igual manera se postra ante Egeo (710) al que promete curar su esterilidad a cambio de protección tras los asesinatos¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Las Simplégades son un obstáculo que Jasón encuentra en su ruta hacia el Mar Negro y que simbolizan la separación entre el mundo heleno y el mundo bárbaro. Véase L. GAMBÓN, 2002, p. 136.

¹⁴⁷ Sobre la repercusión social del divorcio, véase P. A. CAVALLERO, “Actualidad humana de la *Medea* de Eurípides: el tema del divorcio”, en *Faentia*, 26, 2004, pp. 43-67.

¹⁴⁸ La Medea de Eurípides es capaz de controlar la fecundidad y la esterilidad, algo atribuido a los bárbaros. Además, el episodio de Egeo se incluye con el objeto de poner de manifiesto la importancia de la descendencia para un hombre. Véase R. SALA ROSE, *op. cit.*, p. 308.

D) MEDEA VIOLENTA

La Medea euripídea es violenta, pero no calculadora, como la de Séneca, que llega a afirmar en el verso 550 (refiriéndose a Jasón) «Ya he descubierto su punto débil: el amor hacia sus hijos». En Eurípides, Medea se convierte en una mujer violenta atendiendo a sus instintos más primarios e irracionales. La nodriza advierte al espectador de este rasgo en varias ocasiones:

NODRIZA: Su alma es violenta y no soportará el ultraje. (37)

Yo la he visto mirarlos (a los hijos) con ojos fieros de toro. (90)

Guardaos del carácter salvaje [...] y de su alma despiadada. (104)

Fieras miradas de leona que acaba de parir. (188)

Ella misma manifiesta sus deseos de venganza:

MEDEA: Una mujer suele estar llena de temor y es cobarde para contemplar la lucha y el hierro, pero cuando ve lesionados los derechos de su lecho, no hay mente más asesina. (266)

El equilibrio que logra Eurípides entre la Medea asesina y la Medea ultrajada consigue que el espectador no rechace sus acciones radicalmente, sino que las entienda y llegue a una justificación del personaje a través de la compasión que suscita. Por ello, la faceta violenta de Medea en Eurípides queda mitigada sin menoscabo del patetismo extremo que logra transmitir al público.

E) MEDEA MASCULINA

Medea se aleja del arquetipo femenino y asume el rol masculino¹⁴⁹. El propio Jasón, al final de la obra lo constata:

¹⁴⁹ «Medea, sin duda de forma provocadora, alude al mundo varonil, el enfrentamiento bélico y el uso de las armas; de modo aparente, para mostrar la inferioridad femenina en tal campo, pero, en realidad, para poner al Coro de su lado en los sucesos que se avecinan», J. A. LÓPEZ FÉREZ, «Algunas notas sobre la *Medea* de Eurípides», en *Bajo el signo de Medea*, E. Suárez de la Torre (Coord.), Universidad de Valladolid y Universidad de Coimbra, 2006, pp.31-63 (p. 52).

JASÓN: ¡Oh ser odioso, la más abominable [...] leona, no mujer, de natural más salvaje que la tirrénica Escila! (1343)

Sobre la misoginia de la que aparentemente peca el texto euripídeo creemos innecesario ahondar, puesto que los versos que supuestamente aluden a ello sólo recogen la visión que tenían los antiguos poetas (Homero, Hesíodo, Simónides...) con respecto a las mujeres y su maldad innata, pero no podemos afirmar que Eurípides secunde estas ideas:

MEDEA: Tú eres hábil y, además, las mujeres somos por naturaleza incapaces de hacer el bien, pero las más hábiles artífices de todas las desgracias. (406 ss.)

JASÓN: Los hombres deberían engendrar hijos de alguna otra manera y no tendría que existir la raza femenina: así no habría mal alguno para los hombres. (573)

El pensamiento avanzado de Eurípides al que antes aludíamos revisa también el papel que desempeña la mujer en la sociedad ateniense y que puede adivinarse en la siguiente intervención del Coro:

CORO (Estrofa 1ª): Las corrientes de los ríos sagrados remontan a sus fuentes y la justicia y todo está alterado. Entre los hombres imperan las decisiones engañosas y la fe en los dioses ya no es firme. Pero lo que se dice sobre la condición de la mujer cambiará hasta conseguir buena fama y el prestigio está a punto de alcanzar al linaje femenino; una fama injuriosa no pesará ya sobre las mujeres. (417 ss.)

F) MEDEA FILICIDA

Ya hemos hablado de la Medea maternal, pero vinculada con ella tenemos que analizar necesariamente la faceta más distintiva de la figura euripídea: la infanticida¹⁵⁰.

¹⁵⁰ En la obra de Eurípides el doble asesinato se comete durante las bodas de Jasón y Medea, pero, como apunta A. Iriarte, «en la antigua Grecia, la boda no es una ceremonia de un solo día» sino que entre el acto social de la petición y el acto de entrega por parte del padre «pueden

Si Medea adopta en ciertos momentos el rol masculino como reflejo de esa personalidad bárbara y diferente, no sorprende que lleve hasta las últimas consecuencias ese desapego hacia lo femenino cometiendo la única acción opuesta a lo que se espera de cualquier mujer y más aún, madre.

El infanticidio debe explicarse desde el conocimiento que el valor de la descendencia poseía para un hombre en la Antigüedad. El hombre necesita a los hijos como «único eslabón capaz de vincularlo con la inmortalidad»¹⁵¹. Medea destruye a Jasón sin matarlo, aniquilando su descendencia y toda posibilidad de tenerla –porque mata a su futura mujer e impide que pueda casarse de nuevo, puesto que se entiende que ha caído en desgracia ante los dioses–.

Con esas muertes además se reconstruye el equilibrio perdido desde el momento en que se produjo la unión de dos extremos antagónicos, el matrimonio de Jasón y Medea¹⁵².

Pero existen más razones que justifiquen estos asesinatos, como la obligación que siente Medea de evitar la desgracia a sus hijos, pues era muy probable que terminaran expiando ellos, a manos de los corintios, la culpa de su madre¹⁵³.

Según otros planteamientos, Medea acaba con ellos por dos motivos: 1º) como protesta contra su exclusión del mundo del erotismo, del que cree haber salido por ser madre y 2º) como prueba de que sus hijos le pertenecen y no al padre, como defendía el derecho social existente¹⁵⁴.

transcurrir días, meses o incluso años», por lo que no podemos precisar cuándo exactamente se lleva a cabo. A. IRIARTE, *op. cit.*, p. 158.

¹⁵¹ R. SALA ROSE, *op. cit.*, p. 296.

¹⁵² El propio Jasón alude a que esta unión anti natura ha sido la causante de tantos males: «Habiéndote casado después conmigo y dado hijos, por celos de un lecho y una esposa los mataste. No existe mujer griega que se hubiera atrevido a esto, y, sin embargo, antes que con ellas preferí casarme contigo –unión odiosa y funesta para mí...» (1336 ss.)

¹⁵³ M. J. RAGUÉ defiende esta idea en “La interminable muerte de los hijos de Medea”, publicado en *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. Aurora López y Andrés Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I. pp. 57-69 (p. 63).

¹⁵⁴ A. IRIARTE, *op. cit.*, p. 160.

De cualquier modo, son las propias palabras que pronuncia Medea en este interesante diálogo con Jasón, las que más nos acercan a su intención última:

JASÓN: ¡Oh hijos queridísimos!

MEDEA: Para su madre, para ti, no.

JASÓN: ¿Y por ello los mataste?

MEDEA: Para causarte dolor. (1397 ss.)

Estas podrían ser las piezas que compusieran el mosaico creado por Eurípides. Únicamente falta un fragmento para completar este personaje: su propia muerte. Su suicidio podría haber sido el único crimen cometido por sus manos que la librase de un enjuiciamiento moral negativo. Sabemos, por las palabras de la nodriza y de ella misma, que esta posibilidad está presente, aunque finalmente no llegue a realizarse. En efecto, la nodriza manifiesta sus temores:

NODRIZA: Yo la conozco bien y me horroriza pensar que vaya a clavarse un afilado puñal a través del hígado. (38)

Y hasta la propia Medea manifiesta expresamente deseos de muerte:

MEDEA: Todo ha acabado para mí, y habiendo perdido la alegría de vivir, deseo la muerte. (225)

Eurípides, por primera vez, señala con el dedo y acusa a Medea de filicida. La gravedad de esta imputación causaría tal conmoción en el espectador que el propio autor, persiguiendo el más patético clímax, no permitiría que el personaje se redimiera acabando con su vida, sino que con su huida –de la que sí existen testimonios antiguos, como veíamos más arriba–, envilece aún más los actos del personaje.

EL PERSONAJE DE JASÓN

Al igual que hemos hecho con el personaje de Medea, estudiaremos ahora los principales rasgos de Jasón, el catalizador de las principales acciones que suceden en la obra. Para Eurípides, Jasón va a ser el causante y desencadenante de toda la acción, quien provoque y despierte la maldad de Medea con sus actos.

A) JASÓN ANTIHÉROE

En otras versiones del mito más antiguas, la figura de Jasón, como vimos, estaba revestida de cierta heroicidad, gallardía y valentía. Con Eurípides, el personaje adquiere rasgos más humanos y cierto pragmatismo. Aunque habrá que esperar a las *Argonáuticas* de Apolonio para despojar al héroe de cualquier atisbo de coraje, ya Eurípides lo dibuja como un hombre pusilánime y desvergonzado:

MEDEA: Ni arrojo ni audacia es mirar de frente a los amigos después de haberles hecho un mal, sino el mayor de los vicios: desvergüenza. (470)

La ambición y el egoísmo son los principales motivos que llevan a Jasón a abandonar a su mujer:

JASÓN: Al pobre todos le huyen, incluso los amigos. (561)

Sin embargo, es capaz de disfrazar su traición como un noble gesto hacia su familia:

JASÓN: Te demostraré que he sido sabio, luego, sensato, y finalmente un gran amigo para ti y para mis hijos. (547)

Justifica su nuevo matrimonio como el único camino para obtener otro estatus para sus hijos distinto del de exiliados desterrados:

JASÓN: No he aceptado la boda por los motivos que te atormentan ni por odio a tu lecho [...] lo hice con la intención de llevar una vida feliz y sin carecer de nada, sabiendo que al pobre todos le huyen. (555 ss.)

Incluso niega todos los sacrificios que Medea realizó por él en el pasado:

JASÓN: Medea, has recibido más de lo que has entregado. (535).

Estas acciones lo convierten, a los ojos de Medea e incluso del Corifeo, en un hombre malvado e injusto:

MEDEA: ¡Oh Zeus! ¿Por qué concediste medios claros a los hombres para distinguir el oro falso y, en cambio, no imprimiste en el cuerpo ninguna huella natural con la que distinguir al hombre malvado? (520)

CORIFEO: Me parece [...] que has traicionado a tu esposa y no has obrado con justicia. (578)

B) JASÓN PADRE

Si creemos en la autenticidad de sus palabras, Jasón antepone el bienestar de sus hijos a cualquier otra motivación personal. Traiciona a Medea y pacta un nuevo matrimonio pensando en el futuro de sus hijos, que se criarán en el seno de una familia de posición privilegiada junto con los demás hijos fruto del nuevo enlace.

Sin embargo, cuando son asesinados, no terminamos de distinguir en las palabras de Jasón si la razón de su dolor nace de la pérdida de sus hijos o de la renuncia a ese nuevo estatus que esto supone:

JASÓN: ¡Ay de mí! ¿Qué dices? ¡Cómo me has golpeado de muerte, mujer! (1310)

El dolor que se desprende de su alocución no aclara con rotundidad el motivo del mismo. Unos versos más adelante, retoma esta misma idea de su ‘destrucción’ con la misma ambigüedad:

JASÓN: Y al dejarme sin ellos, me destruiste! (1326)

La complejidad de ambos personajes así como la hondura psicológica que les confiere el autor son las notas distintivas de la tragedia de Eurípides, quien traza, con gran precisión y acierto, el perfil de Medea hasta convertirla en el paradigma de sufrimiento y venganza que ha llegado hasta nuestros días. Sus palabras y acciones han determinado en gran medida que el personaje haya quedado asociado a una vileza que ha marcado para siempre sus posteriores caracterizaciones.

APOLONIO DE RODAS

Si la obra de Eurípides nos muestra a Medea en la fase final y más dramática del mito, las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, compuestas a mediados del siglo III a. C., nos ofrecen una perspectiva bien distinta del personaje.

Como ya hemos comentado más arriba, la mera elección del género narrativo – poema épico en este caso– condiciona el enfoque narrativo del libro. Apolonio con esta obra, se acerca más a la *Odisea*, en tanto que epopeya de búsqueda, superación de pruebas, peripecias narrativas y regreso al hogar, que a la tragedia euripídea. La trama no da cabida a la fase más patética y efectista del mito, al contrario, prefiere demorarse –y así lo hace en el canto III– en la narración del primer encuentro y enamoramiento de los protagonistas, en la descripción de las pruebas, en el viaje de regreso y en el retorno al hogar.

Lo interesante de la revisión del mito que hace Apolonio y lo que la diferencia de otras, es el segmento temporal que escoge el autor, la extensión del mito: viaje de Jasón a la Cólquide, superación de las pruebas y regreso a Yolcos con el vellocino. Todo este bloque argumental está distribuido en cuatro cantos, de los cuales nos interesan especialmente el III y IV, en los que Medea representa un papel primordial y en los que se ve sometida a un proceso de transformación que constituye el matiz diferencial de la recreación del mito que lleva a cabo Apolonio de Rodas.

CANTO III: MEDEA

El canto comienza con el diálogo que mantienen Hera y Atenea –protectoras de Jasón– con Afrodita para tratar de convencerla de que mande a su hijo Eros a hechizar a Medea y que quede así enamorada del joven expedicionario. Continúa la narración con el encuentro de ambos, relata dilatadamente el proceso de enamoramiento y debate interno de Medea y concluye con la superación de las pruebas por parte de Jasón.

Como ya hicimos con la Medea de Eurípides, analizaremos a continuación las peculiaridades del carácter de la figura femenina que perfila Apolonio en este canto¹⁵⁵.

La humanización del personaje es el rasgo más destacado de Medea en el Canto III. Aparece representada como una joven inocente, virgen, enamorada, asustada ante la posible muerte de Jasón en las pruebas y mortificada por tener que abandonar a su familia y su patria. Es en los monólogos donde mejor se refleja la inquietud interna de Medea, sus dudas, y preocupaciones¹⁵⁶:

Y sollozando muy quedo, suavemente, profirió estas palabras: «¿Por qué me domina, desdichada, este dolor? Si él ha de perecer, ya sea el más eminente de todos los héroes, ya el peor, ¡qué perezca...! Mas, en verdad, ¡ojalá saliera indemne! Sí, que así suceda, venerable diosa Perseide, y que regrese a su casa escapando a la fatalidad. Pero si es su destino ser abatido por los bueyes, que antes sepa eso, que al menos yo no me alegro de su triste desgracia»¹⁵⁷. (464 ss.)

El descanso de Medea se ve interrumpido por funestos sueños que le auguran sufrimiento y tristeza:

Se alzó agitada por el miedo, y a su alrededor de uno y otro lado miró las paredes de su alcoba. Apenas pudo recobrar el ánimo como antes en su pecho y profirió una voz quejosa: «Desdichada de mí, cómo me han asustado penosos ensueños! Temo que seguramente traiga alguna gran desgracia este viaje de los héroes. Mi alma está sobresaltada por el extranjero...». (633 ss.)

¹⁵⁵ Cf. J. H. BARKHUIZEN, "The psychological characterization of Medea in Apollonius of Rhodes", *Argonautica*, 3, pp. 744-824 y F. MICHELAZZO, "Il ruolo di Medea in Apollonio Rodio e un frammento di Eumelo", *Prometheus*, 1, 1975, pp. 38-48.

¹⁵⁶ Este padecimiento se refleja tanto en su apariencia externa (rubor, palidez, inmovilidad..., cf. III, 962 ss.) como en sus palabras. Sobre el valor de los monólogos en el proceso de enamoramiento de Medea, véase G. GIANGRANDE, "Medea y la concepción del amor en Apolonio Rodio", en *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. Aurora López y Andrés Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 329-346 (p. 338).

¹⁵⁷ Citamos según la traducción de Gredos, 1996, de M. Valverde Sánchez.

Siente una desdicha de la que no puede escapar, como si no pudiera elegir otra vía que la de ayudar a Jasón, aun cuando esto le resulte deplorable:

«¡Infeliz!, no espero, ni aunque él sucumbiera, librarme de mis penas. Entonces sería él mi desgracia, cuando perdiera la vida. ¡Maldito pudor! ¡Maldita gloria! [...] ¡Ay, qué desgracia la mía! En verdad mucho mejor sería dejar la vida esta misma noche en mi alcoba, con un destino insospechado, y escapar a todos los viles oprobios, antes de cometer esos actos ignominiosos e innombrables». (784 ss.)

Muy hermosa es la similitud de Medea, quien preocupada e inquieta termina durmiéndose agotada, como una madre que, aun habiendo perdido a sus hijos, se queda dormida (750). Esta comparación tendrá su réplica en el Canto IV, en el que de nuevo se utiliza el símil materno:

Se revolvía su ánimo afligido, como cuando una pobre hilandera hace girar la rueca en la noche y a su alrededor lloran sus hijos huérfanos por la pérdida de su esposo. (IV, 1058-1061)

Junto con este desasosiego interno, el amor constituye otro matiz distintivo de la Medea de las *Argonáuticas*¹⁵⁸. Apolonio introduce en la épica el elemento erótico y lo hace condicionado por los tópicos tradicionales:

Entretanto Eros, a través del aire claro, llegó invisible, excitado, como sobre recentales terneras en el pasto acomete el tábano. (275-276)

La conocida comparación del amor con una brasa ardiente sirve al autor para describir la pasión ilícita que siente Medea:

Ningún otro pensamiento tenía y su alma se inundaba de un dulce dolor¹⁵⁹. Como una obrera, que se ocupa en las labores del telar, echa

¹⁵⁸ Sobre la dimensión que adquiere el tema del amor en esta obra véase E. PHINNEY, "Narrative unity in the *Argonautica*, the Medea-Jason romance", *Transactions of the American Philological Association*, 98, 1967, pp. 327-341.

¹⁵⁹ Este y otros motivos (imagen del soplo del Amor, síntomas del amor...) remontan a SAFO (fragmentos 130, 47 y 31, E. LOBEL y D. PAGE, *Poetarum lesbiorum fragmenta*, Oxford: Clarendon Press, 1968, 3ª ed.), según indica en su traducción de las *Argonáuticas* M. Valverde Sánchez (nota 425).

ramas sobre un abrasador tizón, para procurarse luz bajo su techo [...] y del pequeño tizón se eleva enorme un fuego que consume todas las ramas; tal, agazapado en su corazón, ardía furtivamente el funesto amor. (291 ss.)

El acto de enamoramiento es instantáneo, debido a la infalibilidad de las flechas de Eros, y, a partir de aquí, el amor se convierte en algo funesto, doloroso, un tormento del que Medea sólo puede escapar mediante el sueño:

A la joven un profundo sueño la aliviaba de sus penas, reclinada en el lecho. Mas, de pronto, como a quien está afligida, la turbaban engañosos ensueños funestos. (616-617)

Este censurable amor llega a trastornar los nervios de Medea hasta ocasionarle auténtico dolor físico:

Y por dentro sin cesar la atormentaba un dolor que la consumía a través del cuerpo, por sus delicados nervios y hasta la última vértebra debajo de la cabeza, donde penetra más agudo el sufrimiento cuando los infatigables Amores arrojan sus penas en las entrañas. (762 ss.)

La visión del amado no aplaca su aflicción, sino que, por el contrario, acrecienta la angustia que padece:

Así de hermoso ante su vista se presentó el Esónida, mas con su aparición provocó el tormento de una infausta pasión. (960-961)

De todos los tópicos relacionados con el amor que se utilizaban en la época helenística para describir la relación entre dos enamorados, Apolonio rechaza aquellos que pudieran debilitar la figura de Medea, a quien se le presupone una enorme fortaleza que la distinguiría del resto de mujeres. El tópico del amor entendido como una enfermedad que desmejora y extenua así como el tópico del amor como locura que hace perder el sentido, no aparecen en el proceso de enamoramiento de Jasón y Medea.

Por último, mencionamos la faceta de Medea como mujer experta en hechicerías («la de muchas pócimas»¹⁶⁰). En los versos 1026-1045 se describe pormenorizadamente el ritual que lleva a cabo Medea para invocar a Hécate¹⁶¹:

...a la media noche y tras bañarte en las corrientes de un río inagotable, tú solo lejos de los demás, envuelto en un manto negro, excava un foso circular. En él degüella una oveja y deposítala entera en una pira construida sobre el mismo foso. (1030 ss.)

En el canto IV, el autor vuelve a subrayar este rasgo al referir el adormecimiento del dragón velante:

Mas ella con una rama de enebro recién cortada, que mojaba en su brebaje, entre encantamientos rociaba eficaces pócimas por sus ojos; y por encima y alrededor el intenso olor de la pócima le infundía sueño. (IV, 155 ss.)

CANTO III: JASÓN

La belleza de la que Apolonio dota a Jasón es deudora de la tradición anterior (Píndaro, *Pit.* IV, 80-83) y responde a unos tópicos presentes ya en la épica homérica¹⁶². Se le compara con Sirio, la estrella más luminosa de la constelación del Can Mayor, símil que presagia el final siniestro del amor entre él y Medea:

Y no mucho después apareció él ante la ansiosa joven como Sirio cuando el Océano asciende hacia arriba, que en verdad surge hermoso y brillante a la vista, mas produce en los rebaños una inmensa calamidad (957 ss.)

¹⁶⁰ III, 28 y IV, 1676. El epíteto πολυφάρμακος ya había sido utilizado por Píndaro (*Pit.* IV, 233) para referirse a Medea. Homero lo utiliza en la *Odisea* (X, 275) para designar a Circe.

¹⁶¹ Este ritual contiene ecos, según apunta M. Valverde Sánchez, de las prescripciones rituales de Circe a Ulises. (*Od.* X, 517 ss.)

¹⁶² *Iliada* XXII, 25-32. Además, Apolonio también acude a otros recursos propios de la épica clásica como la *éfrasis*, que emplea en la descripción del manto de Jasón (I, 721-768), para embellecer al héroe. *Cfr.* V. CRISTÓBAL LÓPEZ, “Virgilianismo y tradición clásica en la *Cristiada* de Fray Diego de Hojeda”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 25, 1, 2005, pp. 49-78 (p. 63, nota 13).

En otro momento, se señala a Hera como causante de tal embellecimiento, con el fin de facilitar el enamoramiento por parte de Medea¹⁶³:

Entonces aún no había habido entre los hombres de antaño, ni de cuantos eran linaje del propio Zeus ni de cuantos héroes nacieron de la sangre de otros inmortales, ninguno tal cual a Jasón hizo la esposa de Zeus en aquel día, tanto al verlo de frente como al dirigir la palabra. (919)

Se alude al final del pasaje anterior a otra virtud que se le atribuye a Jasón, el dominio del arte de la retórica:

Comprendió el esónida que ella había caído en un aturdimiento de origen divino, y tal discurso pronunció halagándola: «...a la vez como suplicante y huésped tuyo vengo aquí, implorando de rodillas por una necesidad apremiante. Pues sin ti no superaré la lamentable prueba. Yo después te pagaré gratitud por tu ayuda [...] Ya en cierta ocasión también a Teseo lo libré de sus funestas pruebas una doncella hija de Minos, la bondadosa Ariadna¹⁶⁴...» (972 ss.)

Es tan hábil en la persuasión que consigue convencer al lector con sus palabras de la autenticidad de su amor hacia Medea:

Y nada nos apartará de nuestro amor, hasta que la muerte predestinada nos envuelva. (1130)

Podemos decir, en definitiva, que en este canto III, las figuras de Jasón y Medea adoptan la apariencia más positiva de cuantas hemos visto hasta ahora, aun cuando encontremos algún indicio que hace presagiar el funesto final de esta relación.

¹⁶³ También en la *Odisea* (VI, 229-237 y XVI, 172-176) una diosa, en este caso Atenea, exalta la belleza de un mortal, Ulises, al reencontrarse con Nausícaa. En la *Ilíada* (II, 477-483) es Zeus quien enaltece la grandeza de otro insigne griego, Agamenón.

¹⁶⁴ La comparación Medea-Ariadna continúa en los versos siguientes sin que Jasón recuerde el pasaje del mito en que Teseo, ingrato, abandona a la joven en la isla de Día. Sí se menciona en el canto IV, (433) al referirse el autor al sagrado peplo de Hipsípila que Jasón y Medea ofrecen a Apsirto para engañarlo.

CANTO IV: EL CLÍMAX

En este canto es donde esos malos augurios que se entreveían en el canto anterior se hacen patentes. Ya el comienzo es muy significativo, pues la invocación a la diosa que hallamos en los primeros versos anticipa lo que está por suceder¹⁶⁵:

Ahora tú misma, diosa, canta el sufrimiento y las intenciones de la joven de Cólquide, ¡oh Musa, hija de Zeus! Pues a mí, en verdad, el espíritu se me revuelve por dentro en un mudo estupor, cuando pienso si debo llamar fatal aturdimiento de la pasión o fuga vergonzosa, el modo en que abandonó las gentes de los colcos. (1-6)

Esta exhortación inicial plantea la cuestión del grado de responsabilidad de Medea en la huida y abandono de su patria. Si entendemos que la decisión ha sido fruto de la turbación que le ha provocado la pasión hacia Jasón, Medea no habría incurrido en una falta grave, puesto que no habría sido consciente de sus actos. Sin embargo, al hablar de ‘fuga vergonzosa’ se nos ofrece la lectura racional del hecho en sí, sin que lo recubran los pretextos amorosos.

En palabras de la propia Medea comprobamos que es plenamente conocedora del alcance y repercusión de sus actos:

Por éstas yo indecorosamente, con impúdica voluntad, abandoné mi patria, la gloria de mi casa y a mis propios padres, que eran para mí lo más querido. (360 ss.)

Pero pronto los justifica amparándose en la creencia de que el amor engañoso de Jasón era auténtico:

Que para ti sea inmutable el pacto y la sagrada ley que ambos acordamos juntos. O de lo contrario tú en seguida con la espada siega por el medio esta garganta, para que obtenga una justa recompensa por mi desenfreno. (372 ss.)

¹⁶⁵ En los versos 32-33 Medea enuncia un deseo semejante al que encontramos al comienzo de la tragedia de Eurípides en boca de la nodriza: «¡Ojalá que el mar, extranjero, te hubiera destrozado antes de llegar a la tierra Cólquide!» (*Arg. IV*, 32-33).

Aunque poco después, lo acusa de faltar a su juramento y lo amenaza con enorme dureza:

¡Que a ti fuera de tu patria en seguida te expulsen mis Erinias, por cuanto yo misma he padecido a causa de tu crueldad! No es lícito que esto caiga en tierra incumplido, pues a tan gran juramento faltaste, ¡despiadado! Pero en verdad, burlándoos de mí, en lo sucesivo no estaréis por mucho tiempo tranquilos en virtud de los pactos. (386 ss.)

Sólo se valora positivamente el abandono de Medea de su patria entendiéndola como la huida de un mundo bárbaro –simbolizado en la figura del cruel Eetes–, hacia otro civilizado:

Y es preferible no despreciar a Eetes, como dices; pues no hay rey alguno superior a Eetes y, si quisiera, aun desde lejos, traería la guerra sobre la Hélade. (1101-1102)

Esta idea de la necesidad de escapar de la incultura de esos pueblos extranjeros la retomarán después, como veremos más adelante, Ovidio y Séneca.

Destacamos, por último, un hecho que acaece en este canto y que nos da la medida de cuál es el punto de vista de Apolonio en lo que respecta a la violencia y crueldad de Medea. Nos referimos al relato de la muerte de Apsirto:

Enseguida el Esónida saltó de su astuta emboscada, sosteniendo en su mano la espada desnuda. Al punto la joven volvió los ojos atrás cubriéndose con el velo, para no ver la muerte de su hermano al ser golpeado. Y él, como un matador a un gran toro de recia cornamenta, lo hirió. (464 ss.)

Medea, confundida por la «odiosa ofuscación infundida en sus entrañas por algún dios» (449), participa en la emboscada, pero no clava la espada ni golpea a su hermano, es más, no puede ni presenciar el asesinato llevado a cabo con determinación por Jasón. Medea se aleja de la decidida mujer que Eurípides hizo protagonista de su tragedia.

Jasón, por su parte, ve deteriorada la imagen que de él se nos ofreció en el canto III. Queda aquí retratado como un hombre guiado por un objetivo claro – alcanzar Yolcos portando el vellocino– y que utiliza todas sus destrezas para conseguirlo, aun teniendo que aceptar que su destino depende de una mujer¹⁶⁶:

Pobre en verdad resulta nuestra esperanza, cuando confiamos el regreso a mujeres. (III, 487)

Medea llega incluso a usurpar el lugar del héroe en el viaje de regreso, exhortando a los navegantes a continuar y librándoles de los peligros con los que se encuentran:

Ellos, dominados por la fatiga, al punto muy temerosos apartaban de tierra la nave con los remos. Y lamentablemente habrían partido lejos de Creta, atormentados por la sed y las aflicciones a un tiempo, si Medea no les hubiese hablado cuando se alejaban: «Escuchadme; pues creo que yo sola para vosotros abatiré a ese hombre (refiriéndose a Talos), quienquiera que sea, aunque tenga de bronce todo su cuerpo. ¡Vamos!, mantened ahí la nave tranquilos fuera del alcance de las piedras, hasta que ceda abatido por mí». (1650 ss.)

Todos los ejemplos hasta ahora expuestos nos permiten afirmar que ambos personajes están sujetos a una notable evolución desde el comienzo de la obra. Apolonio es deudor de la tradición anterior en tanto que utiliza el argumento mitológico de esta narración presente en el acervo cultural de la época y ya tratado por autores como Eurípides o Píndaro. Sin embargo, la adapta a sus intenciones estilísticas hasta lograr una simbiosis perfecta entre la herencia transmitida y el enfoque personal que le confiere y que dan lugar a la excepcional epopeya de Apolonio¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Cf. M. G. GONZÁLEZ GALVÁN, “La mujer en las Argonáuticas de Apolonio Rodio”, *Fortunatae*, 4, 1992, pp. 53-60.

¹⁶⁷ En la edición de Gredos, 1996, M. Valverde Sánchez realiza un minucioso análisis de esta doble influencia y señala aquellos pasajes que encuentran su paralelo en las grandes epopeyas y en la poesía lírica producida desde época muy temprana. La herencia de Hesíodo, Homero, Píndaro, Safo, Teócrito o Calímaco entre otros se hace indispensable para comprender la obra de Apolonio.

OVIDIO

Los poetas latinos no se escapan de la influencia que el mundo helénico ejerce sobre prácticamente todos los ámbitos de la civilización romana. Las narraciones mitológicas son revisadas y recreadas con profusión por los autores, que ven en esta tradición una fuente inagotable de inspiración para sus obras.

Ovidio no es una excepción y asume como propia toda esa herencia milenaria hasta crear el manual mitográfico más difundido y popular de Occidente. Las *Metamorfosis* supone el primer compendio de todos los mitos heroicos de Grecia¹⁶⁸ si bien es cierto que abordados con la libertad y originalidad propias de un poeta del talento de Ovidio.

Centrándonos en el mito que nos interesa, lo primero que llama la atención es la frecuencia con la que Ovidio recurre a este relato y en concreto a su protagonista, Medea, pues la encontramos, además de en la correspondiente narración del libro VII de las *Metamorfosis*, escribiendo una dolorosa epístola en la carta duodécima de las *Heroidas* e interpretando el papel principal del drama que llevaba su nombre y que no se ha conservado. Las razones que inclinan a Ovidio a escoger este personaje femenino en varias ocasiones pueden hallarse bien en la atracción que el poeta sintiera hacia dicha figura mitológica, bien en la creencia de que el público apreciaba esta historia de manera especial¹⁶⁹. En cualquier caso, Ovidio nos ofrece múltiples oportunidades a través de las cuales determinar cómo se ha configurado, a través de

¹⁶⁸ Existían precedentes en la tradición literaria griega, como Nicandro de Colofón o Partenio de Nicea, pero no podemos decir que la obra de Ovidio tuviera una relación de dependencia con ellos. Así lo manifiesta A. RUIZ DE ELVIRA, en el estudio e introducción de la obra editada en Madrid por el CSIC en 1964 (2ª reimpresión 1988), p. XV.

¹⁶⁹ «...por qué estos mitos y no otros. La respuesta podía ser fácil, porque éstos eran los preferidos del público y no otros. La solución, por simple, no debiera ser despreciada, aunque creo que hay otros motivos en esta elección, aceptando desde luego el éxito popular de las obras en que se basan», F. MOYA DEL BAÑO, en la Introducción a las *Heroidas*, Madrid: CSIC, 1986, p. XXV.

sus obras, el personaje de Medea, configuración que resulta, por otro lado, fundamental para comprender las posteriores recreaciones del mito.

MEDEA EN LAS *METAMORFOSIS*

El pasaje del poema de Ovidio en que relata el mito de Medea presenta grandes similitudes argumentales con las *Argonáuticas* de Apolonio, aun cuando Ovidio, por criterios formales, reduce la extensión del mismo y amplía la fase de la estancia en Yolcos, inexistente en la epopeya del alejandrino.

El relato comienza con la llegada de Jasón a la Cólquide y el enamoramiento instantáneo de Medea debido a la intervención de algún dios:

No pudiendo con el razonamiento vencer su locura, dice: «En vano, Medea, resistes; algún dios se te enfrenta; y algo extraordinario es esto, o algo al menos semejante a esto es lo que se llama amar, Pues ¿por qué lo ordenado por mi padre me parece excesivamente duro?»¹⁷⁰ (10 ss.)

Ovidio reconstruye el monólogo interior en el que Medea se debate entre la razón o la pasión, al igual que veíamos en Apolonio, aunque en esta ocasión, las palabras de Medea se cargan de tensión y patetismo¹⁷¹:

¡Arroja de tu corazón virginal las llamas que te consumen, si puedes, desdichada! (16)

Su dilema interno se intensifica hasta alcanzar el conocido punto en el cual demuestra ser consciente de lo erróneo de sus intenciones pero reconoce no poder rechazarlas:

¹⁷⁰ Citamos según edición de Madrid: CSIC, 1988.

¹⁷¹ La influencia de los tragediógrafos en la obra de Ovidio es de sobra conocida. Basten como ejemplo las siguientes palabras de J. Solodow al respecto: «We can also look to the tragedy as an important influence in Ovid's construction of the heroine's rhetoric. Many of the female characters' speeches in books 6-10 of the *Metamorphoses* appear to have been modelled on the impassioned speeches of the heroines from classical tragedy, particularly Euripides», J. SOLODOW, *The world of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988, p. 8.

...y una cosa me aconseja mi deseo, otra mi razón: veo lo mejor y lo apruebo, pero sigo lo peor. (20)

Y concluye con otros célebres versos cargados de desasosiego y de inquietud:

El que él viva o muera, de los dioses depende. ¡Pero que viva! (23)

Si soy capaz de soportar esto, admitiré que he nacido de un tigre. (32)

Aparece a continuación la idea de la recompensa. Medea está dispuesta a ayudar a Jasón a cambio de la promesa de matrimonio, con lo que Jasón quedará atado para siempre a una gratitud obligada hacia Medea:

Además, antes me dará su palabra y haré que los dioses sean testigos de nuestro pacto. (46)

Al incumplir su promesa de fidelidad eterna, Medea se transforma en una mujer pérfida:

¿Y voy a entregar traidoramente el reino de mi padre y mi ayuda va a salvar a un advenedizo cualquiera, para que, superviviente gracias a mí, sin mí largue sus velas a los vientos, y sea el marido de otra mientras yo, Medea, me quedo para el castigo? (37 ss.)

Y así, tras una larga reflexión, la idea de la traición va cobrando forma en su mente y en su corazón:

Terminó de hablar, y ya se habían colocado ante sus ojos la honradez y el amor filial y la vergüenza, y ya Cupido volvía vencido, la espalda. (72-73)

Toda la voluntad que la había llevado a mantener su firmeza ante la idea de la traición, se ve quebrantada con la sola presencia de Jasón:

...y ya se sentía fuerte, y su ardor, quebrantado, había cedido, cuando ve al Esónida, y la llama ya extinguida volvió a brillar. (75 ss.)

Si seguimos leyendo el poema, encontramos otros muchos versos que nos recuerdan lo relatado por Apolonio. Al igual que ya vimos que sucedía en las *Argonáuticas*, también aquí Jasón está especialmente bello en su encuentro con Medea:

Y, como suele suceder, estaba aquel día más bello el hijo de Esón: se podía perdonar a la enamorada. (85)

De igual manera, Medea vuelve a ser consciente de que comete un acto ímprobo pero se justifica culpando de ello al amor que le han infundido los dioses:

Prorrumpió en un torrente de lágrimas diciendo: «Yo me doy cuenta de lo que voy a hacer, y no es la ignorancia de la realidad lo que me va a pervertir, sino el amor. (91-92)

Encontramos de nuevo alusiones al mundo bárbaro que simbolizan Eetes y todo su reino:

Desde luego que es brutal mi padre y bárbaro mi país [...] No es mucho lo que voy a dejar, y sí lo que voy a buscar: la gloria de haber salvado a la juventud aquí y el conocimiento de una tierra mejor, y ciudades cuya fama es grande incluso aquí. (53 ss.)

Ovidio se detiene con morosidad en la descripción de los rituales de encantamiento y en la preparación de los hechizos de Medea. De manera original incluye algunas variaciones curiosas en estos pasajes. En primer lugar, añade al brebaje que Medea ofrece a Jasón para salir victorioso de las pruebas unas fórmulas mágicas cantadas:

Para que no tengan poco efecto las hierbas por ella dadas, entona un sortilegio de ayuda y echa mano de sus artes secretas ante los Espartos. (137-138)

Especialmente llamativo es el pasaje donde nos relata el ritual de rejuvenecimiento de Pelias¹⁷². Aquí Ovidio despliega todos sus conocimientos al respecto y amplía o modifica lo que ya Apolonio había referido al respecto. Destaca, por ejemplo, el viaje que la Medea de Ovidio ha de realizar en su carro para obtener

¹⁷² «Hay que tener en cuenta, además, el auge que la magia había adquirido en época helenística y después en Roma, por lo que no hay una mera descripción literaria, sino que Ovidio muestra todos sus conocimientos, podríamos llamar científicos, de los rituales mágicos». M. C. ÁLVAREZ MORÁN - R. M. IGLESIAS MONTIEL, *op. cit.*, pp. 425-426.

todas las hierbas necesarias y sobre todo, la descripción de la composición del brebaje, totalmente original:

Allí cuece Medea las raíces que ha cortado en el valle tesalio, y semillas y flores y jugos poderosos; añade piedras traídas del extremo oriente, y las arenas que lavan las mareas del océano; agrega también escarcha recogida a la luz de la luna llena, y las alas malditas de un vampiro, así como sus carnes, y las entrañas de un supuesto lobo que acostumbraba a cambiar en hombre su figura de fiera. Y no dejó de añadirse la membrana escamosa de una delgada serpiente de agua del país de los Cínifes, y el hijo de un longevo ciervo; y a todo ello agrega todavía el pico y cabeza de una corneja que ha resistido nueve generaciones. (265 ss)

Ya hemos comentado que Ovidio ‘resume’ el relato épico de Apolonio y se centra en aquello que le resulta más interesante. Si el viaje de ida a la Cólquide ocupa únicamente los diez primeros versos, nada se dice del regreso de la expedición y por tanto, nada se cuenta de la muerte de Apsirto¹⁷³, sin embargo, recurre a un detalle ya utilizado por Apolonio en el asesinato del joven aunque lo aplica a otro momento. Nos referimos a la incapacidad de observar el deceso que hace que Medea se vuelva mientras Jasón termina con su hermano, gesto que encontramos repetido en las hijas de Pelias mientras le golpean según les indica Medea:

No puede ninguna, sin embargo, contemplar sus propios golpes y apartan sus ojos, y vueltas de espaldas dan ciegos mandobles con manos feroces. (341)

¹⁷³ Apsirto muere a manos de Jasón instigado por Medea, según Apolonio y Valerio Flaco. Según las versiones de los tragediógrafos griegos, Medea acabaría con su hermano en el palacio del rey Eetes antes de emprender su huida. Pero la más efectista sin duda es la versión de Ferécides (FGH 105), recogida después por Apolodoro, *Biblioteca*, I, 9. 24), para quien Medea raptaría a su hermano, aún un niño, y lo despedazaría arrojándolo tras de sí, impidiendo la persecución de su padre. Séneca funde ambas versiones haciendo que Apsirto sea un niño indefenso, no un guerrero que les persigue en su huida, pero muere despedazado por Medea, quien arroja sus miembros al Ponto (*Medea*, 130-134).

Igual ocurre con el final del relato, demasiado abrupto, en el que se despachan los cuatro últimos crímenes de Medea en tan solo unos pocos versos¹⁷⁴:

Pero una vez que la recién casada ardió por los hechizos colcos, y Medea contempló ferozmente cómo ardía el palacio del rey, su impía espada se bañó en la sangre de sus hijos y, una vez conseguida la atroz venganza, la madre escapó a las armas de Jasón. (394 ss.)

No nos detenemos más en esta obra puesto que hemos de volver necesariamente sobre ella al estudiar el tratamiento del mito en las obras medievales, deudoras principalmente de este relato, como comprobaremos en próximos capítulos.

MEDEA Y JASÓN EN LAS *HEROIDAS*

Si hasta ahora hemos visto cómo la materia narrativa podía verse condicionada por el género escogido donde se vierte, en el caso de las *Heroidas* esta afirmación cobra verdadero significado. Ovidio supo ver las posibilidades que le ofrecía este género¹⁷⁵, pues le permite mostrar a sus heroínas¹⁷⁶ con total sinceridad y desnudez, lo que aprovecha para demostrar su destreza en la pintura del alma femenina¹⁷⁷.

Según el mismo poeta declara, su objetivo al escribir el libro es doble. Por un lado, comprender mejor a las mujeres que son abandonadas y por otro, crear una obra hermosa.

Utilitas est duplex scilicet communis et propria. Propria utilitas huius libri est quia cognito hoc libro cognoscemus dominas vela micæ nostras

¹⁷⁴ Es posible que la existencia de su tragedia *Medea*, hoy perdida, y que se centraría, a imitación de la eurípídea, en esa parte del mito, haya condicionado la brevedad de dicho episodio en esta obra.

¹⁷⁵ Sobre la trascendencia de este género cf. E. SUÁREZ DE LA TORRE, "La epistografía griega", *Estudios Clásicos* 83, 1979, pp. 19-46.

¹⁷⁶ Excepto en los tres casos en los que los emisores son hombres: Paris, Leandro y Aconcio.

¹⁷⁷ Y del alma humana en general: «About Ovid's legacy: one of the most important contributions was his reshaping of the dimensions of psychological narrative, his explorations of individual psyche», K. L. MCKINLEY, *Reading the Ovidian Heroine: 'Metamorphoses' commentaries 1100-1618*, Leiden, Boston, Colonia: Brill, 2001, p. 1.

et cognatas caste amare; utilitas communis est duplex scilicet pulchritudo cognoscimus que sit in hoc libro el pulchritudo vocabularum¹⁷⁸.

El género escogido para ello le posibilita la fusión perfecta de todas las influencias que recoge de la tradición anterior. Las *Heroidas* abordan cuestiones mitológicas presentes en la épica, tienen reminiscencias de los monólogos del drama antiguo y se acercan a la elegía en tanto que el poeta cede la palabra al personaje para que este exprese sus sentimientos y afectos¹⁷⁹.

CARTA VI. DE HIPSÍPILA A JASÓN

Por su indiscutible interés para nuestro estudio, analizamos la Epístola VI dirigida por Hipsípila a Jasón. La tradición anterior¹⁸⁰ muestra a la hija del rey Toante, como una joven con la que Jasón mantiene una relación en su estancia en la isla de Lemnos. De este encuentro no se derivó compromiso alguno y la separación se relata sin ningún dramatismo¹⁸¹. Debemos a Ovidio la inclusión en la materia narrativa concerniente a este mito del abandono de Jasón, quien, tras dejarla embarazada (de gemelos, Euneo y Nebrófono) y darle palabra de matrimonio, continúa rumbo a la Cólquide no sin antes expresar su alegría por su próxima paternidad:

¹⁷⁸ Cf. J. B. ALLEN, *The ethical poetic for the later middle ages*, Toronto: University of Toronto Press, 1982, p. 28.

¹⁷⁹ «*Heroides* have mainly been troubled by its admixture of styles, the contrast between pathetic lamentation and seemingly incongruous wit», S. C. HAGEDORN, *Abandoned women: rewriting the classics in Dante, Boccaccio and Chaucer*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004, p. 22.

¹⁸⁰ APOLODORO DE ATENAS, *Biblioteca mitológica*, I, 9, 17 (Jasón llega a Lemnos, ya gobernada por Hipsípila, yace con ella, la deja embarazada de gemelos y continúa su viaje) y III, 6, 4, (Hipsípila como nodriza de Ofeltes, hijo de Licurgo, a quien fue vendida como esclava). Según HIGINO, *Fábulas XV* (Gredos, 1997, pp. 102-103), Hipsípila da a luz dos hijos de Jasón, Euneo y Deípilo y posteriormente, la expedición continúa hacia la Cólquide “reprendidos por Hércules” y en la *Fábula LXXIV* (Gredos, 1997, pp. 160-162), aparece Hipsípila de nuevo como esclava nodriza de Ofertes. En ESTACIO, *Tebaida 5*, 28-721 (Harvard University Press, 2003, pp. 272-322) se relata con profusión toda la historia de la hija de Toante.

¹⁸¹ Sí que se advierte cierto dramatismo en las *Argonáuticas* de Apolonio (I, 609-909) y en las posteriores de Valerio Flaco (II, 350-420), en las que la relación que mantienen Jasón e Hipsípila se plantea de manera semejante a como lo hace Ovidio, aunque ninguno de los dos recrea el retorno de Jasón con Medea a la isla de Lemnos.

«¡Que viva lo que se esconde en tu vientre grávido de mí, y seamos tú y yo sus padres». Esto fue lo que dijiste y, cayendo tus lágrimas a tu falsa boca, recuerdo que no pudiste hablar más. (62-63)

Hipsípila, vinculada con Ariadna, otra mujer abandonada, por lazos de parentesco¹⁸², representa lo contrario de Medea: esposa fiel, protectora de sus hijos, salvadora de su padre, garante del orden social establecido..., y sin embargo, también es rechazada por Jasón.

En la Carta VI Hipsípila, al sentirse traicionada, intenta explicarse las razones que llevan a Jasón a preferir a la colquídea, a quien retrata de manera muy negativa, antes que a ella misma:

Se cuenta que contigo ha venido una extranjera que domina el arte del envenenamiento y que la has recibido en la parte del lecho a mí prometido¹⁸³. (20 ss.)

El motivo de la inclinación de Jasón a favor de Medea no radica en su belleza – queda intacto su orgullo como mujer –, sino en sus dotes como hechicera:

Ni por su hermosura ni por sus virtudes te place; pero conoce los conjuros y con su encantada hoz siega las hierbas mágicas. (84)

Dicha habilidad es la causante de que ese amor haya sido posible:

Mal se busca con hierbas el amor que debe surgir de las buenas costumbres y la belleza. (94)

Yo misma hubiera llenado mi rostro de la sangre de tu concubina y el tuyo que me robó ella con sus filtros. (150)

Aunque manifiesta sin vacilación el odio que siente hacia Medea, es más fuerte el temor que ésta le provoca, pues los actos que ha cometido en el pasado hablan con claridad de lo que es capaz de hacer en un futuro:

¹⁸² Hipsípila es nieta de Dioniso, esposo de Ariadna tras ser abandonada en la isla de Naxos.

¹⁸³ Citamos según P. OVIDIO NASÓN, *Heroidas*, trad. F. Moya del Baño, Madrid: CSIC, 1986.

Tuve miedo de Medea; Medea es más que madrastra. Las manos de Medea hacen a todo crimen. La que pudo esparcir por los campos el cuerpo hecho pedazos de su hermano. (126-129)

Hipsípila hace hincapié en la faceta de hechicera de Medea, y en que ha sido Medea la “usurpadora” de Jasón, pero no gracias a sus encantos naturales y a su capacidad de seducción, sino a sus malas artes. Y por otro lado, Hipsípila arremete contra Jasón, un Jasón cobarde («No lo hizo el esónida, sino que fue la fasia hija de Eetes la que robó la dorada piel del carnero de Frixo», 103-104) y engañoso («Soy arrancado de ti, pero como tu esposo marchó de aquí y siempre seré tu esposo», 59-60).

Concluye la carta con una maldición que nos anticipa los males futuros que sufrirán Jasón y Medea:

Porque si desde el cielo el mismo Júpiter, en su justicia, atiende mis súplicas, que lo que ahora padece Hipsípila también lo sufra la usurpadora de mi lecho, experimente ella sus propias leyes; y que como yo, esposa y madre de dos hijos, soy abandonada, de los mismos hijos sea ella despojada y del esposo, y que no conserve durante mucho tiempo lo que tan mal ha adquirido y lo pierda más dolorosamente; sea desterrada y por todo el mundo busque una huida. Sea tan cruel para sus hijos y tan cruel para su marido como lo fue para su hermana y hermano, e hija cruel para su desgraciado padre [...] Esto yo, la hija de Toante, privada de mi cónyuge, pido. ¡Vivid esposa y marido en lecho maldito! (151 ss.)

CARTA XII. DE MEDEA A JASÓN

Esta epístola dispone a Medea ya en Corinto, y a Jasón a punto de desposarse con Glauce, la hija del rey Creonte.

Al comienzo de la carta, Medea realiza en su narración una retrospectiva que sitúa al lector en el momento en que los esposos se conocieron, momento en el que el amor se compara, atendiendo a los tópicos tradicionales, con una llama abrasadora:

Te vi y perecí, y me inflamé con un fuego desconocido, como arde una antorcha de pino junto a las aras de los grandes dioses. (31-35)

Jasón se describe como un hombre mentiroso («con tu pérfida boca», 75; «lágrimas engañosas», 91). Esta capacidad para engañar se atribuye entre otras, a la habilidad retórica que parece poseer («¿Por qué a mí me agradaron más de lo justo tus cabellos rubios y tu armoniosa belleza y la gracia afectada de tu lengua?», 11-12; «cautivada por tus palabras», 92). Además, Medea lo tacha de desagradecido, pues le recuerda que él mismo le rogó por su vida: «El azar te confió el derecho y el arbitrio de mi salvación y en tu mano está mi vida y mi muerte». (75)

Ella, por su parte, aparece con ropajes vengativos («Mientras haya hierro, llamas y jugos venenosos, ningún enemigo de Medea quedará sin vengar», 184; «Mi ira lleva en su seno enormes amenazas», 208), asesina («alabarme debes tú por quien tantas veces me he visto forzada a ser criminal», 131; –refiriéndose a Apsirto– «osó hacer mi diestra lo que no osa escribir», 115) y bárbara («Yo, la que ahora consideras después de tanto tiempo bárbara», 108).

A pesar de sus artimañas y engaños, Medea se lamenta por no poder conservar a su lado a Jasón («No me es grato el día; mis noches pasan en vela amargas», 170) y aunque desearía haber tenido el valor para haberse quitado la vida («Entonces las hermanas que dispensan los destinos mortales habían debido vaciar mis husos», 6) no lo ha hecho.

Las referencias al mito de Medea en este libro continúan en otras epístolas, como en la que le envía Paris a Helena, en donde el troyano cita a Jasón como ejemplo de hombre que comete un agravio y no por ello su patria ha de resultar afectada:

En nuevo navío transportó el pegaseo Jasón a la de Fasis y no fue herida por el ejército de Colcos la tierra de Tesalia. (347-348)

En la respuesta de Helena, la joven también recuerda a Medea como joven inocente que fue engañada por las falsas promesas de Jasón:

¿Quién, si soy ultrajada, me socorrerá en las riberas frigias? ¿Dónde buscaré a mis hermanos, dónde la ayuda de mi padre? Todo a Medea se

lo prometió el falaz Jasón. ¿Acaso no fue expulsada del palacio de Esón? No había un Eetes al que, despreciada, pudiese volver, ni Idía, su madre, ni Calcíope su hermana. No temo nada, pero tampoco Medea lo temía: se engaña la buena esperanza por un augurio a menudo propicio. (229 ss.)

Una última alusión consignamos en la carta enviada por Hero a Leandro. En el debate que mantiene la joven consigo misma sobre atender a la pasión o al recato, recuerda que basta con que una vez el amante logre acercarse a su enamorada para que llegue su perdición:

Una vez el pegaseo Jasón se introdujo en Colcos, se llevó a la Fáside montada en veloz popa; (vv.175-176)

Concluimos este apartado destacando el enorme valor que supone la recreación que Ovidio realiza del mito no sólo por los detalles que incluye en la narración mítica sino sobre todo y principalmente por el profundo análisis que nos ofrece del alma de Medea. Gracias a él, pueden comprenderse las revisiones del mito que llevaron a cabo en la Edad Media los autores sobre los que hablaremos en el próximo capítulo.

SÉNECA

En el año 60-61 d. C Séneca, basándose en la versión trágica de Ovidio ya citada más que en la clásica de Eurípides, presenta su *Medea*. En ella, Séneca ensalza los rasgos de la mujer malvada, sanguinaria y horrible monstruo que han llegado hasta nuestros días. El elemento trágico que Séneca incluía en sus dramas (*furor* y *scelus*) junto con su afán moralizante¹⁸⁴ constituyen las bases sobre las que se asienta esta *Medea*.

En esta ocasión Medea es un personaje plano, sin demasiada evolución, pues desde el principio se manifiesta el rencor, la sed de venganza y la determinación que en Eurípides veíamos ir creciendo a lo largo de las escenas. Por otro lado, su carácter es el contrapunto de la inexperta e inocente joven que Apolonio perfiló en las *Argonáuticas*.

La obra comienza con unas palabras de Medea que aluden a una imagen frecuente: la presencia de las Erinias en el cortejo nupcial como premonición del desgraciado matrimonio. Estamos en Corinto, próximo el momento en el que Jasón va a desposarse con Glauce. La postura de Medea ante la traición y abandono de Jasón es firme: no puede consentir la actitud desagradecida y desleal de su esposo. Así, irá desgranando todo lo que ha hecho por él¹⁸⁵:

Sólo esto logré sacar del reino de Cólquide: haber salvado por mí misma aquella gloria inmensa e ínclita flor de Grecia. (225)

Reconoce abiertamente sus crímenes pero halla la justificación apropiada al culpar de ellos a Jasón, incitador directo de todos sus nefastos actos:

¹⁸⁴ Como es sabido, Séneca considera el teatro como un instrumento de influencia socio-política, que servía para divulgar ideas filosóficas y conseguir que mejorara una parte de la comunidad, en beneficio del resto.

¹⁸⁵ Citamos de L. A. SÉNECA, *Medea*, trad. J. Luque Moreno, Madrid: Gredos, D. L. 1979 (imp. 1987). Muy interesante es la edición más reciente de H. M. HINE, *Seneca: Medea, with an Introduction, Text, Translation and Commentary*, Warminster: Aris & Phillips, 2000.

¡Cuántas veces he derramado impiamente sangre funesta! Y ningún crimen lo cometí por odio; el que se ensaña es mi amor desgraciado. (134 ss.)

¡Tantas veces me he convertido en culpable y nunca en mi provecho!
(280)

Todo esto hace que en el acto III llegue a decir «cuantos caminos fui abriendo para ti, los fui cerrando para mí» (459) y «ante ti, nada valió mi patria, mi padre, mi hermano». (485)

Interesante es la pintura de Medea que traza con sus palabras el personaje de Creonte, porque va a ser la constante en toda la tragedia y la que va a perdurar en épocas posteriores. La llama «monstruo cruel y horripilante» (190), alude constantemente al pasado sanguinario de Medea, lo que la envilece ante el público (200), exculpa a Jasón, «Jasón estuvo lejos del hierro y se mantuvo puro, apartado de vuestras intrigas» (266), y termina su intervención diciendo: «Tú, tú, maquinadora de las peores fechorías que tienes malicia de mujer y fuerza de varón». (265)

Séneca, a lo largo de la obra, dibuja una Medea enloquecida, capaz de todo, que va acrecentando su ira según pasan los versos:

NODRIZA: Se nos viene encima algo grande, inhumano, atroz, impío [...] rostro enloquecido. (395)

NODRIZA: ...más grande que la monstruosidad que prepara Medea. (674)

Las palabras de la nodriza anticipan la desgracia, descrita con adjetivos de gran efectismo que se ven subrayados por la definición de los crímenes ulteriores: «monstruosidad». Por su parte, las palabras de Medea no rebajan la creciente tensión instaurada desde el inicio de la obra:

MEDEA: ...lo arrasaré y trastocaré todo. (414)

Tampoco el coro queda al margen de la inevitable acción y observa cómo crece la ira en la protagonista mientras se pregunta por el fin de su locura:

CORO: ¿Hacia dónde la ménade cruenta se lanza arrebatada por su amor rabioso? ¿Qué desastre prepara con furor desenfrenado? Su rostro contrariado por la ira... (849 ss.)

La furia de Medea lleva al coro a compararla con un animal salvaje privado de sus crías:

CORO: Acá lleva sus pasos y hacia allá igual que la tigresa¹⁸⁶ privada de sus hijos. (862)

Aunque termina reconociendo que la impulsividad y apasionamiento de Medea se emplean tanto en cometer atrocidades como en ofrecer su amor:

CORO: Frenar no sabe Medea sus iras, tampoco sus amores. (865)

Esta Medea malvada llega a su máximo apogeo en el acto V, donde ella misma se anima a continuar con su venganza, una vez muertos Glauce y Creonte:

Sea expulsado lejos el pudor, leve es la venganza que llevan a cabo unas manos puras. Entrégate a la ira y despierta tu languidez. (900 ss.)

La tensión va en aumento y las palabras se cargan de inminentes amenazas:

Yo haré que sepan qué insignificantes fueron los crímenes que yo he cometido por él. (906)

La veracidad de su discurso se ve enfatizada con expresiones tan crueles como esta:

Me alegro de haberle arrancado a mi hermano la cabeza. (912)

Una vez que toma la decisión de matar a sus hijos —«Hijos antaño míos, pagad vosotros el castigo por los crímenes de vuestros padres» (921)—, se hace patente lo poco honorable que es la actuación de Medea. En Eurípides, Medea mata a sus hijos como una manera de dañar a Jasón o de salvarlos de algo peor. Aquí se convierte casi en una forma de expiar sus propias culpas, sus iras y su desenfreno. Sólo consignamos un leve asomo de arrepentimiento en estas palabras:

¹⁸⁶ La comparación de Medea con una tigresa ya la vimos en Ovidio, *Metamorfosis* 7, 32.

MEDEA: Siento arrepentimiento, ¿qué he hecho? A buena hora me arrepiento, ya lo he hecho, un intenso placer me penetra a pesar mío y mirad cómo va aumentando. (991 ss.)

Aunque no traspasa su férrea coraza, pues se anima a disfrutar de sus actos sin dejar paso todavía a los sentimientos de pesar o amargura:

MEDEA: Disfruta lentamente del crimen, no tengas prisa, resentimiento: el día es mío. (1015-1016)

Además, para potenciar esta imagen de Medea cruel sin sentimientos maternos, Séneca ofrece al espectador la muerte de los niños frente a la escenografía de Eurípides que sólo mostraba los cadáveres de los niños ya en el carro alado de Medea fugitiva (Eurípides, *Medea*, 1320).

Según algunos autores, podría hacerse otra lectura de *Medea* a la luz del pensamiento de Séneca. En el marco del estoicismo senecano, Medea representa el arquetipo de mujer que no sabe controlar su ira¹⁸⁷. Ante una situación que incite nuestra cólera los estoicos proponen, para desterrarla, el engaño, nunca el aplacamiento. Así, la nodriza intenta, con artificios, que Medea demore su venganza y tenga dudas al respecto, aunque finalmente ésta llega a producirse, mostrando las consecuencias del vicio de la ira, que daña tanto al que lo sufre como al que lo ejerce¹⁸⁸.

Pero también descubrimos en su comportamiento algunos de los rasgos atribuidos al sabio estoico:

Medea, como un sabio estoico, conoce los principios de la doctrina, los aplica a su propia vida y los aconseja a los demás. Pero en el contexto de su propia realidad, los efectos últimos de su actuación son contrarios a lo esperado. El menosprecio a riquezas y honores, la idea de

¹⁸⁷ En un interesante artículo, Carmen Bernal analiza el proceder de Medea teniendo en cuenta las ideas que Séneca expuso en su tratado *De ira*. C. BERNAL LAVESA, “Medea en la tragedia de Séneca”, en *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. Aurora López y Andrés Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 459-486.

¹⁸⁸ SÉNECA, *De ira* 3, 1, 3.

autosuficiencia, su sentido de la justicia, su decisión a la hora de arrostrar adversidades, su ánimo perseverante, no la elevan por encima del común de los mortales, sino que la conducen a aferrarse cada vez más a sus sentimientos, a limitar a ellos el sentido de su vida, a alimentar cada vez más los rasgos de su fuerte individualidad, su cólera y su deseo de venganza¹⁸⁹.

Jasón, por su parte, sigue siendo el mismo hombre pusilánime de la tragedia eurípidea que niega cualquier grado de participación en los crímenes del pasado:

Esto es lo que faltaba, convertirme en culpable de tus crímenes. (499)

Creonte se refiere a él como un hombre «desterrado [...] abatido y amedrentado por un horrible terror». (255)

Al igual que en la tragedia griega, en la obra de Séneca la faceta paternal de Jasón se entrevé en sus palabras. Reitera la idea de que es el beneficio de sus hijos el que le lleva a aceptar el compromiso con Glauce y no la ambición por alcanzar el poder:

Me aterran los cetros. (530)

El matrimonio con Glauce repercutiría en la consideración social de sus hijos, que mejoraría notablemente:

Sí, ella, la reina, va a dar hermanos a los hijos de unos exiliados; ella, la poderosa, a unos desdichados. (508-509)

Será ese amor hacia sus hijos el punto débil que Medea descubre y le hace exclamar: «Ya está cogido [...] Se ha visto su punto vulnerable». (550). Ésta y otras intervenciones similares han determinado la imagen que se colige de la tragedia de Séneca. La mujer afrentada que se transforma en una asesina fría, irracional y casi demente tiene en esta obra su origen, aunque quizá estos rasgos pudieran estar ya en la *Medea* no conservada de Ovidio a la que antes nos referíamos. En cualquier caso,

¹⁸⁹ C. BERNAL LAVESA, *op. cit.*, p. 475.

admitimos que es la Medea senecana la que exhibe con mayor crudeza y brutalidad los atributos negativos que la distinguen.

VALERIO FLACO

En el siglo I d. C., Valerio Flaco escribió sus *Argonáuticas*, una obra inacabada compuesta por ocho libros en los que son fácilmente perceptibles los ecos de los principios estéticos alejandrinos y neotéricos. En ella, Valerio Flaco se aleja del modelo épico imperante en su época que simboliza la *Eneida* para acercarse a la obra homónima compuesta siglos atrás por Apolonio, a quien debe no sólo la elección de la materia narrativa sino también, como decíamos, la línea estética que se impone en este poema épico. A pesar de ese vínculo tan fuerte, Valerio Flaco aportará, como veremos, su original visión a determinados episodios del mito y, por otro lado, nos ofrece un dramatismo y un uso del *páthos* que remiten necesariamente a los grandes retóricos latinos.

A continuación estudiaremos qué perspectiva adopta Valerio Flaco en su tratamiento del personaje de Medea, aun siendo consciente de que su influencia en la producción literaria posterior es nula hasta el siglo XV debido al desconocimiento de que fue objeto esta obra.

LIBRO V

La primera novedad de Valerio Flaco la hallamos en el encuentro inicial entre Medea y Jasón. El enamoramiento se produce de nuevo instantáneamente, siguiendo el tópico tradicional, gracias a la belleza que de nuevo otorga a Jasón la diosa Juno, pero en esta ocasión el deseo parece mutuo¹⁹⁰:

La princesa, aunque el estupor la tiene turbada sin dejarle proferir palabra, lo contempla con admiración sin embargo, y retrocediendo unos pasos, queda prendada de Jasón y sólo de él. Éste, en no menor medida,

¹⁹⁰ Sin embargo, en el Libro VII (495-500) es Medea la que «con mágicos hechizos lo había hecho cambiar y le había insuflado un amor semejante».

de entre todo el grupo de compañeras desconocidas, se fija exclusivamente en una y se da cuenta de que ella es la reina y señora del grupo: «Si tú eres una diosa, si vienes aquí cual gloria del gran Olimpo [...] Si por el contrario habitas en la tierra y tu origen es humano, dichoso del padre que tiene tales hijas y más dichoso aún aquel que, casado contigo, te mantenga a su lado numerosos años»¹⁹¹. (373 ss.)

Jasón envidia al hombre que pueda poseer a Medea y ese afortunado en la versión de Valerio Flaco tiene un nombre: Estiro, hijo del rey albanés. (460)

Continúa el poema con la entrevista entre Eetes y Jasón, donde el rey, a pesar de mostrarse en un principio hospitalario y comprensivo, en seguida da muestras de su auténtico carácter:

Con mirada amenazadora Eetes [...] se va irritando con ocultos resentimientos [...] hace salir su cólera y ora murmura contra la osadía del héroe... (520 ss.)

La hipocresía del rey se pone de manifiesto en el siguiente verso:

Finge unos sentimientos perversos bajo palabras halagadoras. (534)

Valerio Flaco introduce otra variación en este momento, pues aprovecha la estancia de Jasón en la Cólquide para vincularlo con otro episodio legendario: la lucha entre Eetes y su hermano Perses, quien desea usurparle el trono. El rey condiciona la entrega del vellocino a la ayuda proporcionada por Jasón en este trance, sin nombrarle de momento las pruebas mortíferas que ha de superar¹⁹²:

Aprestaos por tanto a defender primero una patria [...] Después, cuando ya haya vencido, te daré a cambio de tus merecimientos el vellocino y más cosas aún. (535 ss.)

Los relieves de las puertas del templo de Febo, en el que se encuentran Jasón y Eetes, representan escenas del origen y de la historia del pueblo colco y, como si de

¹⁹¹ Citamos por V. FLACO, *Argonáuticas*, ed. S. López Moreda, Madrid: Akal, 1996.

¹⁹² Será en el libro VII donde le comunique al héroe todo lo concerniente a las pruebas y entonces se le tachará de «cruel tirano». (VII, 80)

una premonición se tratara, el autor va describiendo la imaginería que representa la vida de Medea hasta la muerte de Creúsa y la destrucción del palacio corintio:

No menos feliz por la variada imaginería del templo, el héroe lleva también sus ojos a dos puertas gemelas contemplando aquí la cuna y origen del pueblo colco. (417 ss.)

Más adelante, se detiene el autor en la descripción de las escenas trascendentales del mito:

Desfallece en el lecho la esposa legítima y llena de cólera por la concubina prepara un manto y una corona de piedras preciosas, regalo mortífero, tras lamentar profundamente los sufrimientos pasados. Con este regalo la infeliz concubina se acicala junto al altar patrio y presa ya del rutilante veneno, el palacio entero es pasto de las llamas. (445 ss.)

Termina este libro con la intervención de Júpiter en una discusión entre Marte y Atenea, que concluye a modo de premonición:

Ahora retirará su ejército y la guerra tocará a su fin, lleno de miedo ante la llegada y el valor del caudillo pelasgo. Después, cuando los vientos lleven a éstos de regreso a la tierra tesalia, retornará y, victorioso, ocupará entonces el trono y el reino hasta que una hija preste su ayuda a Eetes tras el largo exilio de una penosa vejez [...] y un nieto griego vuelva a sentarlo en el trono. (680 ss.)

Estas palabras se refieren al regreso de Medea a la Cólquide junto con su hijo Medo y a la restauración de Eetes en el trono.

LIBRO VI

El tono premonitorio con el que acababa el capítulo anterior continúa en el libro VI. Al referirse a Estiro, el prometido de Medea, las palabras del autor anuncian las desgracias futuras causadas por Medea:

No sabía él, ¡ay! Qué monstruosa boda aspiraba a contraer y qué terror aguardaba a las ciudades aqueas, debiendo estar agradecido a los dioses y feliz por permanecer su palacio sin reina. (40-50)

Más adelante, en la descripción que hace de ella Juno, vuelven a intuirse los peligros venideros que su presencia provocará:

Ella cambia el aspecto de los campos y el curso de los ríos, su soporífero brebaje afecta a todas las cosas, recuece a los padres ya viejos y obtiene otros cuerpos contra toda ley. (430 ss.)

LIBRO VII

El libro VII está destinado al conflicto que se presenta ante Medea, que pasa toda la noche, como ya hiciera en las *Argonáuticas* de Apolonio y en el relato del Libro VII de las *Metamorfosis* de Ovidio, debatiéndose entre la pasión que siente y lo que el deber le dicta. Su discurso atraviesa las diferentes etapas que la filosofía clásica observa en este proceso:

Suggestio: «Un profundo temor la embargaba: temía que el extranjero, sin saberlo, osase intentarlo». (82-83)

Delectatio: «todavía pudo ver a Jasón [...] a la desdichada enamorada le pareció aún más hermoso; tal era el porte y la figura que dejaba tras él». (105 ss.)

Consentio: «Por fin, cuando se da cuenta de que es vencida por no sé qué fuerza divina y desaparece el recato al que antes la obligaba el pudor». (325 ss.)

Al llegar a este punto, volvemos a intuir en su discurso deseos de acabar con su propia vida que no llegan a materializarse:

Busca con la mirada el más rápido de sus venenos: vacila y hace acopio de todo su ardor dispuesta a morir, [...] ¿Vas a morir, ay, en la flor de la juventud (¿tienes valor?) –se dice- y no vas a ver las alegrías de la vida y la juventud, ni el tierno crecer de tu hermano? ¿No ves, cruel, que también éste, Jasón, siendo como es, va a morir con tu muerte? (330 ss.)

Distinguimos en las palabras de la joven inocente y enamorada, al igual que en el poema de Apolonio, el miedo a que Jasón no cumpla las promesas realizadas:

Acuérdate de mí. No te avergüences de haberte salvado por una mujer.
(475)

Medea es consciente de que un acto sencillo, como el de entregarle un antídoto eficaz contra los males que aguardan a Jasón, trae consigo unas consecuencias de enorme alcance:

Le ofreció al joven el veneno como si con él le ofreciera su patria, su fama y su decoro. (460)

LIBRO VIII

Comienza el último libro con una invocación semejante a la expresada por la nodriza al comienzo de la tragedia euripídea¹⁹³: «¡Ojalá perezcamos juntos en el fragor de las olas!» (10) y que ya recreó Apolonio en sus *Argonáuticas* (IV, 32-33).

Ya comentamos al analizar la recreación del mito que realiza Apolonio que el personaje de Jasón posee una gran dominio de la palabra con el que persuade fácilmente a Medea¹⁹⁴. Valerio Flaco mantiene esa característica como comprobamos en el siguiente ejemplo:

Tú eres la única razón digna de tan gran viaje; ya no me importa nada el vellocino, le basta a mi barco con haberte encontrado a ti. Pero, ea, a tus numerosos y notables favores añade también éste, puesto que puedes hacerlo.” (40 ss.)

A continuación, Eetes es informado de la traición de su hija, y aquí, Valerio Flaco aprovecha para introducir el lamento de la madre de Medea por su obligada

¹⁹³ En referencia a este personaje, hemos de decir que Valerio Flaco es el único que le da un nombre, Henioca, y hace que Medea la llame *mater*, consignando así la ascendencia y autoridad que posee sobre la joven.

¹⁹⁴ En el libro II vemos cómo utiliza su habilidad retórica también con Hipsípila quien «queda prendada de las palabras de él solo y poco a poco va siendo presa del sutil fuego del amor». (354-355)

huida y concluir así el esquema que ha plasmado de esta relación materno – filial, trazada aunque con distinta sensibilidad por Apolonio:

¿Por qué no caí en la cuenta de tan gran desgracia para que el esónida ocupara un lugar en nuestro palacio como yerno y no tuvieses tú que padecer una huida así? En caso contrario toda la impiedad habría sido de las dos y ambas iríamos a cualquier parte; juntas nos habría gustado llegar a Tesalia y a cualquier ciudad del cruel extranjero¹⁹⁵. (167-170)

El poema, inacabado, concluye con el diálogo que mantienen Medea y Jasón sobre el sentir de la tripulación, que quiere devolver a la joven para evitar el enfrentamiento armado con los colcos, quienes les persiguen capitaneados por Apsirto y Estiro. El prometido de la joven finalmente muere en esta empresa mientras que el abrupto final interrumpe el relato del asesinato de Apsirto.

Valerio Flaco prefiere el género épico, y por eso la sección del mito que va a escoger y a desarrollar es la de la expedición, superación de las pruebas y obtención del vellocino, pero ya en el siglo I d. C no puede obviar otros episodios del mismo, y por eso introduce la fase corintia (abandono de Jasón, nuevo matrimonio, envenenamiento...) de manera tangencial, mediante la descripción de los relieves de las puertas del Templo de Apolo de la Cólquide. Nada se dice directamente del final de la historia, del asesinato de los hijos, de la huida de Medea a Atenas y de la posterior llegada de su stirpe al pueblo colco, aunque, como hemos ido viendo, las premoniciones y malos augurios son una constante a lo largo de todo el poema.

Es también el género épico el que condiciona la presencia de los dioses en el relato. La intromisión en el devenir de la historia, la protección de unos personajes u otros así como la humanización de los mismos nos recuerdan a los relatos homéricos y lo sitúan no tan lejos de su gran modelo, las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas.

Sin embargo, hay una notable diferencia con el poeta alejandrino en lo que respecta a la caracterización de los personajes. El autor latino no logra dotarlos de

¹⁹⁵ La escena de la despedida es un tópico que veíamos en la primera fase de este mismo mito, cuando Alcímeda, madre de Jasón, se despide del argonauta.

una sólida identidad, sino que parecen estar fragmentados, con rasgos psicológicos contradictorios¹⁹⁶. Así, Medea fluctúa entre la inocencia propia de una joven enamorada y la certera sospecha de una futura traición, y el propio Jasón en unas ocasiones se presenta como un aguerrido y valiente guerrero, y en otras, la consecución de su propio objetivo parece gobernar todos sus actos.

¹⁹⁶ Según A. LÓPEZ en “Las mujeres de Medea en *Argonáutica* de Gayo Valerio Flaco”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. Aurora López y Andrés Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 671-689 (p. 672), la Medea de Valerio Flaco se conforma gracias al «influjo modélico de la Dido de la *Eneida*, al que habrá que sumar, sin la menor duda, el peso de la múltiple tradición literaria, tanto griega como romana [...] las de Eurípides, la recordada de Apolonio, la de Enio, tal vez la de Acio, las de Ovidio, la más cercana de Séneca...».

OTRAS FUENTES ANTIGUAS, TARDOANTIGUAS Y BAJOMEDIEVALES

A lo largo de este capítulo hemos ido señalando aquellas fuentes literarias que han ayudado a la conformación del mito de Medea. Algunas de esas referencias han sido simplemente mencionadas, debido a su escasa trascendencia para nuestro estudio. Sin embargo, otras muchas merecen un análisis más detenido pues aportan datos relevantes sobre cuestiones argumentales de la narración mítica.

APOLODORO E HIGINO

La *Biblioteca* de Apolodoro nos ofrece en el siglo II a. C. una revisión interesante del mito. Ya hemos comentado más arriba que Apolodoro sigue la versión de Ferécides en lo que a la muerte de Apsirto se refiere y de la misma manera presenta al hermano de Medea como un niño que viaja con los argonautas en su huida y a quien Medea despedaza para entretener a su padre que les persigue (I, 9. 24). Aunque este crimen se le imputa sin duda a Medea, el asesinato de Pelias, sin embargo, responde a una maquinación del esónida, en venganza contra su tío por matar a su padre y provocar con ello el suicidio de su madre (I, 9. 27). Acasto expulsa de Yolcos al matrimonio y desde la llegada a Corinto, Apolodoro sigue el argumento de Eurípides hasta su huida final a Atenas. Además de esta versión, recoge la que más tarde apunta Pausanias (II, 3, 6, Gredos, 1994, p. 222), según la cual Medea huiría dejando a sus hijos aún pequeños como suplicantes en el altar de Hera, pero los corintios los arrebatarían de allí y los lapidarían.

En el s. I a. C., Higino compuso sus *Fábulas* en las que aborda el mito de los argonautas. En la fábula XIV presenta el listado de los navegantes convocados al que ya aludimos en el capítulo anterior. Tras una estancia demasiado prolongada en Lemnos, los argonautas emprenden de nuevo viaje amonestados por Hércules, como

hemos comentado al referirnos al tratamiento que los autores ofrecen del encuentro de Jasón e Hipsípila.

Desde el relato XXII, Higino relata la fase colquídea, tesalia y corintia sin incluir ninguna variación destacada, salvo el motivo del exilio de Jasón y Medea, puesto que en esta ocasión, abandonan voluntariamente Yolcos y se van a Corinto. Acasto se ve restituido en el trono por deseo de Jasón quien, una vez que ha eliminado a Pelias, decide devolverle el poder al hijo de éste por la amistad que los une: «porque había ido con él a la Cólquide».

DIODORO DE SICILIA

Diodoro de Sicilia introduce en su obra, *Biblioteca Histórica*¹⁹⁷, diferentes apreciaciones sobre la historia de Medea. En primer lugar, respecto a su genealogía, la hace hermana de Circe, hijas ambas de Eetes y Hécate (IV, 45. 3). A continuación, traza una imagen de Medea un tanto distinta a las que hemos encontrado hasta ahora. Sigue siendo la joven hechicera y poderosa que ayuda a los argonautas a conseguir el preciado vellón, pero esta colaboración con los extranjeros salvándoles de una muerte segura a manos de su padre, no es una acción esporádica sino que se trata de una costumbre que ya había adquirido desde tiempo atrás:

Se dedicaba, en efecto, a sacar de los peligros a los extranjeros que desembarcaban en el país, unas veces pidiendo a su padre con súplicas y halagos la salvación de los que iban a morir, otras veces sacándoles ella misma de la prisión y velando por la seguridad de aquellos desgraciados, dado que Eetes, en parte por su propia crueldad, en parte porque obedecía a su mujer Hécate, había dado su aprobación a la costumbre de matar a los extranjeros. (IV, 46, 1)

La huida de Medea de su patria se entiende, según Diodoro, como un proyecto anterior a la llegada de Jasón. El matrimonio entre ambos no tiene su origen en ninguna atracción, sino que se trata de un trato que les beneficia a los dos:

¹⁹⁷ Citamos según edición de J. J. Torres Esbarranch, Gredos, 2004.

Así, dado que los intereses parecían comunes, Medea prometió colaborar con ellos [...] y Jasón se comprometió, bajo juramento a casarse con ella y tenerla como compañera durante toda su vida. (IV, 46, 4)

También en Yolcos, Medea se convierte en una mujer muy necesaria para eliminar a Pelias, quien había acabado previamente con toda la familia de Jasón. Ella se ofrece a acabar con él con sus venenos pero antes de hacerlo recuerda que los utiliza por primera vez para matar a un ser humano y que esta acción se justifica debido a la crueldad de Pelias:

Medea prometió que ella misma mataría a Pelias mediante una astucia y que entregaría el reino a los héroes sin correr ningún peligro. [...] Ella les dijo que se había traído consigo muchos venenos extraordinarios [...] que ella nunca se había servido de ellos para destruir seres humanos, pero que en aquella ocasión se vengaría fácilmente de aquellos que merecían castigo. (IV, 50, 5)

De nuevo, Medea y Jasón abandonan dignamente Yolcos, pues Jasón «con clemencia y magnanimidad» (IV, 53, 1) devuelve el trono a Acasto. Sobre la fase corintia del relato, Diodoro incluye alguna novedad, como la descendencia de Medea: tres hijos, dos gemelos llamados Tésalo y Alcímenes y uno menor, Tisandro (IV, 54, 1). Especifica el tiempo de estancia en la ciudad –diez años–, y el motivo por el que Jasón se desposa de nuevo:

Medea tuvo la estima de su marido, no sólo porque se distinguía por su belleza, sino también porque la adornaban la prudencia y otras virtudes. Pero después el tiempo le fue despojando más y más de su belleza física y se cuenta que Jasón se enamoró de Glauce. (IV, 54, 2)

Las consecuencias del abandono son similares: Medea incendia ella misma bajo otra apariencia el palacio de Creonte y mata a dos de sus hijos. Tesalo logra huir y llegará a Yolcos, donde reinará como descendiente legítimo dando nombre a su pueblo. Medea, por su parte, llegará a Atenas, pero antes será acogida por Heracles en Tebas. Jasón, por su parte, se quitará la vida tras la horrible venganza de su esposa.

DICTIS Y DARES (Y SU DESCEDENCIA)

Si bien sabemos que las crónicas de estos supuestos autores¹⁹⁸ sólo deben considerarse atendiendo a la mezcla que presentan de materia mitográfica, elementos ficcionales e interpretaciones evemeristas¹⁹⁹, su papel como principales transmisoras de la materia troyana durante los siglos posteriores nos obligan a comentarlas sucintamente.

En la crónica de Dictis la única mención a Medea que encontramos aparece en boca de Eneas, quien responde a Menelao para rebatir la idea de que sólo los extranjeros son capaces de raptar a las mujeres de otros:

¿O es que sólo a los que son de Grecia se les van a permitir raptos semejantes a éste? Pues, ¿pudo raptar Creta a Europa desde Sidón, y de estas tierras y de este imperio a Ganimedes? ¿Y qué de Medea?, ¿ignoráis que fue conducida desde el país de los colcos hasta la región de Yolcos?²⁰⁰ (pp. 246-247, Libro II, 26)

La obra de Dares comienza explicando quién era Pelias y qué difícil misión encomendó a su sobrino Jasón. Este protagonismo se justificaría puesto que la expedición de los argonautas se considera el origen remoto de la contienda. Para conocer la nómina completa de los navegantes que acompañaron a Jasón, el autor remite a otra obra sobre el tema, las *Argonáuticas* (p. 393, 1). El hecho de que más adelante incluya entre los expedicionarios a Filoctetes (p. 407, 14) nos lleva a pensar que la obra en la que se basa es la de Valerio Flaco, puesto que Apolonio no cita a este personaje. El final de la expedición queda resumido en un par de líneas y su interés pasa a centrarse en los prolegómenos del enfrentamiento entre griegos y

¹⁹⁸ Las dos obras, *Diario de la guerra de Troya de Dictis Cretense* e *Historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio*, suelen datarse en torno al siglo II d. C. y serían traducción de otras existentes en griego. Cf. Madrid: Gredos, trad. de M. F. del Barrio Vega y V. Cristóbal López, 2001, Introducción, p. 118.

¹⁹⁹ «Por lo que se refiere a su género literario, son textos híbridos que participan de la épica, de la historiografía y de la novela. [...] Tienen de historiografía las pretensiones de autenticidad, la ausencia de elementos sobrenaturales –para lo cual se recurre con cierta frecuencia a interpretaciones evemeristas de los mitos–», Introducción de V. Cristóbal, p. 121.

²⁰⁰ Edición M. F. del Barrio Vega y V. Cristóbal López, Madrid: Gredos, 2001.

troyanos. Hércules, que en este relato participa en la expedición hasta el final, una vez que retorna, decide vengarse por el trato injurioso recibido por Laomedonte y comienza a reclutar hombres para su causa:

Subieron, pues, a la nave, y se alejaron de tierra, marcharon al país de los colcos, robaron el vellocino y regresaron a su patria. Hércules llevó a mal el haber sido tratado injuriosamente por el rey Laomedonte, él y los que como él habían marchado a Colcos con Jasón. (p. 393, 2)

La consideración de historiadores que se les confiere a Dictis y Dares, hace que sus crónicas estén presentes en las principales obras históricas y mitológicas europeas. Así, Benoît de Sainte Maure las incluye en su *Roman de Troie*:

Omers, qui fu clers merveillos
E sages e esciëntos,
Escrist de la destrucion
Del grant siege e de l'acheison
Por quei Troie fu desertee,
Que onc puis ne fu rabitee.
[...]
Un jor quereit en un aumaire
Por traire livres de gramaire:
Tant i a quis e reversé
Qu'entre les autres a trové
L'estoire que Daire ot escrite,
En greque langue faite e dite.
Icist daires dont ci oëz
Fu de Troie norriz e nez;
Dedenz esteit, onc n'en eissi
Desci que l'oz s'en departi;
Mainte proëce i fist de sei
E a assaut e a tornei²⁰¹.

²⁰¹ *Le Roman de Troie par Benoît de Sainte Maure*, ed. L. Constans, París: 1912, 40-98, pp. 3-6.

En la *Versión del Roman de Troie de Alfonso XI* se recogen estas mismas líneas de este modo:

Mas aquel que verdaderamente escribió la estoria de Troya en como passo, fue Dayres que era natural de dentro dela cibdat, e estudo presente a todo el destrymiento e veyá todas las batallas e los grandes fechos que se fazian. (fol. 1^r, *Versión del Roman de Troie de Alfonso XI*, Ms. H-j-6 El Escorial)

Guido de Colonna hará lo mismo en *Historia destructionis Troiae*²⁰²:

*Inter quos suis diebus maxime auctoritatis Homerus apud Graecos eius ystorie puram et simplicem ueritatem in uersuta uestigia uarianit, fingens multa que non fuerunt et que fuerunt aliter transformando. Introduxit enim deos quos coluit antiqua gentilitas impugnasse Troyanos et cum eis fuiste uelut uiuentes homines debellatos. Cuius errores postmodum poete curiosius insecuti, ut darent intelligi non solum Homerum fuiste uitiorum auctorem, multa deludia in libris forum scribere presumpserunt*²⁰³

Que en traducción castellana del siglo XVI dice:

Solamente seguir a los famosos poetas e historiadores Virgilio, Homero, Ouidio y Leomarte que de esto muy copiosamente hablaron. Más aun seguir en todo y por todo a Dares y Dictis, historiadores troyanos por cuanto estos mismos Dares y Dictis hicieron su obra acabada y cumplida. (Prólogo de la traducción al castellano realizada por Francisco del Canto de la obra de Guido de Colonna, en Medina, 1587)

En España, la *General Estoria*, la *Version del Roman de Troie de Alfonso XI*, *Las Sumas de historia troyana* entre otros relatos son deudoras de estas crónicas en lo que a

²⁰² Benoît de Sainte Maure amplía las escasas líneas dedicadas a la conquista del vellochino en la crónica de Dares hasta conformar un relato adaptado a las exigencias del *román* del siglo XII. Guido de Colonna, por su parte, crea su *Historia destructionis Troiae* un siglo después basándose en alguna versión del *Roman de Troie* pero con un interés diferente. Deja a un lado la novelización de los mitos y trata de conferirles valor histórico.

²⁰³ *Guido de Columnis Historia destructionis Troiae*, ed. N. E. Griffin, Cambridge, Massachusetts, 1936, p. 4.

la narración de la materia troyana se refiere, como analizamos con detenimiento en el siguiente capítulo.

ARGONÁUTICAS ÓRFICAS

Esta obra datada en torno al siglo IV d. C.²⁰⁴, ofrece un interés limitado, en tanto que se trata de una adaptación del relato de Apolonio de Rodas o del posterior de Valerio Flaco con el único fin de ensalzar la figura de Orfeo.

Orfeo adopta el papel de Medea como sacerdote²⁰⁵ ante la puerta del templo donde se guarda el vellocino (950-966), sustituye a Circe en el sacrificio expiatorio por la traición contra Eetes que realiza al llegar al cabo Malea (1363-1368), es él y no Heracles quien les indica a los argonautas que sigan el camino hacia la Cólquide y dejen Lemnos.

Por tanto, no ahondamos más en el análisis de esta obra al considerar que la narración mítica se ve condicionada por intereses alejados del meramente literario.

DRACONCIO

Draconcio escribió los *Epilios* en la segunda mitad del siglo V d. C. El poema X, último del manuscrito²⁰⁶, es el dedicado a Medea.

La distancia temporal con las primeras manifestaciones literarias del mito favorece la aparición de numerosas variantes que iremos analizando a continuación.

La primera la encontramos durante la estancia de Jasón en Colcos. Allí es hecho prisionero y Medea va a sacrificarlo en un altar en el templo de Diana. Juno, defensora del héroe, pide ayuda a Venus quien, a través de su hijo Cupido, consigue ablandar el corazón de la joven. Cupido, sin embargo, aclara que accede a cumplir lo

²⁰⁴ M. ROVIRA SOLER, “Datación de la *Argonáutica Órfica* por su relación con la de Valerio Flaco”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 14, 1978, pp. 171-206, (p. 206).

²⁰⁵ M. SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE, “Ritual y sacrificio en las Argonáuticas Órficas”, *Fortunatae*, 5, 1993, pp. 169-184.

²⁰⁶ Manuscrito Neapolitanus IV.E.48, Biblioteca Nacional de Nápoles.

que su madre le indica no por ayudar a Jasón, sino por demostrar que Medea, que aparentemente puede incluso dominar el rayo de Júpiter, es débil y puede sucumbir ante el Amor.

La segunda parte de la *narratio* es aún más imprecisa. La pareja ha permanecido cuatro años en Yolcos antes de ir a Tebas, no a Corinto. Allí, Creonte recibe el vello cino en prueba de agradecimiento por su acogida. Glauce se enamora de Jasón y Creonte acepta la boda por su deseo de tener nietos.

A partir de este punto, la narración se ralentiza. Medea se transforma en una calculadora e infernal mujer que trama su venganza siguiendo un singular ritual²⁰⁷. Primeramente tiene lugar el rito de la purificación en un cementerio convencional. Después, invoca a Diana a quien le ofrece cinco cadáveres de alto linaje a cambio de su ayuda (incluye también el de Jasón). A continuación y tras asegurarse de tener el carro que le permitirá huir preparado, asiste a la firma del contrato matrimonial y le pone ella misma la corona a Glauce. Al instante, Creonte, su hija y Jasón comienzan a arder. Los hijos huyen gracias a la protección del abuelo de Medea, Helios, aunque más tarde no pueden escapar de la muerte que les ocasiona su madre.

Estas variaciones tan significativas del mito sugieren ya la inclusión de la materia narrativa en un estadio diferente de la evolución a la que se va a ver sometida y que estudiaremos con detenimiento en el capítulo siguiente.

²⁰⁷ «Draconcio cifra todo el poder de su maleficio en la ayuda directa de las fuerzas infernales, no en el empleo de sustancias extrañas u objetos macabros», J. M. DÍAZ DE BUSTAMANTE, “El epilio *Medea* de Draconcio”, en *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. Aurora López y Andrés Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 697-718 (p. 712).

3. EL MITO DE MEDEA EN LA EDAD MEDIA

INTRODUCCIÓN

La consideración medieval del mito como fuente de conocimientos históricos, filosóficos o morales es una de las razones que explican la abundancia durante estos siglos de escritos de contenido mitográfico que actúan como transmisores de esas fábulas antiguas. Los relatos que recrearon entre otros Ovidio o Virgilio son conocidos por los autores medievales bien directamente, la menor parte de las veces, bien a través de las versiones más tardías de Macrobio, Lactancio Plácido y Servio, las más.

Este recorrido que realizan las narraciones míticas las desvía, en cierta medida, de las fuentes originales. Las imprecisiones sobre materia mitológica, los posibles errores en la lectura de los manuscritos y principalmente, las distintas corrientes de interpretación de los mitos son las causas de dicha desviación.

Como es sabido, la exégesis mitológica en la Edad Media responde, en buena parte, al afán de los comentaristas por descifrar el supuesto sentido profundo de los relatos míticos. Para ello, se sirven de distintos métodos de interpretación, como el alegórico, el evemerista y el racionalista²⁰⁸.

La corriente alegórica, que se inicia en fechas muy tempranas²⁰⁹, afirma que las figuras de los dioses esconden un significado oculto y que deben considerarse como símbolos de cualidades morales y representaciones de fuerzas de la naturaleza. Los mitos se convierten en el medio ideal en el que cifrar verdades profundas y universales que los autores posteriores han de desvelar²¹⁰.

²⁰⁸ Sobre este tema cf. J. SEZNEC, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid: Taurus, 1985, pp. 19-124 y A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología clásica*, Madrid: Gredos, 1975, pp. 13-20.

²⁰⁹ Se considera a Teágenes de Regio (s. VI a. C.) el primer alegorista de Homero.

²¹⁰ C. BARRIGÓN, *op. cit.*, pp. 150-160, dice que hay cuatro tipos de exégesis alegórica: física (los mitos representan elementos de la naturaleza), moral (representación de virtudes o vicios), mística (disposiciones del alma) e histórica (realidad histórica disfrazada). Para más

Otro sistema interpretativo sin el cual no pueden entenderse las composiciones míticas del medievo es el evemerismo²¹¹, doctrina que se fundamenta en la consideración de los dioses como seres humanos poderosos con cualidades excepcionales. Precisamente es la humanización de los dioses –revistiéndose, en ocasiones, de los atributos propios de la nobleza²¹²–, la que les permite sobrevivir en la tradición cristiana de la época.

Junto a estas dos corrientes, convive la interpretación racionalista o palefatismo²¹³, muy próxima a la historiografía²¹⁴ puesto que pretende hallar en los mitos la verdad histórica que se esconde tras los ropajes increíbles con que se habían adornado «para maravillar a los hombres»²¹⁵.

Podemos encontrar pruebas de estas tres vías hermenéuticas –con predominio de la teoría explicativa alegórico-moral– en múltiples manuales históricos y mitológicos medievales. Un precedente es la obra de Fulgencio, *Mythologiarum Libri III*, compuesta en el siglo VI, en la que el autor prodiga numerosos comentarios morales a la obra preferida por los mitógrafos: las *Metamorfosis* de Ovidio.

Pero es a partir del siglo XII cuando abundan los textos que buscan esa conciliación entre lo profano y la doctrina cristiana, incluyendo, además,

información puede consultarse J. PÉPIN, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, París: Aubier, 1958.

²¹¹ Surgido en el siglo III a. C., cuando se divulga la obra del historiador griego Evémero de Mesene, difundido luego en Roma gracias a la traducción de Ennio. Sobre esta doctrina cf. P. ALPHANDÉRY, “L’Evhémérisme et les débuts de l’histoire des religions au moyen-âge”, *Revue de l’histoire des religions*, 109, 1934, pp. 1-27; J. D. COOKE, “Euhemerism. A medieval interpretation of classical paganism”, *Speculum*, 2, 1927, pp. 396-410 y R. J. MENNER, “Two notes on Medieval Evhemerism”, *Speculum* III, 1928, pp. 246-248.

²¹² J. SEZNEC, *op. cit.*, p. 20.

²¹³ En relación al nombre de su fundador, Paléfato, historiador y mitógrafo griego del siglo IV a. C. cf. M. SANZ MORALES, “Paléfato y la interpretación racionalista del mito: Características y antecedentes”, *Anuario de estudios filológicos*, 22, 1999, pp. 403-424.

²¹⁴ R. B. TATE, “Mitología en la historiografía española de la Edad Media y del Renacimiento”, *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid: Gredos, 1970, pp. 13-32.

²¹⁵ Son palabras del proemio de la obra de Paléfato, *Sobre fenómenos increíbles*, que reproduce M. SANZ MORALES en su artículo (p. 415).

explicaciones historiográficas y racionalistas²¹⁶. En efecto, Arnulfo de Orléans vuelve sobre la citada obra ovidiana para exponer en prosa sus comentarios en las *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin*, y un siglo después lo hace Juan de Garlandia con su *Integumenta super Ovidium Metamorphoseos*. El conocimiento de estas obras resulta imprescindible a la hora de analizar la ambiciosa obra compuesta por Alfonso X el Sabio, en la que nos centramos a continuación.

²¹⁶ Se considera el manuscrito Bodleianus Auct. F. 4. 30 (Oxford), de mediados del siglo XII, el primer comentario medieval de Ovidio: «MS Auct. F. 4. 30 illustrates the beginning of a tradition of commentary on the Ovidian heroine that would gain momentum in the later Middle Ages and proliferate in the early modern period». A éste seguirán otros como el *Bursarii Ovidianorum* de Guillermo de Orléans (1ª mitad s. XIII) y las *Allegorie* de Giovanni del Virgilio (1322-1323) entre otros, según apunta K. L. MCKINLEY, *op. cit.*, p. 64.

ALFONSO X EL SABIO

Ya hemos comentado que durante la Edad Media el mito va acompañado, por lo general, de interpretaciones evemeristas y alegóricas que tratan de acercar esos contenidos a la cosmovisión de la época. Es fácil inferir de esta tendencia interpretativa que a los hombres del medievo les interesaba más la dimensión histórica de los textos o su ejemplaridad moral que su dimensión estética. Desde esta perspectiva didáctico–moralizante debe entenderse el trabajo llevado a cabo por la cámara alfonsí durante estos siglos²¹⁷.

La trascendental labor de esta institución, que se erige como centro de recopilación del saber, y de tratamiento y de difusión del mismo, busca sus cimientos en la tradición grecolatina de donde procede un significativo número de obras del total del *corpus* bibliográfico de la Escuela de Traductores, de las cuales un alto porcentaje pertenece a Ovidio, el autor de la Antigüedad con mayor repercusión durante esos siglos –no en vano los siglos XII–XIII se denominan “*aetas ovidiana*”²¹⁸–; los textos de Ovidio figurarán, así, entre los textos que se estudian en las clases de retórica y gramática²¹⁹.

La *General Estoria*, compuesta en la segunda mitad del siglo XIII, pretende ser una recopilación de los principales acontecimientos de la historia universal, para lo cual sigue los criterios de sincretismo cronológico en los que se habían basado las

²¹⁷ Sobre el espíritu ‘humanista’ de la cámara alfonsí, véase A. GÓMEZ MORENO, “El humanismo de Alfonso X” (Introducción a la mesa redonda), en *Scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las “Cantigas de Santa María”*, 1999, pp. 291-300.

²¹⁸ «The twelfth and thirteenth centuries –the period that Ludwig Traube dubbed the *aetas Ovidiana*– [...] In the Goliardic tradition used Ovid’s poetry as a model for their own amatory verse. [...] Some medieval commentators viewed Ovid’s *Heroides* as a guide to art of letter writing», K. L. MCKINLEY, *op. cit.*, p. XIII.

²¹⁹ Frente a la influencia de Virgilio en la Edad Media (muy presente en otras tradiciones europeas), Ovidio representa un punto de vista más abierto, liberal e innovador. Alfonso X se decanta por el autor sulmonense sin dudar, y lo hace objeto de su más sincera admiración, como veremos a lo largo de este apartado.

crónicas de Eusebio o San Jerónimo y yuxtapone personajes bíblicos con dioses paganos.

La *General Estoria* recurre a las *Metamorfosis* de Ovidio y a la *Biblia* como fuentes de historia antigua, y esta última, además, transfiere a la obra un patrón historiográfico que se impondrá de principio a fin, aunque con un carácter desarticulado debido a la falta de linealidad temporal de la Sagrada Escritura. Los episodios fabulosos²²⁰ que aparecen en estas dos obras los trata desde un punto de vista alegórico e histórico, recubriéndolos de la verosimilitud necesaria por tratarse de una obra historiográfica y por hallarse el autor en una época en la que el desconocimiento y la religiosidad exacerbada provocan la falta de rigor y la mezcolanza de fábula e historia características de dicha obra. El lector debía entender los episodios ficcionales de carácter improbable como alegorías, como el velo (*integumentum*) utilizado por los antiguos para hablar “encubiertamente”. El cronista medieval debe quitar ese velo y explicar la verdad escondida en ellas. Debe “interpretar la irrealidad”²²¹ y lo puede hacer, según Seznec²²², desde tres perspectivas distintas:

- a) Perspectiva natural: relacionándolo con hechos naturales.
- b) Perspectiva evemerista-histórica: relacionándolo con hechos históricos.
- c) Perspectiva moral: relacionándolo con las costumbres morales comunes al género humano.

Gracias a estas lecturas alegóricas, las anécdotas y fábulas se convierten en *exempla* de los cuales puede extraerse una lección de conducta útil para el lector, con lo cual cumplen también una función dentro de la crónica histórica en la que se insertan²²³.

²²⁰ San Isidoro diferenció *historia* (“*res verae quae factae sunt*”), *argumentum* (“*quae etsi facta non sunt, fieri tamen possunt*”) y la *fabula* (“*quae nec facta sunt nec fieri possunt*”), *Etimologías*, I, XIV, 5.

²²¹ M. L. CUESTA TORRE, “La sección de Medea y su interpretación en la *General Estoria*”, *Troianalexandrina*, 7, 2007, pp. 187-215, (p. 203).

²²² J. SEZNEC, *op. cit.*, p. 12.

²²³ Para profundizar en los rasgos historiográficos de la obra alfonsí, véase F. RICO, *Alfonso el Sabio y la “General Estoria”: tres lecciones*, Barcelona: Ariel, 1972 y G. MARTÍN, “El modelo historiográfico alfonsí y sus antecedentes”, en *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV)*, ed. G. Martín, Madrid: Publicaciones de la Casa de Velázquez, 2000, pp. 9-40.

LA GENERAL ESTORIA

SOBRE LA FIDELIDAD A LAS FUENTES²²⁴

El esquema de análisis que aplicamos en todo el trabajo a la hora de profundizar en los diferentes textos que abordan el mito de Medea comienza con la localización de las fuentes, tras lo cual nos detenemos en la indagación de los procedimientos textuales utilizados en la creación del nuevo texto. Posteriormente centramos nuestra atención en la narración del mito y en los criterios selectivos que se han aplicado. Por último estudiamos con detenimiento la caracterización de los personajes con el fin de comprobar cuáles son los rasgos priorizados en cada recreación. Aplicando este plan de investigación, iniciamos este apartado afirmando que la *General Estoria*, que pretende ser una completa obra sobre Historia Universal desde la creación del mundo hasta los tiempos del monarca, se basa en los *Cánones chronici* de Eusebio de Cesarea y San Jerónimo y sigue los siguientes modelos de estructura²²⁵:

- *Historia Scholastica*, de Pedro Coméstor (finales del siglo XII);
- *Antigüedades judías*, de Flavio Josefo;
- la Biblia.

Ya hemos comentado más arriba la influencia que ejerce la obra de Ovidio en estos siglos. En la obra alfonsí, la presencia ovidiana se reviste de autoridad en lo que a materia de «teología de los gentiles» se refiere²²⁶:

Los autores de los gentiles fueron muy sabios omnes, e fablaron de grandes cosas e en muchos logares en figura e en semejança d'uno por ál,

²²⁴ Sobre las fuentes de la *General Estoria* cf. A. G. SOLALINDE, “Fuentes de la *General Estoria* de Alfonso el Sabio”, *Revista de Filología Española*, 23, 1936, pp. 113-143; M. R. LIDA DEL MALKIEL, “La *General Estoria*. Notas literarias y filológicas (I)”, *Romance Philology*, 12, 1958, pp. 111-142 y “La *General Estoria*. Notas literarias y filológicas (II)”, *Romance Philology*, 13, 1959, pp. 1-30; D. EISENBERG, “The *General Estoria*: Sources and Source Treatment”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 89, 1973, pp. 206-227; ALFONSO X EL SABIO, *General Estoria*, edición, introducción y aparato crítico de Pedro Sánchez-Prieto Borja, Madrid: Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2009, Introducción a la Parte Primera, Tomo 1, pp. 62-67.

²²⁵ V. CRISTÓBAL, “Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española: visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI-XVII”, *Cuadernos de literatura griega y latina*, 1, 1997, pp. 125-153 (p. 127).

²²⁶ Sobre la influencia de Ovidio en la *General Estoria* cf. J. R. GINZLER, *The role of Ovid's Metamorphoses in the General Estoria of Alfonso el Sabio*, Michigan, 1987.

como lo fazen oy las escrituras de la nuestra Santa Egleſia. E sobre todos los otros autores Ovidio en el ſo Libro mayor, e eſto tira a la ſu teología de los gentiles más que otras razones que ellos ayan. E el Ovidio Mayor non eſ á l entr'ellos ſi non la teología e la Biblia d'ello entre los gentiles²²⁷. (*GE*, Primera Parte, Libro VI, XXVI, p. 315)

La razón por la que Alfonso X incluye en una obra histórica episodios ficcionales se explica por el valor provechoso de los mismos. La interpretación que realiza de estos pasajes sirve para que el público halle la verdad oculta en la mentira de la fábula²²⁸.

A pesar de la enorme ascendencia que posee Ovidio sobre los autores medievales, sus obras no van a llegar directamente hasta ellos, sino que, como ya hemos señalado, lo harán acompañadas por traducciones e interpretaciones que no buscan mostrar las sutilezas poéticas de Ovidio, sino adaptar y trasladar al contexto cultural, religioso y lingüístico medieval el contenido, y en especial el narrativo, de su poesía²²⁹.

Las fuentes presentes en la recreación de las *Metamorfosis* que lleva a cabo Alfonso X son dos, citadas respectivamente como «según dice el frayre» y «según el maestre Johan el inglés», esto es, Fray Arnulfo de Orléans²³⁰ (*Allegoriae super Ovidio Metamorphosin*, c. 1175) y Juan de Garlandia²³¹ (*Integumenta super Ovidium Metamorphoseos*, c. 1234).

²²⁷ Citamos según ALFONSO X EL SABIO, *General Estoria*, edición, introducción y aparato crítico de Pedro Sánchez-Prieto Borja, Madrid: Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2009, 10 volúmenes. También se ha consultado la edición de A. G. Solalinde, *General Estoria*, Madrid: CSIC, 1930 (1961).

²²⁸ Para LIDA DE MALKIEL, *op. cit.*, p. 114, lo que molesta a Alfonso X y le empuja a recurrir a los comentaristas no es la inmoralidad, sino la fantasía.

²²⁹ Arnulfo de Orléans, el 'esponedor' que más presencia tiene en la traducción alfonsí, declara al comienzo de sus *Allegoriae* que no le interesa tanto ser fiel al texto de Ovidio como hacer hincapié en la explicación del sentido: parafraseando, ampliando y explicando.

²³⁰ La autoridad del 'fraile' es más clara en la segunda parte, cuyo método de interpretación alegórico, moral e histórico se acerca más al espíritu que persigue la Cámara alfonsí, según M. L. CUESTA TORRE, *op. cit.*, p. 195.

²³¹ Garlandia difiere de Arnulfo en el tratamiento de Medea, a la que compara con el mismo vellocino y atribuye todo el mérito en la obtención del mismo por parte de Jasón. *Cf.* K. L. MCKINLEY, *op. cit.*, p. 70.

Según otra teoría, Alfonso X podría haberse basado en «un comentario alegórico extenso, obra de algún fraile, que contenía a la vez los *Integumenta*, las *Allegoriae* y alguna interpretación propia»²³², lo que explicaría la confusión de citas asignadas a uno y otro “esponedor” (vulgarizador) que los estudiosos han detectado, puesto que de haber utilizado las fuentes de primera mano, esos errores de atribución no se habrían cometido²³³.

Esclarecer el grado de dependencia de la obra alfonsí con respecto a las fuentes utilizadas es una tarea susceptible aún de más profundas investigaciones que se escapan de nuestro actual objetivo, que se centra, a continuación, en el análisis del tratamiento del mito de Medea en la *General Estoria*.

SOBRE EL TRATAMIENTO DEL MITO DE MEDEA

Alfonso X pretende proporcionar la más completa información sobre la historia de Medea. A ello le dedica veintiocho capítulos de la segunda parte (del 451 al 478) que se estructuran a partir de las *Metamorfosis* e integran en su trama las dos *Heroidas* relacionadas con el mito y tres capítulos de interpretación alegórica²³⁴. Este relato aparece en el Libro de los Jueces tras la Historia de Hércules y el libro de Esebón, y se incluye en el apartado dedicado a la Historia de Troya, esquema que repite el que hallamos en los *Canones chronici* de Eusebio de Cesarea, donde ya se encuentran fundidas la historia sagrada y la profana²³⁵. Los capítulos correspondientes son los siguientes:

²³² M. R. LIDA DEL MALKIEL, *op. cit.*, p. 115.

²³³ B. BRANCAFORTE, *Las Metamorfosis y Las Heroidas en La General Estoria de Alfonso el Sabio*, Madison: HSMS, 1990, p. xx, observa que en la primera parte es muy frecuente la confusión de referencias atribuidas a “Johan el inglés” y al “Frayre”, algo que no se corresponde con la exactitud de la segunda parte, lo que apoyaría la teoría de una fuente intermedia o de un cambio de traductores en el transcurso del proceso de versión.

²³⁴ El hecho de que «separe netamente el contenido narrativo del hermenéutico parece indicar que los materiales procedentes de los comentaristas se añadieron a posteriori, en los lugares en los que se juzgó pertinente», M. L. CUESTA TORRE, *op. cit.*, p. 197.

²³⁵ EUSEBIO DE CESAREA, *Eusebii Pamphili, Caesareae Palaestinae episcopi: opera omnia quae exstant*, edidit, collegit et denuo recognovit J. P. Migne, Turnhout: Brepols, 1994 (ed. original, París, 1857), libro I, cap. XV, 4, p. 138.

451-452	Explicación y orígenes del vellocino de oro: “Del avenimiento de los infantes Frixo e Elle” “De cómo fizo aquel infante Frixo pues que arribó a la isla de Colcos”
453	Comienzo de la expedición. Enfrentamiento con el rey Laomedonte en Troya: “Del rey Pelias e de Jasón, su sobrino”
454	Estancia en Lemnos. Episodio Jasón e Hipsípila: “De cómo arribó Jasón a la isla de Lepnes e casó con la reina Isifile”
455	Llegada a Cólquida. Presentación de las pruebas: “De la entrada de Jasón a la isla de Colcos e al rey Oeta”
456	Encuentro Medea y Jasón. Enamoramiento: “Del fecho de la infanta Medea e de Jasón”
457	“Disputación” de Medea: “De la disputación de Medea consigo en saña”
458	Pacto Jasón–Medea: “De cómo perdió Medea el amor de Jasón e se cobró después, e fablaron en uno e de lo que pusieron”
459-460	Superación de las pruebas: “De cómo cometió Jasón el fecho del carnero, e se ayuntaron el rey Oeta e la gente a ello” “De la serpiet e de los cavalleros de los dientes d’ella”
461	Enfrentamiento con el dragón y huida: “De cómo fizo Jasón con el dragón”
462-466	Rejuvenecimiento de Esón. Invocaciones, recogida de hierbas y hechicerías: “Del ruego de Jasón a Medea por el renovamiento de la edad de Esón” “De las conjuraciones de Medea en su espiramiento contra las cosas de los cuatro elementos” “De los lugares que andudo Medea cogiendo las yervas que avié menester” “De cómo fizo Medea su espiramiento de sus yervas e de otras cosas

	para renovar a Esón la edad” “De cómo tornó Medea a Esón de viejo en mancebo”
467	Rejuvenecimiento de las “amas de Libero”: “De cómo tornó Medea mancebas a las amas de Libero padre”
468	“De cómo se pueden entender estas cosas que aquí son dichas”.
469-470	Epístola de Hipsípila a Jasón: “De la razón por que Isifile, reina de Lepnes, embió esta epístola a Jasón” “De la epístola que Isifile, reina de Lepnes, embió a Jasón”
471-474	Episodio de las hijas de Pelias. Intento de rejuvenecimiento y asesinato. Huida: “De cómo infinió Medea baraja con Jasón e se fue para las fijas del rey Pelias” De cómo tornó Medea el carnero muy viejo en cordero a las fijas del rey Pelias” “De cómo engañó Medea a aquellas infantas e les mató el padre” “De las tierras e de los lugares por do Medea fuxo e de las maravillas que acaecieron y”
475	“De lo que dan a entender estos mudamientos que aquí avemos dicho”.
476	“De lo que dixo otrosí Ovidio que la fija de Alcidas pariera una paloma”.
477	Epístola de Medea a Jasón: “De la epístola que Medea embió a Jasón”
478	Asesinato de sus hijos. Huida a Atenas: “De cómo Medea fuxo a Jasón e se fue al rey Egeo, e quisiera allí matar a Teseo e fuxo dende”

Analizando este esquema argumental de los capítulos dedicados al mito de Jasón y Medea, observamos que los traductores de la cámara alfonsí siguieron el original latino excepto en los capítulos siguientes:

- 453 *Multe historie et Troiane et Romane* (Dares)
455-456 *Roman de Troie*

468 Arnulfo y Garlandia

475-476 Arnulfo

Al igual que su fuente original, Alfonso X ignora aquellos episodios ausentes del relato ovidiano, como el encuentro de Medea con Egeo en Corinto, y mantiene la profundidad con que éstos son tratados en las *Metamorfosis*, como observamos en el detallismo del relato de la estancia de los héroes en la Cólquide y en Yolcos frente a la concisión con que se narra el regreso de los argonautas o el episodio del infanticidio:

E vínole a corazón de irse de allí de todo en todo, e por non dexar allí ninguna cosa de su simiente estando sus fijos con ella, metió mano a una espada que tenié e degollólos²³⁶. (cap. 478, p. 186)

Y siguiendo de nuevo la fuente latina, la Medea que nos presenta Alfonso X carece de las cualidades que le habían otorgado otros autores, como la sabiduría (*sophía*) –al convencer a Creonte–, la habilidad retórica y de persuasión (*lógos*) y en general la unidad psicológica con que la habían perfilado los tragediógrafos clásicos, pero acentúa el rasgo que Ovidio ya había destacado en ella: su destreza en el mundo de la magia.

En definitiva, la obra alfonsí –siguiendo las fuentes que indirectamente difunden a Ovidio–, presenta el mito con una secuencia lógica de los acontecimientos y de manera integrada, incluyendo las epístolas en el lugar más apropiado (la epístola de Hipsípila sirve de acicate para la trama urdida por Medea, y la de Medea a Jasón sustituye, de algún modo, los diálogos euripídeos) y añadiendo los capítulos de interpretación alegórica donde mayor utilidad pudiera encontrarles el lector²³⁷.

²³⁶ Citamos según ALFONSO X EL SABIO, *General Estoria*, edición, introducción y aparato crítico de Pedro Sánchez-Prieto Borja, Madrid: Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2009. Para un estudio más pormenorizado de la presencia de Ovidio en la obra de Alfonso el Sabio, consúltese la edición de B. BRANCAFORTE, *op. cit.*

²³⁷ Sobre la organización y estructura de la *General Estoria*, cf. I. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, *Las Estorias de Alfonso el Sabio*, Madrid: Istmo, 1992, pp. 26-32 y 53-63.

SOBRE LA TRADUCCIÓN ALFONSI

Los métodos utilizados por los traductores de la cámara alfonsí no difieren de los que se venían utilizando en la Baja Edad Media y que se seguirán aplicando durante los siglos posteriores²³⁸.

En este apartado analizaremos en profundidad y desde una perspectiva filológica los procedimientos de traducción que aparecen en los capítulos relacionados con el mito de Medea mencionados anteriormente. Nos detendremos primero en las fórmulas de organización textual, aquellos enunciados y expresiones que no aparecen en el original y que ayudan a dar cohesión a la traducción, lo cual se hace imprescindible para el receptor teniendo en cuenta el temprano estadio de desarrollo de la lengua en la que se está vertiendo un contenido que no deja de resultarle ajeno.

La insuficiencia de esta lengua de destino hace que el traductor acuda a la bimetración, con la intención de ofrecer una buena comprensión del texto latino. Este deseo de otorgar inteligibilidad a la traducción subyace en toda la obra y justifica el empleo de numerosas glosas explicativas y otras expansiones del texto que enriquecen el relato y sirven además para adaptar la poesía de Ovidio al contexto cultural, religioso y lingüístico medieval, aunque al mismo tiempo dotan a la prosa así resultante de cierta morosidad.

Todos estos métodos, fórmulas y procedimientos se conciben como herramientas que el traductor utiliza para acercar el texto original al receptor de su tiempo, pero en esa notable labor juegan un papel determinante dos cuestiones de difícil respuesta: cuál es el texto sobre el que la cámara alfonsí basa su traducción (en qué partes recurre a la fuente original y en cuáles a las fuentes ‘intermedias’ –Arnulfo de Orléans y Juan de Garlandia– comentadas anteriormente) y cómo se resuelve el

²³⁸ «Los traductores no intentan ser fieles a la poesía de Ovidio [...] sino que hacen hincapié, casi siempre, en su contenido, en la explicación del sentido de los episodios de Ovidio. Para tal fin parafrasean y amplifican el texto cuando sea necesario, usando de largas digresiones para que el lector medieval se informe de las costumbres de los paganos y de sus dioses, introduciendo lecciones morales para el provecho de los lectores, aclarando alusiones a la toponimia clásica, como también esclareciendo la connotación de voces difíciles o poco familiares», B. BRANCAFORTE, *op. cit.*, p. XXI.

hecho de que la *General Estoria*, en concreto los capítulos que nos conciernen, recoge dos estilos poéticos distintos, más metafórico, cuidado y connotativo en las *Metamorfosis* y con un tratamiento más extenso de la materia narrativa en las *Heroidas*.

A) FÓRMULAS DE ORGANIZACIÓN TEXTUAL

Lo primero que llama la atención cuando cotejamos el texto ovidiano²³⁹ con la traducción alfonsí es la profusión de fórmulas recurrentes que van pautando la narración y que no aparecen en el original. En el capítulo 457 se recoge la “disputación de Medea consigo misma” y es tal la abundancia de estos patrones de organización estructural que hemos registrado el listado completo por considerarlo significativo para las conclusiones finales. Se trata de las siguientes:

Dixo así Medea en sus palavras...

Dize ella de sí misma...

Empós esto dize así a sí misma...

Desí dixo así Medea...

E agora torna Medea la razón e dize...

E agora muda Medea la razón e dize d’esta otra guisa...

Agora dize ya de otra guisa...

E sobr’esto dize a sí misma...

E aún torna Medea a esta razón, e dize contra esto d’esta otra guisa...

E agora dize d’esta otra guisa...

E agora tórñase Medea e dize d’esta otra guisa...

E aún se razona Medea contra esto e dize...

E sobr’esto se razona aún Medea como en persona de otrie e diz así...

²³⁹ Realizamos este análisis tomando como texto base el original de Ovidio (según edición de R. J. TARRANT, P. OVIDI NASONIS *Metamorphoses*, Oxford-New York: Oxonii, 2004 y *Heroidas*, ed. F. MOYA DEL BAÑO, Madrid: CSIC, 1986), por entender que para nuestro estudio es prioritaria la relación de la fuente latina con el texto alfonsí en tanto que nos permite observar con la perspectiva necesaria el tratamiento que recibe la figura de Medea por parte de unos traductores plenamente conscientes del valor no sólo del contenido sino de la expresión en que vierten el mito. Aunque somos plenamente conscientes de la distancia que media entre el texto del que disponemos en la actualidad y el que pudo consultarse en la cámara alfonsí, hemos preferido apoyarnos en una edición moderna de la obra latina y recurrir en los casos necesarios al aparato crítico que la acompaña para indagar el origen y evolución de cualquier discordancia con el texto de la *General Estoria*.

Al principio del capítulo 458 encontramos otro procedimiento que redundante en la línea cohesionadora que mencionábamos antes, incluir al comienzo de los capítulos un breve resumen de lo anteriormente dicho, a modo de enlace y de recordatorio para el lector:

Razonó Medea como avemos dicho todas quantas razones ella pudo fallar [...] e pues que se razonó como es dicho...

Lo mismo observamos al comienzo del capítulo 460, en el que se ensambla lo acaecido en el capítulo anterior (episodio de los toros) con lo que está por ocurrir (episodio de los guerreros terrígenas), acontecimientos que se suceden sin transición en Ovidio:

E Jasón, pues que esto ovo fecho untóse de sus melezinas [...] fuese para la serpiente [...] e llegósele a la cabeça, e sacóle los dientes, e tomó de su cabeça su yelmo e cogiólos en él.

Galea tum sumit aëna / vipereos dentes et aratos spargit in agros. (Met. 7, 121-122)

Al final de algunos capítulos aparece otra técnica relacionada con la anterior, la anticipación de acontecimientos. En los capítulos 464 y 474 encontramos claros ejemplos en los que se adelanta lo que se narrará en los siguientes:

E agora diremos de cómo fizo Medea quando llegó, e de cómo obró de sus yervas. (cap. 464, p. 157)

E agora luego empós esto dezir vos emos qué quieren dar a entender los mudamientos que en estas razones avemos dichas. (cap. 474, p. 175)

Abundan también las referencias a episodios y sucesos que han aparecido con anterioridad o lo harán en los próximos capítulos. Con ello se refuerza la unidad argumental de la obra, aunque en ocasiones dicha unidad desaparece y se repiten algunos relatos o se insiste sobre determinadas interpretaciones alegóricas ya expuestas. Esta falta de coherencia ocasional ha llevado a algunos investigadores a concluir que las traducciones de la cámara alfonsí fueron realizadas por grupos de

comentaristas diferentes²⁴⁰. Sin embargo, en las páginas dedicadas a Medea existe coherencia y unidad y, como muestra de ello, anotamos algunos ejemplos extraídos del capítulo 474 en los que se evidencia el conocimiento del traductor sobre la relación entre unos relatos y otros:

E deeste Cerambo cuenta Ovidio que en el tiempo del diluvio que vos contamos del rey Deucalión que se ayuntaron... (cap. 474, p. 174)

E sobre la cibdat de Eurefilo, do las mugeres ancianas de Cea troxieron cuernos cuando se fue dende la compañia de Ércules como departiremos adelante... (cap. 474, p. 174)

E pasó otrosí sobre Cartesia, cibdat de tierra de Cea do nació de una manceba una paloma, de que vos departiremos adelante... (cap. 474, p. 174)

Fue mudado en el su nombre (en el ave que es el cigno), cuya razón departiremos adelante empós esto. (cap. 474, p. 174)

E d'esto departiremos adelante qué querie seer. (cap. 474, p. 175)

En ocasiones, estas fórmulas adquieren un valor añadido además del propio de organizar la narración. En el capítulo 459, en el que se cuenta la superación de la primera prueba por parte de Jasón, encontramos las siguientes:

E Jasón, así como los vio...

E los griegos cuando aquello vieron...

E los de Colcos cuando aquello vieron...

E los griegos otrosí cuando lo vieron... (p. 150)

Con ellas el traductor, además de estructurar el relato, insiste en una idea, en este caso, en la presencia de espectadores de ambos bandos que actúan como testigos de la superación de las pruebas por parte de Jasón. El papel testimonial de los asistentes lo utiliza el traductor alfonsí con la intención de respaldar la apariencia de veracidad con que se quiere dotar a los episodios más inverosímiles de la narración.

²⁴⁰ B. BRANCAFORTE, *op. cit.*, p. xx y M. L. CUESTA TORRE, *op. cit.*, p. 195.

Sin embargo, veremos más adelante que en otras revisiones del mito (*Sumas de Historia Troyana, Versión del Roman de Troie de Alfonso XI, Crónica Troyana...*) Jasón realiza las pruebas solo, en un espacio apartado sin nadie que pueda testimoniar ni cuestionar su valor.

B) BIMEMBRACIÓN

La traducción bímembre es una fórmula presente en todo el texto, como respuesta lógica a la tendencia clarificadora de los traductores. Del original latino, traducen sirviéndose de varias palabras al no hallar o no existir un único término equivalente que les satisfaga y que confiera transparencia al resultado²⁴¹. Además de las bímembraciones propiamente dichas, encontramos múltiples casos en los que se recurre a una doble traducción no para aclarar el original latino sino para aportar alguna información adicional reforzando el sentido que el traductor desea darle al texto.

Recogemos ordenadamente los más notables, deteniéndonos en los casos más significativos:

suadet (*Met.* 7, 21²⁴²): quiere e me amonesta (cap. 457, p. 145)

tangat (*Met.* 7, 26) : tanga e mueva (cap. 457, p. 145)

sospes (*Met.* 7, 40 y *Her.* 12, 203): sano e con salud (cap. 457, p. 146 y cap. 477, p. 186)

sine me det lintea uentis (*Met.* 7, 40): que se vaya sin mí e que me dexa aquí desamparada (cap. 457, p. 146)

omnem moram (*Met.* 7, 47): toda pereza e toda tardança (cap. 45, p. 146)

²⁴¹ M. Morrás realiza un minucioso estudio de la traducción de los *Libros de Tulio* realizada por Alonso de Cartagena; es interesante el apartado que dedica a las bímembraciones como recurso muy prolífico en las traducciones de la época: A. DE CARTAGENA, *Libros de Tulio: de Senetute. De los oficios*, Alcalá de Henares: Universidad, 1996, Edición, estudio y notas de M. MORRÁS, pp. 311 ss.

²⁴² Todos los términos latinos que se proponen como ejemplo pertenecen al libro VII de las *Metamorfosis* o a las *Heroídas* VI y XII.

te facere sollemni iunget sibi (*Met.* 7, 49): e casar se á contigo e fazer te á nobles bodas públicamente (cap. 457, p. 146)

barbara tellus (*Met.* 7, 53): tierra bárbara, fascas bruda e necia (cap. 457, p. 147)

flamma reluxit (*Met.* 7, 77): la llama del amor que era amatada avivóse de cabo e reluzió (cap. 458, p. 148)

audaci (*Met.* 7, 117): esforçadamente e sin todo miedo (cap. 459, p. 150)

concutit (*Met.* 7, 130): a mover e a menazar (cap. 460, p. 151)

Haemoniae matres (*Met.* 7, 159): E las madres e las otras buenas dueñas de tierra de Emonia... (cap. 461, p. 153)

Pro gratis dona receptis (*Met.* 7, 159): por sus fijos que venién sanos e con salud e con gran honra (cap. 461, p. 153)

soceri longum temptabimus aeuum (*Met.* 7, 176): provaré por la mi arte de dar luenga edad al mío suegro e tornarle mancebo e acrecerle los años de la vida (cap. 462, p. 154)

incolumi (*Her.* 6, 4): sano e con salud (cap. 470, p. 162)

exsilui tunicisque a pectore ruptis (*Her.* 6, 27): salí e eché las manos en mios vestidos e rompílos fasta los pechos (cap. 470, p. 163)

Quid tibi cum patria mea? (*Her.* 6, 48): ¿qué oviste con la mi tierra e por qué veniste a ella? (cap. 470, p. 164)

Certa fui (*Her.* 6, 51): cierta fui e firmado lo tove en mi coraçón (cap. 470, p. 164)

Vita tuenda fuit (*Her.* 6, 54): defender la mi vida e mio regno e arredrar dende a vós e a los otros tales como vós (cap. 470, p. 164)

specto (*Her.* 6, 71): devisávate e catávate por lágrimas (cap. 470, p. 165)

preces (*Her.* 6, 73): mis oraciones e mis sacrificios (cap. 470, p. 165)

Non equidem secura fui (Her. 6, 79): siempre dudé e nunca fui segura (cap. 470, p. 165)

Non exspectato uulnus ab hoste tuli (Her. 6, 82): e levé ferida e llaga del enemigo de que me non guardava, nin le vetuperava ende (cap. 470, p. 165)

ueneris (Her. 6, 101): los veninos de Medea e los sus encantamientos e las sus yervas (cap. 470, p. 167)

terra ingeniosa colenti (Her. 6, 117): e tierra muy buena para el que omne fuere e labrare e supiere bevir (cap. 470, p. 168)

Hiscere nempe tibi terra roganda foret (Her. 6, 144): que se abriese e te acogiese allá (cap. 470, p. 169)

linguae gratia (Her. 12, 12): falsa gracia e lisonja de la tu lengua (cap. 477, p. 180)

exprobare (Her. 12, 21): facerir al desconociente [...] e denostarle por ello (cap. 477, p. 180)

gaudia sola (Her. 12, 22): E d'este deleite [...] e estos gozos (cap. 477, p. 180)

Accipit hospicio (Her. 12, 29): E recibió el rey Oeta [...] e fízoles mucho de algo (cap. 477, p. 180)

peterent (Her. 12, 47): a ferirte e matarte (cap. 477, p. 181)

arbitrium (Her. 12, 73): el poder e el alvedrío (cap. 477, p. 182)

gloria maior (Her. 12, 76): el tu prez e la tu gloria (cap. 477, p. 182)

Vidi etiam lacrimas (Her. 12, 91): te vi llorar e caerte las lágrimas (cap. 477, p. 182)

uerbis capta puella (Her. 12, 93): fui presa e enartada por las tus palabras (cap. 477, p. 182)

infido (Her. 12, 210): falso e desleal (cap. 477, p. 186)

C) *AMPLIFICATIO*/GLOSAS/ EXPANSIONES DEL TEXTO

En este apartado recogemos las ampliaciones que introducen los traductores desde el original de Ovidio. Entendemos que el propósito de la *amplificatio* puede variar, por lo que las hemos agrupado en distintas secciones según la finalidad que persiga cada una de ellas.

En primer lugar presentamos aquellas glosas explicativas que tienen una finalidad centrada en la mera inteligibilidad. El traductor las añade o mantiene desde las fuentes utilizadas por entender que el lector/oyente las necesita para una completa comprensión del texto, puesto que los conocimientos que posee sobre mitología, toponimia clásica o genealogía no siempre son suficientes.

El aparato divino clásico debe ser aclarado al lector medieval y así encontramos los siguientes ejemplos:

...la deesa de la mancebía, a que dizen Juventa en el latín (cap. 465, p. 157)

Libero padre o Baco o Dionís, ca todos estos nombres avié aquel príncipe e muchos más por muchas gentes que conquirió (cap. 467, p. 160)

...Imen, que es el dios de las bodas (cap. 470, p. 164)

...los campos de Mera o Ecuba, ca estos dos nombres ovo aquella reina que fue muger del rey Priamo de Troya, e ladró como un can por la ravia de la muerte de su marido (cap. 474, p. 174)

...e sobre los Jalisios Teltinos, que fueron dos hermanos que aojavan cuanto veyén (cap. 474, p. 174)

...Imen, que es el dios de los amores (cap. 477, p. 184)

Observamos un curioso ejemplo en el capítulo 477 porque en la traducción que recoge Brancaforte se ha producido un cambio significativo desde el original. En Ovidio encontramos para referirse a las Parcas, *quae dispensant mortalia fata, sorores* – “las hermanas que dispensan los destinos mortales”– (*Her.* 12, 3) mientras que los autores de la cámara alfonsí traducen:

E estonces los **hermanos** que espienden los fados de los mortales omnes que son estos tres, Cleto e Lachis e Antropos, que esa ora deuieran **ellos** aver tajada la mi vida²⁴³. (cap. 477, p. 295)

Las glosas pueden incluir, además de la explicación mitológica, aclaraciones de tipo metalingüístico, como encontramos en el siguiente ejemplo referido a la diosa triforme Hécate:

...donde le llaman los gentiles en su latín *tri formis*, que es tanto en el language de Castilla como de tres formas, e esto es de tres poderes (cap. 462, p. 154)

Los vínculos de parentesco también presentan dificultad y requieren la explicación genealógica pertinente:

...e por el sol que cata todas las cosas, padre del rey Oeta, padre d'ella, a quien él quería por suegro. (cap. 458, p. 149)

...el rey Pelias, tu tío (cap. 470, p. 167)

Rey Toante, que fue fijo de Libero padre, e de Adriana, fija del rey Minos, que fue fijo del otro rey Minos e de la reina Europa (cap. 470, p. 167)

Mas yo reina Isifile, fija del rey Toante (cap. 470, p. 169)

...el rey Oeta, mio padre (cap. 477, p. 180)

E a grand mañana levantóse mi hermana, doña Gorge²⁴⁴ (cap. 477, p. 181)

...linage de tu abuelo, el Sol (cap. 477, p. 182)

²⁴³ Según edición de B. BRANCAFORTE, *op. cit.* En la edición de Sánchez Prieto se refieren a las Parcas en femenino (cap. 477, p. 179). En el aparato crítico de la edición de las *Heroidas* que manejamos (CSIC, 1986) no se comenta nada al respecto.

²⁴⁴ Se produce un error en los capítulos 457 y 477, pues en ambos se nombra a «donna Gorge» como hermana de Medea cuando en realidad lo era de Deyanira. La hermana de Medea se llama Calcíope (Grimal, *s. n.*). Para más información sobre el tratamiento literario de Calcíope cf. M. G. GONZÁLEZ GALVÁN, “La mujer en las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio”, *Fortunatae*, 4, 1992, pp. 53-60.

...e por la lumbre de la llama de Apollo, mio abuelo que es el Sol (cap. 477, p. 185)

En varios momentos el traductor sustituye epítetos referidos a distintos personajes por el antropónimo correspondiente o la aclaración pertinente:

E Jasón, así como los vio, fue contra ellos (cap. 459, p. 150)

Aesone natus (*Met.* 7, 110)

Non ganó Jasón el vellocino dorado [...] mas fizolo todo Medea Fasis, fija del rey Oeta (cap. 470, p. 167)

Non haec Aesonides, sed Phasias Aetine (*Her.* 6, 103)

...los mancebos griegos (cap. 477, p. 180)

...*iunenes Pelasgos* (*Her.* 12, 29)

...a ti e a los tuyos (cap. 477, p. 181)

...*Minyis* (*Her.* 12, 65)

En otras ocasiones, no eliminan la referencia original sino que añaden otra aposición explicativa:

...mancebo de Emonia – que era Jasón– (cap. 460, p. 151)

Aparecen múltiples vocativos ausentes en el original, como comprobamos en el siguiente caso:

Miémbrome yo, Medea, reina de los de Colcos, de cómo yo otorgué a ti, Jasón, lo que quisiste (cap. 477, p. 179)

Por último, consignamos las glosas que incluyen aclaraciones toponímicas:

Fasis –que es el río de su tierra– (cap. 470, p. 167)

¿por qué vimos nunca los de Colcos la nave Argomanetida? (e ésta es la de Peloponeso de Grecia) (cap. 477, p. 179)

bever el agua del rio Fasis (cap. 477, p. 179)

de los árboles del monte Pelias (cap. 477, p. 179)

que los peligros de la mar²⁴⁵ que son tempesta que buelve las aguas de la mar muy apoderadamientre e toman cuantas cosas alcançan e ayúntanlas e dan con ellas so sí, e mátanlas y... (cap. 477, p. 183)

el periglo de la mar a que en el latín llaman Cilla –de quien dizen los nuestros abtores gentiles que trae consigo canes bivós– (cap. 477, p. 183)

aquel otro periglo de la mar a que llaman en el latín Caribdis –que sorve las naves [...] e da con ellas en fondón de la mar– (cap. 477, p. 183)

La Medea alfonsí, como reflejo de la de Ovidio, es una mujer dubitativa e insegura al comienzo que va cobrando fuerza y convicción a medida que se desarrolla la trama argumental. En la traducción aparecen múltiples glosas que ayudan a completar la transformación interior del personaje. Ya en el capítulo 457 observamos el primer ejemplo que responde a esta pauta (en negrita las ‘aportaciones’ de la *GE*):

¡Non así, mas que muera él! E ¿por qué non estaré yo catando cómo muere e estar a la vista d’ello maravillándome e fazer enemigadores los mis ojos? E ¿por qué non abivaré yo los toros e gelos enrizaré, e otrosí los cavalleros del campo e el dragón que nunca duerme? (p. 146)

Cur non et specto pereuentem oculosque uidendo conscelero? Cur non tauros exhortor in illum terrigenasque feros insopitumque draconem? (Met. 7, 34-36)

E leuada yo de los vientos, ¿que desampare mi tierra natural? **Non lo faré, nin conviene que lo faga.** (p. 146)

Ergo ego germanam fratremque patremque deosque et natale solum uentis ablata relinquam? (Met. 7, 51-52)

Estas dos expresiones añadidas sirven para pautar el proceso interno de Medea durante la *disputatio*²⁴⁶ que mantiene con ella misma y sirven para marcar los cambios

²⁴⁵ Se omite el topónimo ‘Simplégades’. Sobre este tema cf. L. GAMBÓN, “Medea y la imagen de las Simplégades”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. Aurora López y Andrés Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I. pp. 133-146.

²⁴⁶ Según San Agustín (*De sermone Domini in Monte secundum Matthaeum*) el alma decide siguiendo tres pasos: *suggestio*, *delectatio* y *consentio*. En la fase de la *suggestio* el alma se ve tentada en este caso a través de una tentación carnal, la visión del joven Jasón. A continuación, el alma inicia un

de parecer por los que va pasando Medea hasta llegar a la decisión final²⁴⁷. Ella sopesa los pros y los contras de sus acciones, dudando si elegir entre lo que le dicta la razón o sus sentimientos, que serán los que primen finalmente. Veamos cómo queda traducido este proceso con algunos ejemplos:

Medea, en vano trabajas e vas contra este amor, ca non sé cuál dios te lo contralla (cap. 457, p. 145)

E veo yo la mejor e alábola, mas sigo la peor²⁴⁸ (cap. 457, p. 145)

E por cierto movió los mios pechos (cap. 457, p. 146)

Fazerlo quiero, e socorrer a Jasón e irme con él (cap. 457, p. 146)

Medea ha elegido y esa acción trae consecuencias inevitables. Ella es la artífice de la traición al rey Eetes, Jasón sólo es la mano ejecutora. Así lo recuerda el traductor en el capítulo 460:

una ponçoña [...] **que le avía dado Medea** (p. 151)

Semina mollit humus ualido praetincta veneno (*Met*, 7, 123)

E Jasón tomó una piedra pesada –**así como le mandara Medea**– e echóla en medio de aquellos enemigos (p. 151)

Ille grauem medios silicem iaculatus in hostes (*Met*, 7, 139)

Otras glosas insisten en esa demonización de Medea, haciendo hincapié en sus hechicerías y malas cualidades:

E d'esta bárbara nin te pagas tú por la su faz nin por merecimientos de buenas costumbres; mas movióte ella a amarla tú con sus espiramentos e sus encantamientos e con las sus crueles yervas que coge ella con la su foz encantada, ca ella se trabaja de fazer a la luna venir a ella maguer que

proceso de elección –*delectatio* o *disputatio*– en el que la razón intenta imponerse a la pasión para finalmente llegar a una determinación final, la *consentio*.

²⁴⁷ A. BIGLIERI consigna todo este proceso en el capítulo II. Alfonso X aplica los parámetros propios de la retórica en este monólogo, lo que hace que el personaje pierda naturalidad, *op. cit.*, p. 55.

²⁴⁸ *Met*. 7, 20-21.

la luna non quiera, e otrosí fazer los cavallos del sol ir a occidente e fazer al sol ponerse ante de su ora e anohecer ante de su tiempo. (cap. 470, p. 166)

Nec facie meritisque placet, sed carmina nouit - «conoce los conjuros» (*Her.* 6, 83)

Maravíllome de ti qué coraçón as o cómo te lo puede sofrir el alma que la que tantos fechizos e tan mortales fizo a quien quiere e cada que le semeja que non as miedo que te mate la primera ora que de ti se despagare o le buscares por qué. (cap. 470, p. 166)

Hanc potes amplecti thalamoque relictus in uno impavidus somno nocte silente frui? (*Her.*, 6, 95-96)

...porque las manos de Medea a toda enemiga son maestras; ca ¿parece que la que por dar a ti el vellocino dorado e el regno troxo a su padre e mató a su hermano e esparzió las pieças por la su tierra a las aves...? (cap. 470, p. 168)

Medea faciunt ad scelus omne manus. Spargere quae fratris potuit lacerata per agros corpora (*Her.* 6, 128-9)

E de los sus fechos otrosí te quiero decir por qué debes fiar muy poco en ella, e de los míos otrosí por qué fíes en mí. (cap. 470, p. 168)

(Sin equivalente en el original, *Her.* 6, 135)

Medea es vengativa o al menos eso es lo que se deduce del siguiente suceso que va a protagonizar. El asesinato de Pelias se narra en el capítulo 471 situado detrás de la carta de Hipsípila en la que Medea conoce la deslealtad de su marido. Esto cambia la interpretación de los hechos, pues supone que Medea comete este crimen no con el interés que se infiere del texto ovidiano, devolver el trono usurpado a Jasón, sino con el de vengarse de su esposo traidor. Así nos lo aclara el propio traductor al comienzo de dicho capítulo:

Sopo Medea las nuevas del casamiento de Jasón e de la reina e cómo llegara ende a Jasón esta carta que aquí oístes, e maguer que las estorias

nin los abtores non fablen de Medea sobr'esto si le pesó nin si non, però, segunt los sus fechos que se adelante siguieron, como oiredes, parece que le pesó. (cap. 471, p. 170)

Otra cuestión de interés en este capítulo es el marcado contraste que se establece entre la inocencia con que son retratadas las Pelíades y la capacidad persuasiva de Medea, quien parece transformarse en una 'alcahueta' medieval que se introduce en los hogares de las incautas jovencitas²⁴⁹.

Esta ingenuidad se hace patente en el momento de la llegada de Medea a su casa, pues sin dudarlo, le abren la puerta y la dejan entrar:

...e salieron ellas e recibieronla con muy grand alegría e muy onradamiente. (cap. 471, 170)

...*illam excipiunt natae*, (*Met*, 7, 299)

Y en contraste con la candidez con la que ellas la acogen, añade el traductor justo a continuación, cuando nos la imaginamos ya traspasando el umbral:

E ella iva por matarles el padre. (cap. 471, p. 170)

En el siguiente capítulo continúa dicho contraste de ingenuidad/perversidad:

...fueron muy alegres cuando esta promesa oyeron de Medea. E con la gran alegría creyendo que así serié como ella les dezié, enmbiaron luego a las ovejas por el carnero cual ella mandava... (cap. 472, p. 171)

Protinus innumeris effetus laniger annis attrahitur, (*Met*. 7, 312)

E cuanto mas maravillosa cosa era, tanto más creyeron ellas que Medea les dixera verdat (cap. 472, p. 172)

Obstipuere satae Pelia, (*Met*. 7, 322)

²⁴⁹ El hecho de que se presente a Medea en el momento de llamar a casa de las Pelíades y de tratar de convencerlas para que la dejen pasar sólo se entiende en el contexto medieval. Se hace hincapié en este momento y además se justifica a Pelias por no salir él mismo a abrir la puerta: «por que era el padre tan viejo que non podie salir a ella a resçebir la». (cap. 471, p. 288)

Recogemos la siguiente glosa por ser una de las pocas en las que el traductor permite que el personaje aparezca con rasgos humanizados. Se trata del momento en el que Medea recuerda a su padre antes de realizar el rejuvenecimiento de Esón:

E Medea cuando aquellos ruegos de Jasón oyó tan afincados mudósele el corazón a piedat por la piedat que veyé que avié de su padre Jasón que la rogava, e membróse esa ora del rey Oeta, su padre, a quien ella desamparara viejo otrosí demudósele el corazón con dolor d'él como que quisiese llorar; pero encubrióse ella lo más que pudo e non descubrió nada de su voluntad. (cap. 462, p. 154)

Nec tenuit lacrimas: mota esta pietate rogantis, dissimilemque animun subiit Aeeta relictus; (*Met*, 7, 169-170)

En el capítulo 466 encontramos otra ampliación que perfila una Medea admirada por sus habilidades mágicas. Todo el último párrafo es aportación del comentarista, quien resume en él la alegría del pueblo al ver rejuvenecido a Esón y la buena impresión que causan las aptitudes de Medea entre los súbditos:

E d'esta guisa que es dicho oyó Medea los ruegos de Jasón, su marido, e obró de su saber e tornó mancebo a Esón, e esto fue tenido por muy grand maravilla en aquella tierra e por todas las otras por do fue oído, e fueron muy grandes las alegrías que se allí finieron de Jasón e de todos los otros con Esón su padre, e fue Medea tenuta por muy sabia reina e muy onrada de todos. (cap. 466, p. 160) (*Met*. 7, 293)

Al igual que ocurre con Medea, la caracterización de Jasón en la *General Estoria* se ve reforzada con interesantes amplificaciones textuales. En el capítulo 458, el traductor pone en evidencia la faceta interesada y egoísta del personaje, mostrando e interpretando sus pensamientos:

...ca sabía él muy bien que lo podría fazer ella si quisiese e dar muy grand consejo a todo su fecho, e sobr'esto si lo fiziese prometióle que casaría con ella e que la levaría a Grecia por su muger linda. (cap. 458, p. 148)

...promisitque torum (*Met*. 7, 91)

Este mismo rasgo del carácter del héroe se observa en la siguiente ampliación. Jasón ya ha probado el poder de Medea, conoce su eficacia y ahora debe convencerla (incluso enamorándola²⁵⁰) para que rejuvenezca a su padre:

Porque sabié Jasón que era Medea muy sabia en muchos saberes e lo avié provado él e fiava en ella que podrié tornar a su padre Esón a edat de mancebo asmó que si muncho la rogase que la enamorarié e la vencerié por que lo fiziese. (cap. 462, p. 153) (No aparece en el original *Met.* 7, 164)

Los siguientes fragmentos incluyen glosas (la negrita es nuestra) que insisten en el incumplimiento de su palabra por parte de Jasón y en su carácter traidor y pusilánime:

...que casó con esa reina Isifile e le prometiera en su ida que a su torno que vernié por ý e la levaría consigo por su muger, **e non lo fizo**. (cap. 469, p. 162) (No aparece en Ovidio, puesto que se trata de un capítulo introductorio de la epístola de Hipsípila)

...nacieron mieses de varones, e para se matar o ferir ellos [...] e otrosí el dragón que siempre velava e guardava el despojo del carnero **cómo lo adormecieron para ti**. (cap. 470, p. 162)

...seminibus iactis segetes adolece uirorum / inque necem dextra non eguisse tua, / per uigilem spoliū pecudis seruasse draconem, / rapta tamen forti uellera fulua manu? (*Her.* 6, 11-14)

...e otrosí que **te amansó e te falagó e te aduxo** a todo lo que ella quisiese con aquella melezina misma e ayuda e encantamento con que adormeció la serpiente **que guardava el vellocino de Colcos**

²⁵⁰ Se alude sin tapujos a la utilización interesada que Jasón hace de Medea, quien en todo momento queda retratada como una mujer con grandes poderes pero débil en lo que al amor se refiere. Esto viene a reforzar la imagen medieval que se tenía sobre la mujer, como ser que se deja arrastrar por la pasión y no puede controlar sus actos ante el ímpetu amoroso. Más adelante, en el apartado dedicado a la obra *De las mujeres ilustres en romance*, abordamos más detenidamente la concepción medieval de la mujer.

encantado por que tú fueste, e te lo ganó ella como que ella te lo dio. (cap. 470, p. 166)

Scilicet ut tauros, ita te iuga ferre coegit, / quaque feros angues te quoque mulcet ope.
(Her. 6, 97-98)

E demás que te fago saber, e así suena por toda la tierra e lo dizen chicos e grandes, que ella tiene por bien e manda de los tus fechos e de la cavallería que contigo fue e el prez e la loor dende que todo sea a ella dado, e tiene d'esta guisa daño la muger al prez del marido. (cap. 470, pp. 166-167)

Adde, quod adscribi factis procerumque tuisque / se facit et titulo coniugis uxor obest.
(Her. 6, 99-100)

Su cobardía se acentúa cuando se enfrenta a la última prueba, el dragón velante. Medea le ha enseñado el encantamiento preciso para adormecerlo y el traductor insiste en el escaso riesgo que sufre Jasón:

E yaciendo adormido que non se movié nin mucho nin sentí ninguna cosa [...] e tomólo e salió [Jasón] con sana paz, que el dragón cosa del mundo non fizo y. (cap. 461, pp. 152-153)

...et auro / heros Aesonius potitur (Met., 7, 155-6)

La traición se hace aún más cruel cuando Hipsípila enumera todo lo que ella ha hecho por Jasón:

Ca cuando fuste de mi tierra e de mi casa fuste por mi marido, e muy pagado por muchos de algos que yo te fiz, ca a ti e a todas tus compañías de cuanto menester ovistes de todo vos complí yo muy abundantamiente que vos non fallecio cosa que en el mundo fuese, e de aquellos nobles omnes e aun de los otros que se contigo vinieron, si más quisieron de lo que menester avían e lo pidieron más ovieron, ca gelo di yo, e fizlo lo uno por complir a ti en ello, lo ál, por ganarlos para mí en ello e fazerlos mis adeudados; e como

te dixé que fuste de aquí por mio marido, e non tornaste por mio marido de allá do fuste. (cap. 470, p. 167)

Vir meus hinc ieras, uir non meus inde redisti; (Her. 6, 111)

Más adelante es la propia Medea la que corrobora lo que ya Hipsípila ha desvelado, a saber, que ha sido ella la que ha conseguido superar las pruebas y en definitiva, obtener el vellocino de oro:

Onde uñiste tú **por lo que yo obré** los toros bravos de los pies del arambre...” (cap. 477, p. 182)

Iungis et aripedes inadusto corpore tauros (Her. 12, 93)

[refiriéndose al dragón dormido] ...atal tollí con sueño melezinado al dragón la lumbre que era como de llama, **donde te non pudo tener daño ninguno nin fazerte estorvo; e fechas de antes todas estas cosas**, dite el cuero del carnero encantado... (cap. 477, pp. 182-183)

Flammea subduxi medicato lumina somno / et tibi, quae raperes, vellerata tuta dedi (Her. 12, 107-108)

E tú vencedor tórnaste agora a las cibdades de Emonia, e pones la lana dorada en los tus templos a onra de los dioses de tu tierra, **e esto todo acabándolo por mí**. (cap. 477, p. 183)

Sospes ad Haemonias uictorque reuertetis urbes; / ponitur ad patrios aurea lana deos. (Her. 12, 127-8)

Sin embargo, en otras ampliaciones el traductor trata de mostrar facetas distintas de Jasón, como observamos en el capítulo 462, donde aparece la siguiente declaración propia de un hombre íntegro, fiel y cumplidor:

— Oh la mi muger Medea, a quien yo manifiesto que devo la mi salud, e maguer que me tú diste todas aquellas cosas que yo é la suma de los tus merecimientos **cunplió fieldat e lealtad e aun pasó a complir más, que non sé yo por cuál manera del mundo te lo pueda servir**. (p. 153)

*O cui debere salutem / confiteor, coniunx, quamquam mihi cuncta dedisti /
excessitque fidem meritorum summa tuorum (Met. 7, 164-166)*

Los episodios sobrenaturales e inverosímiles para el lector actual no lo eran tal para el traductor alfonsí, que debía otorgarles justo el valor contrario, recurriendo a explicaciones que pretenden lograr, a través de la racionalización, dicha verosimilitud.

Hemos recogido varias expansiones del texto con esta intención. Por ejemplo, en el capítulo 459 aparecen los toros de bronce, seres “maravillosos” y fuera de toda lógica. Sin embargo, el traductor los trata como animales normales racionalizando su comportamiento antes de iniciarse el combate:

E los toros [...] començaron a cavar la tierra con los pies **como es natura de los toros.** (cap. 459, p. 150)

...puluerumque solum pede pulsauere bisulco (Met. 7, 113)

La aparición por el aire del carro de Medea conducido por dragones en el capítulo 464 también se justifica y explica:

E vino por el aire el carro a Medea por sus conjuraciones como es dicho, e ella subió luego, e desde que se asentó, troxo las manos por los cuellos de los dragones, **que eran espíritus...** (cap. 464, p. 156)

*Aderat demissus ab aethere currus. / Quo simul adscendit frenataque colla draconum
/ permulsit manibusque leues agitauit habenas (Met. 7, 219-221)*

En otro momento, Medea debe sumergirse en el agua y para ello toma una hierba que le impide ahogarse y el traductor recuerda de nuevo al final que esa larga inmersión es posible gracias a los poderes extraordinarios de esa planta:

E tomó otrosí en la ribera de Euboea de una yerva que siempre estava verde e con fojas en todo el año, e fue a aquella yerva de la que Glauco ovo, **e metiósela en la boca e entró con ella en la mar, e andava por el suelo por do querié e cuanto querié e nunca murié, e non era esta yerva publicada aún**” (cap. 464, p. 157)

*Carpsit et Euboica niuax Anthedone gramen / nondum mutato uulгатum corpore
Glauci (Met. 7, 232-3)*

El encantamiento de Esón, por el cual rejuvenece de forma milagrosa, se describe minuciosamente en el capítulo 465. Con el fin de darle el empaque necesario a los más concisos versos ovidianos, el autor alfonsí se demora en las descripciones y retarda así el transcurso de los acontecimientos. Además, introduce un par de aclaraciones que racionalizan el rito que está llevando a cabo Medea:

(Refiriéndose al baile ritual de Medea) : E andudo enderredor de los altares **que eran cercados de aquellas yervas de las buenas oluras**; e andava **como sandia a manera de beuda o de aquellas dueñas** que fazían sus sacrificios a Baco **segunt su costumbre que era estonces**. (cap. 465, p. 158)

Diffugiunt iussi, passis Medea capillis / Bacchantum ritu flagrantibus circuit aras
(Met. 7, 257)

(Refiriéndose al proceso de preparación de las yerbas): ...safumándolo con ellas; tres vezes con una agua **que ella tenié fecha e encantada para aquello [...]** e escogidas sus yervas e tomadas **de las unas las raíces solas e de las otras las astas e de las otras las fojas e de tales ovó y que todas**. e metiólas en un calderón **en agua cogida de fuentes e de ríos e de los lugares que ella sabié que eran menester para aquella obra, e tomadas de la manera que se devién tomar**. (cap. 465, pp. 158-159)

Interea ualidum posito medicamen aëno / feruet et exultat spumisque tumentibus albet (Met. 7, 262-263)

En la descripción del “espiramento” sobre Pelias observamos los mismos rasgos que en el proceso anterior. Frente a la sobriedad ovidiana, el traductor alfonsí se demora, describe paso a paso el ritual e intenta justificar racionalmente algunas cuestiones:

E era tan viejo el carnero que segunt dize el abtor todos los cuernos tenié recorvados de grand vejez aderredor de las ténleras, **e pues que el carnero fue aducho mandó ella poner luego sobre el fuego una caldera [...]** e echó y sus yervas e bolviólas e fizo su confación, e

degollólo luego el carnero e **sacóle la sangre muy poca que avía en él como era muy viejo**. (cap. 472, p. 171)

Protinus innumeris effetus laniger annis / attrahitur flexo circum caua tempora cornu; / cuius ut Haemonio marcentia guttura cultro / fodit et exiguo maculauit sanguine ferrum (Met. 7, 312-315)

Vuelve a detenerse con morosidad ausente en el original en el proceso de vertido de “çumo e yervas” y en la evolución del encantamiento: el carnero se va transformando en un corderillo, momento que aprovecha el autor para permitirse otra licencia poética aportando «e començó a andar loçano corriendo a unas partes e a otras balando e buscando madre que mamase, **como si fuese nacido poquillos días antes**». (cap. 472, 172)

Nec mora, balatum mirantibus exilit agnus / lasciuitque fuga lactantiaque ubera quaerit. (Met. 7, 320-321)

En el capítulo siguiente el autor inserta un par de glosas más en esta línea:

...e echó y yervas **que non avién ninguna fuerça**. (cap. 473, p. 172)

E desque abrió los ojos del sueño e se vio entre tantos cuchillos tendió los braços **que tenié amarillos**... (cap. 473, p. 173)

...la caldera que estava llena de agua caliente, **mas sin toda melezina**. (cap. 473, p. 173)

LA INTERPRETACIÓN ALEGÓRICA

Para concluir este apartado nos detendremos en los tres capítulos de interpretación alegórica (468, 475 y 476) por entender que en ellos el autor también trata de racionalizar todo lo que se ha expuesto en la narración, aunque no se trate de una traducción de Ovidio sino de los comentaristas de Ovidio. Los títulos son ya significativos: «De como se pueden entender estas cosas que aquí son dichas», «De lo que dan a entender estos mudamientos que aquí avemos dicho» y «De lo que dixo otrosí Ovidio que la fija de Alcidamas pariera una paloma».

Ya al final del capítulo 467 se anuncia al lector que «agora decir vos emos aquí aquello poco que los nuestros sabios ende departen». Este es el primero de los capítulos de interpretación alegórica que aparecen en la parte que estamos analizando de la traducción alfonsí. Lo primero que «departe el fraile²⁵¹» es que aunque algunas cuestiones aquí narradas nos parezcan mágicas, no lo son. Sin dar más explicaciones:

...todo esto podrié seer visto a semejar que era por encantamiento e por el arte de la mágica, e esto que pareciese así a los omnes maguer que así non fuese, e el fraile non departe aquí agora más. (cap. 468, p. 161)

Sin embargo, el «maestre Joán» sí que se arriesga con una interpretación, diciendo que «por el cuero dorado que se entiende Medea misma [...] e por el dragón e los toros que eran guarda de la virgen²⁵²» (cap. 468, p. 161)

El capítulo 475 es el segundo capítulo de interpretación alegórica, mucho más extenso que el anterior. Se cita al «fnaire Arnulfo» como máxima autoridad en la racionalización del mito. Una a una va desgranando las interpretaciones de las historias antes aludidas, como la historia de Cerambo de la que infiere que el hecho de volar en realidad quiere decir “ir ligero” y la huida debe entenderse como una búsqueda de mejor vida²⁵³. Con la historia de Tioneo, el hijo de Baco transformado en ciervo extraemos la siguiente enseñanza: todo hombre debe cuidarse del vino²⁵⁴. El relato sobre Hécuba/Mere, transformada en perro por quejarse de su ventura a los dioses, debe servir de aviso al igual que la historia de las madres de Cea, a las que les nacieron cuernos y se volvieron locas por maldecir de Juno²⁵⁵.

²⁵¹ Se trata del ya citado Fray Arnulfo de Orléans.

²⁵² En los *Integumenta* de Juan de Garlandia ya aparece esta semejanza: «*Auratum vellus Medeam dicimus ipsam / Auro preda fuit hec speciosa magis*». (7, 297)

²⁵³ Arnulfo de Orléans en sus *Allegoriae* lo recoge así: «*Cerambus diluuium fugiens mutatus est in avem. Allegoria talis. Cerambus quidam cum omnia sua luxuriose vivendo quasi per diluuium devastaste exul factus a patria sua aufugit unde fingitur mutatus esse in avem*». (Extraído de F. GHISALBERTI, *Arnolfo d'Orleans un cultore di Ovidio nel secolo XII*, Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 24, 1932, pp. 157-234, p. 219)

²⁵⁴ «*Tioneus filius Bachi, qui ideo fingitur quia bonus erat potator, iuvenum re vera est furatus. Qui metuens intercipi iuvenum pro cervo mutavit quem interfecisse dicitur Bacchus quia qui iuvenum pro cervo accepit nisi vino suadente hoc non faceret*». (Extraído de F. GHISALBERTI, *op. cit.*, p. 219)

²⁵⁵ «*Mera quia diis convinciabatur mutata fuit in canem quod fingitur propter assiduum eius in conviciando latratum. / Cee matres re vera Iunoni maldicebant. Unde fingitur cornua sue fronti esse addita. Et per cornua*

En el capítulo 476 continúa la alegorización iniciada en el precedente. La historia de Alcídamente²⁵⁶ nos advierte sobre «el artería e la maestría que en las mugeres á, e quien se quisiere guardar d'ellas que se guarde si pudiere». La misoginia se defiende más adelante con un argumento de autoridad: «los sus abtores de los gentiles ovieron ende a fablar e dexáronlo en escripto como seye aquí» (p. 177).

El relato sobre el niño que se lanzó a un lago y se convirtió en cisne²⁵⁷ se interpreta de la siguiente manera:

...e porque la vida limpia á muy grand semejança con el color blanco [...] dixerón los abtores de los gentiles [...] que fuera mudado en cigno, por do se entiende la mejor vida (p. 177).

La historia de Ofias²⁵⁸, la madrastra hallada en adulterio a quien quisieron matar sus hijos pero que huyó transformada en ave, también queda explicada y justificada:

E esto así lo fallamos por muchos escriptos que aquel que dizen que se torna ave que vida mejorada e más santa se entiende por ý. (p. 179)

Y concluye esa historia con la explicación del vuelo: «que así lo fizo apriesa que semejó que bolava».

De nuevo encontramos el aviso de que no es posible retar ni ofender a los dioses y quedar impunes en la historia de Foca²⁵⁹, nieto de Céfiso que fue transformado en animal por arrogante y por retar a un dios²⁶⁰:

stoliditatem accipe quia stolide sunt pro insania sua deputate. (Extraído de F. GHISALBERTI, *op. cit.*, p. 219)

²⁵⁶ «Filia Alcídame re vera patre suo ignaro peperit columbam i. finxit se peperisse, cum iam audiretur a patre vox parientis, ut hoc argumentum esset per columbam eam non ab homine sed a deo esse gravidatam». (Extraído de F. GHISALBERTI, *op. cit.*, p. 219)

²⁵⁷ «Puer Philli offensus, a Phillio abfugit, unde fingitur in avem esse mutatus. Sed in olorem pocius quam in aliam quia pre ceteris pueris bene cantabat sicut olor pre ceteris avibus. // Hirie mater pro filio suo in avem mutato i. de patria profecto tam diu flevit quod in aquam sui nominis omnino defluxit. Quod nichil aliud fuit nisi quod in aquam pre dolore se precipitavit que a nomine eius dicta fuit». (Extraído de F. GHISALBERTI, *op. cit.*, p. 219)

²⁵⁸ «Filia Ossii in adulterio a privignis suis deprensa mutata est in avem. Quod ideo fingitur quia privignorum velociter ac si pennata esset manus abfugit». (Extraído de F. GHISALBERTI, *op. cit.*, p. 219)

²⁵⁹ «Nepos Cephisi Phocens ab Apolline devictus in phocam piscem marinum fuit mutatus: i. quidam imperitus cum sapiente disputans ab eo deinde victus mutatus est in piscem quia indictum est ei silentium sicut piscibus

E por aquello ál que dixo Ovidio adelante que Foca, nieto de Cefiso, que fue mudado en aquel pez que á nombre foca otrosí e que le mudó Apollo, que esto se entiende que Apollo fue grand filósofo e aquel Foca de poco entendimiento. (p. 178)

La historia de Eumelo²⁶¹, transformado en ave por querer forzar a su hija advierte contra los comportamientos inmorales y la historia de los hombres/hongos, seres humanos que tenían color terroso por alimentarse exclusivamente de estas setas nos sirve para extraer la siguiente enseñanza:

...los padres que de malas viandas son criados e los fijos eso mesmo que a penas o nunca pueden en ellos salir omne feroso, si non a semejança de las viandas que se mantiene. (p. 179)

Siguiendo este halo alegorizador encontramos varios ejemplos más en otros capítulos. Ya hemos visto que lo sobrenatural puede llegar a asustar al lector medieval y por eso el traductor lo reinterpreta y racionaliza para él y, en ocasiones, trata de tranquilizarlo con expresiones que recuerdan que esos episodios no pueden ocurrir en la vida ordinaria:

...que es acá fuera en los elementos comunal a los omnes. (Refiriéndose a los guerreros terrígenas, cap. 460, p. 151)

Otras veces, el traductor amplía el texto ovidiano por considerar que éste no aclara cuestiones necesarias para la correcta comprensión de la estructura argumental del relato. El capítulo 459 comienza con una descripción morosa del campo de Marte, lugar donde van a enfrentarse Jasón y los toros broncíneos. El autor alfonsí

qui naturaliter muti sunt, et in phocam potius quam in alium quia illi pisces sunt sompnolenti unde et magis videntur muti quam ceteris. (Extraído de F. GHISALBERTI, *op. cit.*, p. 219)

²⁶⁰ Confunde un nombre común, el del animal foca, con un antropónimo. Según la clasificación de los métodos interpretativos de E. ROQUET, *Paléfat. Històries increïbles*, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1975, Introducción, pp. 32 ss., estaríamos ante un caso de confusión etimológica, en el que se convierte un nombre común en un antropónimo.

²⁶¹ «*Eumelus rex quidam fuit qui propriam filiam corrumpere voluit, sed Mercurio faciente mutata fuit in avem. Hoc partim est historicum, partim allegoricum. Quod filiam pater voluit corrumpere verum fuit. Quod autem in avem mutata fuit sic intellige quod de patria sua procul effugit, Mercurio i. sapientia sua consulente*». (Extraído de F. GHISALBERTI, *op. cit.*, p. 219)

hace hincapié en la colocación de los espectadores de esta batalla, el rey Eetes y el resto de las gentes, «por los otros a ver qué seríe [...] fuera de la raya a veer aquella maravilla» (p. 149). Y quizá subraye este aspecto además de por situar espacialmente la acción, por elevar aun indirectamente la audacia de Jasón, quien, según nos indica, estaba justo en el centro.

Destacamos también una aportación que realiza el autor al final de este capítulo, cuando Jasón ya ha uncido los toros y se prepara para la siguiente prueba. Los que allí están viendo el espectáculo animan a Jasón para que continúe y el propio autor, como si fuera un espectador más, se atreve a reflejar esas expectativas:

...ca aquello, loado a Dios, bien iva (p. 150)

En la parte final de la etapa colquídea del mito, Ovidio da un salto narrativo importante, pues en sólo cinco versos Jasón obtiene el vellocino durmiendo al dragón, monta en las naves junto con Medea y poco después *uictor Iolciacos tetigit cum coniuge portus*. («Tocó victorioso en compañía de su esposa el puerto de Yolco», *Met.* 7, 158). Alfonso X, sin embargo, trata de explicar cómo fue la llegada y el recibimiento de que fueron objeto:

E allí salieron a ellos a recibirlos toda la cavallería de Grecia e munchas de las dueñas de alta guisa por recibir a Medea [...] e fueron tan grandes las alegrías e las onras que fueron y fechas como si fuesen fiestas generales del año. (cap. 461, p. 153)

La invocación de Medea a Hécate para solicitar su ayuda que aparece en el capítulo 463 resulta culturalmente ajena al traductor alfonsí, por lo que se limita a trasladar el original con pequeñas apreciaciones. Comienza temporalizando la situación, aclarando el momento en el que va a tener lugar el “espiramiento” de Medea: «E era esto a media noche...»

A continuación, explica el ritual propio de las hechiceras de la ciudad del sur de Italia de Témesa, que tenían el poder de acercar la Luna a la Tierra y, para facilitar ese desplazamiento, debían tañer barras de bronce. Obsérvese el original:

Quamuis Temesaea labores aera tuos minuunt («aun cuando los bronces de Témesa alivien tus angustias») (*Met.* 7, 206-207)

Y la traducción:

Otrosí tú, Luna [...] (maguer que tú sientas los corrompidos estrumentos de los toribantes que cuando tú demudas el tu limpio e derecho color, que cuedan que eres enferma e te tañen sus atambores e otros estrumentos cuidándote menguar la enfermedad e que sanaras por ý). (p. 155)

También el capítulo 466 comienza con una glosa explicativa que describe morosamente el proceso de rejuvenecimiento de Esón iniciado en el capítulo anterior:

Medea, pues que estas yervas e estas virtudes vio en su confación que avié guisado llegó a Esón degollólo [...] tomó ella el calderón de sobre el fuego con sus yervas confacionadas atibiadas quanto era menester [...] metió privado las manos en el calderón e sacó de las yervas e del çumo... (pp. 159-160)

Quae simul ac uudit, stricto Medea recludit / ense senis iugulum ueteremque exire cruorem / passa replet sucis («Medea le degüella, deja que salga la sangre vieja y lo rellena con sus jugos») (*Met.* 7, 285 ss.)

Desde los primeros capítulos dedicados a Medea, el texto de la *General Estoria* otorga un poder especial a las palabras en los procesos mágicos y hechicerías que lleva a cabo dicho personaje. Son numerosas las expansiones del texto en las que se incide en el trascendente papel que desempeña el lenguaje en los encantamientos. En *Met.* 7, 98-99 encontramos:

...creditus accepit cantatas protinus herbas / edidicitque usum laetusque in tecta recessit.

(«Fue creído y al momento recibió de Medea unas hierbas encantadas y aprendió la manera de usarlas y se retiró alegre a su domicilio»)

En el texto de las *Metamorfosis* sólo se habla de *herbas*, mientras que en la traducción alfonsí leemos:

...e dióle ella allí luego sus yervas que tenié encantadas contra el dragón e contra los toros e contra los cavalleros, **e enseñóle las palabras que dixese yendo a estas cosas, e diógelas escritas.** (cap. 458, p. 149)

Además de la enumeración innecesaria²⁶² de los distintos elementos contra los que le va a proteger el sortilegio de Medea («contra el dragón e contra los toros e contra los cavalleros»), el texto castellano añade una referencia verbal al conjuro. Las palabras van a ser pieza clave en la magia de Medea, lo que podemos relacionar con el poder de la oratoria, por un lado, y con el deseo de racionalización existente, por otro²⁶³.

Poco después, cuando recuerda el motivo por el cual Jasón no está sintiendo el calor que exhalan los toros, («tan fuertes eran las melezinas e los unguentos que Medea diera a Jasón con que le mandara que se untase contra aquellos»), vuelve a insistir en el poder que poseen las palabras “mágicas” que Medea le había enseñado:

...e otrosí de tan grand virtud las palavras que le allí mandó dezir. (cap. 459, p. 150)

De nuevo, en el capítulo 460 se alude a la fuerza sobrenatural de las palabras:

Jasón [...] untóse de sus melezinas que trayé allí que le diera Medea, e diziendo sus palavras que le enseñara ella fuese para la serpiente. (p. 150)

E por que las yervas que le ella diera non fuesen flacas e valiesen poco començó ella alto a rezar las palabras e las razones que ella mandara decir, e ñadió ella ý más, e llamó ý sus artes de las poridades. (p. 151)

...*carmen auxiliare canit secretasque aduocat artes* (*Met.* 7, 138)

Y en los capítulos 461 y 477 leemos los siguientes fragmentos en la misma línea:

²⁶² Esta enumeración tiene como finalidad tranquilizar al lector, aspecto al que hemos aludido anteriormente.

²⁶³ En el rejuvenecimiento de Esón (capítulo 466), por ejemplo, también se describe de manera minuciosa el proceso mágico, con la intención de racionalizarlo mediante la explicación pormenorizada de los acontecimientos.

...e avíase a encantar e a adormecer por palabras e por yervas [...] ovo contra él sus palavras de encantamientos que le enseñara Medea, e con las palavras un çumo de poder [...] que le diera otrosí Medea. E llegó con estas cosas al dragón diziendo sus palavras de conjuraciones de encantamientos, e aquello que él dezía era para adozir sueño en él e para adormirle, e pues que ovo dicho aquellas palavras tres vezes... (cap. 461, p. 152)

Ya hemos comentado los motivos que llevan a Medea a cometer el asesinato de Pelias pero debemos volver sobre él y concluir así este apartado, por ser fuente de ampliaciones en las que se incide en la habilidad retórica de Medea, quien, tras conseguir entrar en la casa de Pelias, consigue su propósito gracias a sus dotes oratorias (cap. 471, pp. 170-171):

E díxoles en muy pocas palavras cómo se desaviniera con su marido Jasón.

E ella otrosí mostróseles por muy su amiga en las menos palavras que ella pudo.

...mas estóvoles contando muy luenga e largamiente cómo entre los otros algos que ella fiziera muchos a Jasón e muy grandes que aun le tornara el padre de muy viejo en mancebo, e en contar esta razón se detovo ella más que en todo lo ál, [...] e todo con maestría de fazer a estas fijas del rey Pelias que metiesen mientes en tal fecho.

E en yendo en sus razones que avía fablado d'esso e de ál non pudieron estar de gelo non descubrir, e desde se lo dixeron [...] E Medea cuando lo oyó estovo callando por semejar que dubdaua y e que ponié el fecho en dubda.

D) ALUSIÓN AL AUTOR

Las fuentes, tanto las que reinterpretan los textos latinos como la original ovidiana, se citan con relativa frecuencia. Las dificultades del lenguaje figurado con las que se encuentra el traductor junto con la complicación que supone transformar un texto

lórico en un relato histórico son las razones fundamentales por las que se recurre a este procedimiento.

El listado de ejemplos que recopilamos seguidamente tiene en común el empeño del traductor por esclarecer el sentido figurado de las comparaciones y metáforas presentes en los textos de Ovidio:

E aquí pone el abtor una semejanza a que este color vino e fue demudado en la cara de Medea e dize que así como la centella... (cap. 458, p. 148)

E de la manera a que se aquel fuego fazía pone aquí Ovidio una semejança e dize que así como... (cap. 459, p. 150)

...ca así como dize Ovidio [...] a la manera de la semejança que pone aquí el abtor, e dize que crecieron aquellos dientes como crece el niño en el vientre de su madre...²⁶⁴ (cap. 460, p. 151)

...que dize Ovidio que eran tales que pararíen mansa la mar turviada e farían estar quedo el río irado (cap. 461, p. 152)

También se nombra al autor cuando el traductor quiere desligarse de determinadas opiniones, como una forma de resolver las desavenencias morales que sostiene con los criterios expuestos en la fuente utilizada. En el siguiente caso queda patente que quien justifica la traición de Medea hacia su padre y su patria basándose en la hermosura de Jasón es Ovidio, no el traductor alfonsí:

...así que dize aquí el abtor que quien le viesse que non pornía culpa a la entendedora en seer tan pagada e tan enamorada de tal omne. (cap. 458, p. 148)

Del mismo modo, aquello que resulta más sobrenatural, maravilloso y difícil de creer, se lo atribuye al “abtor”:

²⁶⁴ Cuando considera el traductor que la metáfora no ha quedado suficientemente clara añade una glosa explicativa: «que se fizo en aquellos dientes ymagen de omne en las entrañas de la tierra, que era como preñada dellos [...] se leuataron de aquel campo que los paría». (cap. 460, p. 275)

E lo que dize el abtor que es mayor maravilla que nacieron luego armados de sus armas... (cap. 460, p. 151)

O simplemente se alude al autor como si fuera una fórmula de organización textual, una expresión utilizada de manera sistemática en la traducción de textos:

E segunt esto que el abtor aquí dize que al rey Oeta fijo le dezían del Sol. (cap. 458, p. 149)

E aun así como cuenta el abtor... (cap. 460, p. 151)

Mas pero cuenta el abtor que Esón [...] non era en aquellas alegrías, ca diz que más era ya acerca de la muerte [...] e era ya muy viejo e renovóle Medea la edad. E agora contar vos emos de cómo conteció. (cap. 461, p. 153)

Así dize aquí el abtor que se membró allí Esón que tal era tornado... (cap. 466, p. 160)

...dixeron como aquí oiredes d'él los abtores de los gentiles (cap. 476, p. 178)

En otros momentos se sustituye el “abtor” por el antropónimo correspondiente²⁶⁵. Los siguientes ejemplos pertenecen todos al capítulo 474 (pp. 173-175):

...cuenta Ovidio

...dize Ovidio

Hay episodios que no se hallan en Ovidio, como la descripción del proceso de rejuvenecimiento de Esón, así que el traductor se ve obligado a justificarse:

E d'este mudamiento d'estas viejas en mancebas non fallamos que Ovidio que cuente en todo esto ál nin otro sabio nin otro escrito que más ende diga de quanto nós aquí avemos dicho, salvo ende de lo que estas cosas quieren dar a entender. (cap. 467, p. 161)

²⁶⁵ Sólo recogemos las referencias a Ovidio. Las alusiones a las fuentes utilizadas son una constante en los tres capítulos de interpretación alegórica: «E maestre Johan» (cap. 468) «departe el frayre», «dize el frayre», «cuenta el frayre» (cap. 476).

Para terminar, incluimos un par de citas en las que se menciona la otra obra de Ovidio que influye de manera determinante en la composición de la *General Estoria*, las *Heroidas*:

E dize otrosí Ovidio en el Libro de las dueñas (cap. 476, p.177)

E aquí se acaba la epístola que Medea embió a Jasón, e non le dixo en ella más de cuanto nós avemos contado aquí segunt que lo cuenta Ovidio en el Libro de las dueñas. (cap. 477, p. 186)

E) ASIMILACIÓN CULTURAL

La *amplificatio* que busca acercar culturalmente el texto a los lectores del s. XIII debe incluirse en una categoría superior, que va más allá de la búsqueda de inteligibilidad. Los traductores de la cámara alfonsí pretenden que el texto quede traducido al castellano y que contenga aquellas apreciaciones temáticas o formales necesarias para que no resulte ajeno a los lectores de su época. Con este objetivo consideramos que se han incorporado las siguientes extensiones textuales en las que se asigna a divinidades y a otros personajes del relato tratamientos de cortesía medievales e incluso se les aplica terminología propia de aquellos siglos:

doña Gorge (cap. 457, p. 146 y 477, p. 181), para referirse a la hermana de Medea²⁶⁶.

doña Ecate (cap. 154, p. 277), para referirse a la diosa Hécate.

aquellas dueñas (cap. 465, p. 158), para referirse a las bacantes.

príncipe (cap. 467, p. 160), para referirse al dios Baco.

amas (cap. 467, p. 160), para referirse a las nodrizas que lo cuidaron de niño.

e es muy buen regno para señor (cap. 470, p. 168), refiriéndose a la isla de Lemnos

²⁶⁶ Ya comentamos anteriormente el error cometido, pues la hermana de Medea es Calcíope.

doña Adriana (cap. 470, p. 167), para nombrar a Ariadna.

Las infantas hijas de Pelias (cap. 472, p. 172), refiriéndose a las hijas de Pelias por ser hijas de rey.

...ca muy sabia dueña fue (cap. 475, p. 176), refiriéndose a la Diosa Juno.

Medea señora (cap. 477, p. 182)

Otras referencias eliminan los aspectos de difícil comprensión sustituyéndolos por otros términos más accesibles al lector medieval:

la inferna ravia (cap. 470, p. 164) sustituye a Erynis, la diosa de la venganza.

E si de grand fidalguia e de grand linage te pagas o te plazze... (cap. 470), traduciendo *nobilitas generosque nomina* (*Her.* 6, 113)

e cortóle el garguero (cap. 473, p. 173)

E tú, alma de mio hermano, lleva las novenas de mi (cap. 477, p. 184)

E si me tienes por non fija d'algo (cap. 477, p. 185) del original *si tibi sum uilis* (*Her.* 12, 187)

En el ámbito religioso, además de convertir a las diosas y dioses en 'dueñas' y señores, en ocasiones los sustituye directamente por el dios cristiano, salvando así la espinosa tarea de explicar el politeísmo clásico:

¿Levaré mis ofrendas a los templos por que destruya Dios a Jasón? (cap. 470, p. 165) traduce *Dona feram templis, uiuum quod Iasona perdam?* (*Her.* 6, 77)

Mas ruego yo a dios que porque él vee del alto todas las cosas... (cap. 470, p. 169) traduce *Quod si quid ab alto iustus adest uotis Iuppiter ipse meis* (*Her.* 6, 151-152), donde Dios ha asumido directamente las funciones de Júpiter.

E venimos allí yo e tú como a oración del santo lugar (cap. 477, p. 181), refiriéndose al templo de Diana donde se encuentran.

También en clave religiosa queda traducido el verso *ne sit scelerata, facit scelus* (*Met.* 7, 340):

E por que non fuese mala (en non tornar mancebo a su padre) fazié maldat, e por non ser pecadora fazié pecado (cap. 473, p. 173)

El traductor incluye en su traducción varias expresiones fijas propias del estadio lingüístico en el que se conciben y que otorgan al texto un tono más cercano para el receptor:

Mas plega a dios que salga yo ende mintrosa e que con falso culpava yo a mio marido (cap. 470, p. 163), traduce *utinam* (*Her.* 6, 21)

E sábelo dios que desque me lo juró, que apenas creí que tú bivo eras (cap. 470, p. 163), traduce *Vix mihi teste deo credita vita tua est* (*Her.* 6, 30)

Ve con salud e dios te ayude (cap. 477, p. 181) traduce un *uale* (*Her.* 12, 56)

E agora lo pluguiese a dios, e serié de mio grado, que los peligros de la mar [...] e éstas oviesen muerto a mí e a ti (cap. 477, p. 183), traduce *Compressos utinam Symplegades elisissent* (*Her.* 12, 121)

F) OTRAS CUESTIONES

En este apartado recogemos aquellas aportaciones del autor que consideramos que no pueden incluirse en anteriores apartados por perseguir una finalidad diferente a las expuestas en todos ellos. Comenzamos por aquellos casos en los que se observa una intención estética o ‘poética’ en el traductor. La concisa expresión latina *exanimi similem* («con apariencia de cadáver») (*Met.* 12, 254) la traduce y completa el autor así:

...que era [Eson] ya tan viejo que más podrié ser dicho cuerpo de omne que omne, e dixo sobre él sus encantamientos [...] que más semejaba muerto que bivo. (cap. 465, p. 159)

En el mismo capítulo encontramos otro ejemplo al describir los bailes rituales de Medea, y sus giros incontrolados:

...e andava como sandia a manera de beuda (cap. 465, p. 158)

En el capítulo siguiente continúa aportando el autor novedades con respecto al original, como la comparación de los cabellos canos de Esón, «tan blancos como la nieve», o la comparación del rejuvenecido Jasón, cuya piel «tornóse como omne mancebo». (cap. 466, p. 160)

Otra contribución la hallamos en el capítulo 470 al describir el recibimiento que Hipsípila dispensó a Jasón:

...e recibíte en mi casa e en el mio corazón como sandia de mal sentido e desaventurada, pues que la cosa a esto viene (p. 164)

Con el fin de completar el significado de dos sustantivos *spes* y *timor* (*Her.* 6, 38), añade en su traducción sendas proposiciones subordinadas adjetivas:

E la esperança que yo avía de la tu vida e el miedo que avía otrosí de la tu muerte... (cap. 470, p. 163)

Más adelante, Hipsípila continúa con las lamentaciones por el engaño y traición de Jasón que finalmente resume Ovidio con una interjección *Heus!* (*Her.* 6, 41). El traductor castellano quiere desarrollar más ese sentimiento y lo completa:

E esto es que traxiste muger de allá. ¡Ay de mí, mezquina! (cap. 470, p. 163)

Es bastante habitual encontrarnos con que en la traducción no se han respetado las metonimias presentes en el texto original, lo cual puede responder al deseo omnipresente de proporcionar una lectura más sencilla eliminando aquellos elementos de mayor dificultad:

¿Por qué vino nunca **la nave fecha de los árboles** del monte Pelias...? (cap. 477, p. 179), traduce *Pelias arbor* (*Her.* XII, 8)

Más fuera bien que la **nueva nave**, pues que a las nuestras arenas... (cap. 477, p. 180), traduce *noua puppis* (*Her.* XII, 13)

Tú mandeste endereçar la tu nave contra los de Colcos a quien non conocías (cap. 477, p. 180), traduce *inexpertam Colchos aduertere puppim* (*Her.* 12, 23)

En otro orden de cosas, anotamos en este apartado algunas de las fórmulas apelativas propias de un estadio de evolución lingüística temprano, en el que no se distinguía entre textos destinados a la transmisión oral o escrita y no se diferencia al receptor como oyente o lector:

Sopo Medea las nuevas del casamiento de Jasón e de la reina e cómo llegara ende a Jasón esta carta que **aquí oístes** [...] però, segunt los sus fechos que en adelante siguieron, **como oiredes**, parece que le pesó (cap. 471, p. 170)

En el capítulo 464 detectamos lo que puede considerarse como una confusión en la traducción. Del verso original *et certis regionibus adplicat angues* («y dirige sus serpientes hacia regiones bien determinadas») (*Met.* 7, 223), interpreta el traductor²⁶⁷:

E levó estas serpientes a las tierras de **Creta** (cap. 464, p. 156)

Más adelante, en el capítulo 477 observamos que han podido confundirse dos términos muy semejantes: *lex* y *rex*. Así, del original *Dixerat interea tibi lex* («Entre tanto la ley te había ordenado») (*Her.* 12, 40) se traduce²⁶⁸:

E en todo esto te dixo el **rey**... (cap. 477, p. 180)

En este mismo capítulo consignamos otra diferencia. En las *Heroidas* aparece el verso *Quo propior uox haec* («Cuanto más cerca estaba esa voz») (*Her.* 12, 144), y en la traducción alfonsí²⁶⁹:

²⁶⁷ Según consigna Sánchez-Prieto en su aparato crítico, en el ms. P hallamos *crete* frente al *treçe* que aparece en el ms. Φ. En el aparato crítico de la edición de las *Metamorfosis* de R. J. TARRANT (Oxford, 2004) se recogen lecturas divergentes que contienen la metátesis de los fonemas [k] y [r]: *cretes*, *creteis* y *cretis*, (p. 189), con lo que entendemos que ese era el texto que manejó el traductor.

²⁶⁸ No anotan nada al respecto Sánchez-Prieto ni A. G. Solalinde, pero parece evidente que el texto latino que tenía ante sí el traductor debía decir ‘*rex*’.

²⁶⁹ Tampoco aparece recogida ninguna variante en los aparatos críticos de las ediciones consultadas, pero está claro que el traductor leyó ‘*nox*’, ya fuera porque ese era el texto de su original, o por lapsus cometido por él mismo en la lectura.

E ivan las compañas e llamavan el dios de las bodas, e vsávanle; e quanto más se llegava la **noche**, tanto peor me era a mí. (cap. 477, p. 184)

Quedaría pendiente la verificación minuciosa de los manuscritos anteriores que pudieron servir de fuente a Alfonso X en su traducción para confirmar si estas confusiones son atribuibles a su cámara de traductores o simplemente a una transcripción de algún texto que contuviera ya dichas variantes. En cualquier caso, las aportaciones que el texto alfonsí realiza al original de Ovidio son de tal trascendencia que estas cuestiones han de considerarse en un plano secundario.

Más importancia tiene el identificar cuál es la finalidad que se persigue al realizar dichas aportaciones y comprobar, a su vez, cómo se ajusta el contenido a las condiciones estilísticas del género literario que se utiliza. Así, consignamos un mayor número de glosas y notas aclaratorias en los capítulos 470 y 477, lo que Alfonso X dedica a la recreación de las Epístolas 7 y 12 de las *Heroidas*.

RECAPITULACIÓN

Del análisis que hemos presentado de la versión alfonsina pueden inferirse las características fundamentales de este texto. Por un lado, la fidelidad al relato ovidiano en lo que a estructura y argumento se refiere, y por otro, la utilización de múltiples recursos lingüísticos que se aplican en el proceso de la traducción y que se encargan de acercar el original al contexto sociocultural de la época, así como de desvelar el sentido moral que cifra dicha fábula.

El estudio detallado y comparado del texto nos habla, en primer lugar, del esfuerzo de los traductores por reunir en una obra de intención historiográfica las principales fuentes paganas con los relatos bíblicos, fundiéndolos ambos bajo el tono alegórico – racionalista que impregna toda la obra. Y en segundo lugar, nos revela valiosísimos datos de carácter lingüístico que sólo pueden obtenerse a la luz de un examen minucioso como el que hemos realizado en las páginas precedentes.

SUMAS DE HISTORIA TROYANA DE LEOMARTE

La siguiente obra de interés para nuestro estudio²⁷⁰ data de muy pocos años después, c. 1350. Se trata de las *Sumas de Historia Troyana*, obra atribuida al imaginario Leomarte²⁷¹ y deudora, como ya vimos en el capítulo anterior, de los relatos tardoantiguos de Dictis y Dares²⁷², aunque son otras tres las fuentes directas en las que se basa: la *General Estoria* para lo referente a Hércules y a los acontecimientos acaecidos antes y después de la Guerra de Troya, la *Primera Crónica General*²⁷³ para la historia de Dido y Eneas, la fundación de Tiro y el origen de las amazonas, y la *Historia destructionis Troiae* de Guido de Colonna para las batallas troyanas y las aventuras de algunos héroes tras la destrucción de la ciudad²⁷⁴.

²⁷⁰ Cronológicamente, la siguiente referencia a Medea la encontramos en la *Crónica* anónima fechada en torno al 1344. En ella, Gedeón replica a Hércules antes de enfrentarse con él, utilizando el nombre de Medea como paradigma de hechicera: «...non te podían valer enesto los encantamentos de doña juño njn los hechizos de Medea muger de tu compañero Jason». *Crónica de 1344*, Madrid, Zabalburu, II 109, ed. J. P. Da Cruz, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992, fol. 4^v.

²⁷¹ Cf. al respecto, F. GÓMEZ REDONDO, *op. cit.*, vol. II, pp. 1632-1649. Leomarte aparece nombrado dos veces como autor de la crónica y dieciséis más como autoridad en los manuscritos editados por A. REY (*Sumas de Historia Troyana de Leomarte*, Madrid: S. Aguirre, 1932, pp. 38 ss.), quien cree que podría tratarse de un autor medieval hoy desconocido o de un manual de escuela conocido por ese nombre. En cualquier caso, el compilador de las *Sumas* muestra «una gran cultura y una gran familiaridad con las obras de Alfonso X, pues su método de compilación es idéntico al del taller alfonsí». (Cf. PEDRO DE CHINCHILLA, *Libro de la Historia Troyana*, Estudio, Introducción y notas de M. D. PELÁEZ BENÍTEZ, Madrid: Universidad Complutense, 1999, p. 54, nota 53).

²⁷² Hasta el siglo XIV el conocimiento de la materia troyana provenía de las obras de Benoît de Sainte Maure y Guido de Colonna que parten, a su vez, de las narraciones de Dictis y Dares. En fechas posteriores el debate Homero/Dictis y Dares se acentúa y se empieza a mostrar preferencia por la fuente clásica (que llega a través de la *Ilias latina*, del *Excidium Troiae* o el *Libro de Alexandre*), aunque la influencia de los relatos “antihoméricos” sigue siendo grande. Cf. *Diario de la guerra de Troya de Dictis Cretense e Historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio*, trad. M. F. del Barrio Vega y V. Cristóbal López, Madrid: Gredos, 2001 y M. D. PELÁEZ BENÍTEZ, *op. cit.*, pp. 59 ss.

²⁷³ La *Estoria de España* según la edición de Menéndez Pidal.

²⁷⁴ M. D. PELÁEZ BENÍTEZ, *op. cit.*, p. 55, recogiendo la tesis de A. REY, *op. cit.*, p. 35-50.

La sección en la que se incluye el mito de Medea, los nueve capítulos dedicados a él²⁷⁵, proviene, por tanto, directamente de los textos alfonsíes, aunque, como veremos, presenta notables variaciones argumentales respecto a éstos debido a la interferencia del relato de Colonna.

La historia comienza con la llegada de Jasón a la Cólquide²⁷⁶, donde conoce a un noble y hospitalario Eetes y a su hija Medea, mujer hermosa y sabia en encantamientos. Ésta, una vez más, enamorada del joven tesalio, le ayuda a superar las mortíferas pruebas exigidas para la obtención del preciado vellocino de oro, pero tales pruebas tienen lugar en una isla apartada de la corte, sin testigos que presenciaren tal hazaña. Jasón retorna victorioso y tras el periodo festivo que impone el rey, contento por el triunfo del héroe griego, decide partir hacia su tierra.

En Yolcos son recibidos con grandes honores y aunque el rey Pelias no le devuelve el trono²⁷⁷ –cuestión que queda en suspenso–, viven felices durante dos años junto a los padres de Jasón. Medea, a petición de su esposo, logra con sus hechicerías convertir al viejo Esón en un mozo joven y así la felicidad es completa, hasta que una retrospectiva nos devuelve la figura de Hipsípila, quien obtuvo la promesa de matrimonio de Jasón antes de que éste llegara a Colcos. Abandonada y

²⁷⁵ Recogemos los títulos de los capítulos: Capítulo 21. Commo Jason fue a conbidar hercoles que fuese con el ala ysla de colcas e como partio; Capítulo 22. Commo aporto Jason ala çibdat Jaconyta a do el rrey otes e su fija Medea estauan; Capítulo 23. Commo medea aviso Jason para el encantamento dela ysla; Capítulo 24. Commo Jason entro al templo encantado; Capítulo 25. Commo Jason lleuo a medea de casa de su padre el rrey otes; Capítulo 26. Commo allego Jason a su tierra con medea e como ella torno a su padre de viejo a moço; Capítulo 27. Commo Jason aporto con tormenta ala ysla de lemos e caso ally conla Infanta ysorfile; Capítulo 28. Dela carta que enbyo ysorfile a Jason; Capítulo 29. Commo medea sopo dela carta que ysorfile e conla mala vyda que por ello oujeron Jason se fue e dela cartaa de medea; Capítulo 30. Commo allego Jason a su muger ysorfile enla su ysla; Capítulo 31 Commo medea partio de casa de jason e degollo sus fijos e al rrey feleo.

²⁷⁶ En concreto a la ciudad denominada *Jaconita*, topónimo que aparece por vez primera aunque no exactamente en el *Roman de Troie* (BENOÎT DE SAINTE MAURE, ed. L. Constans, vol. I, p. 59) y que pasa al texto de Guido de Colonna como *Jaconites* (GUIDO DELLE COLONNE, *Historia de la Destrucción de Troya*, ed. M. A. Marcos Casquero, Madrid: Akal, 1996, p. 92). Sobre el origen etimológico del término, A. Pociña ha aventurado un posible ‘Eaconita’ (de Éaco), A. POCIÑA LÓPEZ, “Medea y Jasón en la *Coronica Troyana em Limguoajem Purtugesa* y en la tradición medieval”, en *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Eds. Aurora López y Andrés Pociña. Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 737-749 (p. 733).

²⁷⁷ Sin embargo, en la *Historia destructionis Troiae* el rey ‘Pelleo’, aunque contrariado, cumple con lo prometido y le devuelve el trono a su sobrino, como vemos al final el Libro III.

engañada, le dirige una carta en la que le recrimina no cumplir su palabra aun cuando le echa la culpa de esta mudanza a Medea, de quien conoce sus poderes:

Ca aquella fechizera Medea que faze bolver los cursos celestiales e faze con sus encantamentos boluer los rrios alas fuentes do naçen non seria marauilla en boluer la simple entençon de vn manço bo caballero²⁷⁸. (cap. 28, fol. 25^v)

Esta carta despierta los celos de Medea hasta hacerse aborrecible a los ojos de Jasón, quien decide regresar a Lemnos con Hipsípila y respetar el juramento que le hizo tiempo atrás. Medea le envía una epístola a su todavía esposo en la que le reprocha su abandono y le acusa de traicionarla cuando ha sido gracias a ella como ha obtenido todo lo que posee. En la carta anuncia su deseo de venganza: si Jasón no vuelve, los dos hijos que tienen en común pagarán por las injurias cometidas por el padre. Jasón recibe la carta antes de llegar a Lemnos pero decide continuar. Allí vivirá por tiempo indefinido con la reina Hipsípila convertida en su esposa y con su hijo.

La ausencia de respuesta a su misiva enerva a Medea, quien, cumpliendo con sus amenazas, degüella a sus hijos y después dirige su ira hacia el rey Pelias. Ocultando las desavenencias con Jasón, se introduce en casa del viejo rey y engaña a sus hijas con la esperanza de rejuvenecer a su anciano padre. Una vez cometido el asesinato, huye en su carro alado hacia Tracia.

La estructura presenta claras diferencias con respecto al relato tradicional. En primer lugar, el rey Eetes adopta el papel de figura benefactora y generosa, lo que provoca que Medea no se convierta en hija traidora y desleal. El rey entiende el papel fundamental que desempeña la expedición de los Argonautas y en ningún momento muestra rechazo hacia ellos, por lo que puede sobreentenderse una posible aceptación de la relación que mantiene su hija con el más principal de ellos.

De este periodo colquídeo sorprende la presencia de Hércules, pues según las fuentes clásicas era abandonado en una isla antes de llegar a la patria de Eetes²⁷⁹. Otra

²⁷⁸ Citamos según BNM 9256, edición de R. G. Black, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.

²⁷⁹ Ver Introducción, nota 15.

diferencia con respecto al argumento tradicional es la realización de las pruebas en una isla, en un espacio remoto y separado del núcleo poblacional. Allí Jasón goza de la ausencia de inoportunos testigos, con lo que su valía jamás será puesta en entredicho²⁸⁰.

No aparecen figuras de cierta relevancia en esta parte del relato, como son la madre de Medea y su hermana. Ambas constituyen una pieza clave en el proceso interior de la joven enamorada, que debe elegir entre ser fiel a su padre y a su familia o seguir los impulsos del amor. En las *Sumas de historia troyana de Leomarte* no existe tal reflexión y lucha interna. La decisión de Medea se genera con mayor facilidad, sin opiniones ni sentimientos contradictorios. A esta aparente sencillez colabora, como ya hemos señalado, la bienquerencia que manifiesta Eetes hacia Jasón.

Con respecto a la trama tesalia, la narración también presenta variaciones. En primer lugar, el rey Pelias demuestra alegría ante el regreso de su sobrino, aunque el autor nos advierte de que esa no era su intención primera:

Et quando su tio el rrey feleo sopo commo venjan tan gloriosos saliolos a rreçebyr e fizo conellos muy grandes fiestas avn que la su entencion non fuera tal quando los alla enbiara. (cap. 26, fol.23^r)

A continuación, se nos muestra al matrimonio muy bien avenido y feliz, disfrutando de un periodo de dos años de tranquilidad y holganza, hasta que la llegada de una carta lo cambia todo²⁸¹. Hipsípila ofrece a Jasón la opción de volver junto a ella y su hijo, como habían acordado durante su estancia en Lemnos, porque entiende que es el embrujo antinatural de Medea el que le ha llevado a cometer infidelidad.

²⁸⁰ En el *Roman de Troie* y en la *Historia destructionis Troiae* ya consignamos la realización de las pruebas en otra pequeña isla cercana a la ciudad principal de Colcos. Lo que sí resultan novedosos son los amuletos que le ofrece Medea a Jasón y la utilidad de cada uno de ellos: un velo para cubrir a la serpiente que vigila el templo de Marte, cesando así «sus espantos», un escudo milagroso que le hará bajar la cabeza a dicha serpiente y una sortija que habrá de lanzar a los terrígenas para crear confusión entre ellos. Finalmente, deberá sacarle el corazón a la serpiente y ofrecerlo en sacrificio en el templo, momento que aprovechará para hacerse con el vellocino. (fol. 22^r)

²⁸¹ Según A. POCIÑA LÓPEZ, “Medea y Jasón en la *Coronica Troyana...*”, el propósito de Leomarte habría sido el de restituir la coherencia y verosimilitud ausentes en sus predecesores.

La inquietud de Medea y su desconfianza hacen que Jasón desee abandonarla y emprenda camino hacia Lemnos. Este hecho irrita de tal modo a Medea que comienza a urdir espantosos planes de venganza, que lleva a cabo cuando comprueba que la partida de su esposo es definitiva. La razón, por tanto, que desencadena la furia de esta terrible mujer nada tiene que ver con Corinto y la joven Creúsa, sino con una curiosa reaparición de Hipsípila y el restablecimiento de su relación con Jasón²⁸². Además, el asesinato del rey Pelias tiene lugar tras el filicidio de los hijos de Medea, cuando ya Jasón ha renunciado al trono de Yolcos, con lo que pierde su sentido original.

Por último, el destino de Medea tras cometer los crímenes también es novedoso, pues hasta ahora la joven se dirigía hacia Corinto, tras provocar la muerte de Pelias, o hacia Atenas, tras el infanticidio, mientras que en este relato su destino es Tracia.

CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

Medea aparece por primera vez en el capítulo 22 y se describe como «muy fermosa donzella e era muy sabya muger del arte de encantamento» (fol. 21^v), tan sabia y docta en el conocimiento de hierbas que posteriormente su nombre está en el origen etimológico de la medicina, la ciencia que estudia los poderes curativos de las plantas²⁸³:

Atanto fue el su saber que en aquella arte non fue fallada otra ante njn después. Ca tanto conosçio delas fuerças de las yeruas que del su nonbre tomo nonbre la ciencia de la fysica. Ca de Medea pusieron nonbre medeçina. (fol. 21^v)

Su maestría se pone de manifiesto de nuevo en Yolcos, cuando a petición de su marido, se dispone a rejuvenecer a su anciano suegro:

²⁸² A. POCIÑA LÓPEZ concluye que este hecho aparece por vez primera en el texto de Leomarte, según vemos en “Medea y Jasón en la *Coronica Troyana...*”, p. 745.

²⁸³ Esta etimología es, por supuesto, errónea, ya que, como es sabido, ‘medicina’ proviene del latín *mederi* (cuidar), a su vez del griego μέδειν (J. COROMINAS - J. A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, s. u.).

...quando Medea esto oyo commo quier que sentia enello muy grant amor que a Jason auja dixole asy commo quier que donna etate esto non consienta por el muy grande amor que yo aty he esforçare yo la su ley. (cap. 26, fol. 23^r)

A continuación, se describe el viaje que realiza Medea por las diferentes partes del mundo conocido para recoger las hierbas pertinentes para la realización de su encantamiento. Una vez consumado el hechizo, Medea es aún más admirada y respetada entre las gentes:

...loauan todas las gentes el muy grant saber de medea e ella ally tenjda por la mas sabia muger de todo el mundo. (cap. 26, fol. 23^v)

Además de ser hechicera, Medea es también una mujer enamorada. Ve a Jasón tan noble, hermoso y valiente que cae presa de su amor hasta el punto de querer morirse²⁸⁴ y de olvidar «la verguença que alas mugeres retiene njn mjedo de padre njn otra cosa». Su enamoramiento no es fruto de la intervención de ningún dios, es obra únicamente de la atracción física que la joven siente por el apuesto griego que llega a casa de su padre²⁸⁵.

Esta relación iniciada en la Cólquide se consolida en el viaje de regreso y ya en Yolcos se establecen como matrimonio junto a Esón. Allí disfrutaban de un periodo de quietud y bonanza durante el cual tienen dos hijos. Esta situación tan apacible y sosegada se ve interrumpida por la llegada de una carta. Hasta este momento, Medea es una mujer intachable, nada hay que se le pueda reprochar, es admirada públicamente y representa a la perfección el papel de madre y esposa. La epístola de Hipsípila la hace enloquecer. Era tal la estima y consideración en la que se tenía a Medea que su declive se hace aún más doloroso:

²⁸⁴ F. Gómez Redondo recoge este pasaje como muestra de la contextualización de las *Sumas de historia troyana* al considerar que se está utilizando en él el lenguaje propio del amor cortés. (F. GÓMEZ REDONDO, *Historia de la prosa medieval castellana II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 2002, pp. 1637-1641)

²⁸⁵ La hermosura de Jasón, unida en ocasiones a su habilidad retórica, aparece ya en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Estos tópicos helenísticos los encontramos posteriormente en otros autores. (G. GIANGRANDE, *op. cit.*, pp. 329-345.)

...des que lo sopo nunca mas alegria llego enel su coraçon e nunca por seguranças que jason le feziere Jamas nunca pazes ovieron a tanto que Jason la ovo de aborreçer e puso su voluntad de se yr a Ysorfile e tomo su camjno para alla e mas quando medea sopo commo Jason era ydo ala ysla de lemos ovo tan grant pesar que por poco non ensandecio e faziendo muy grandes llantos andaua por el palaçio a vnas partes e a otras faziendo rraujas commo la tigre quando los fijos ha perdido que gelos han muerto. (cap. 29, fol. 25^v-26^r)

La comparación con una tigresa enfurecida, que ya utilizara Ovidio, nos induce a pensar en su temible venganza. Primeramente, envía una carta a su todavía esposo recriminándole su comportamiento y acusándole de falso y cobarde:

...dyme donde son las falsas Juras que tu a mj diste [...] dyme a do son los galardones de tantos e tan grandes beneficios que yo por ty fize por que quebrante yo los derechos de donna etante e torne al tu padre eson de viejo moço feziste tu envejeçer las mjs mexillas con amargas lagrimas delos mjs ojos e por que rrobe yo los tesoros del mj padre e los dy aty e olujde a el e ala mi tierra e a los mjs hermanos²⁸⁶. (cap. 29, fol. 26^r)

A continuación, enuncia las acciones que su mano no dudará en cometer si Jasón no vuelve junto a ella:

...de mj non seras seguro tu nj la tu sennora enla su fuerte ysla ca mjentra en la tierra engendrare yeruas e los otros elementos en sus acordanças las sus anjmalyas non quedaran las injurias de medea syn vengança e yo entrare non conocida enla tu ysla e asentare enella las donzellas dela deseos discordia e fare nasçer en todos los rrencones dela tu casa fuentes de lagrimas e ençendere fuegos que se non puedan matar por todas partes²⁸⁷ e que non sea fallada plaça en que llanto fallesca. Et avn las mares non avran por ty algunt buen manparo, ca yo fare al dios

²⁸⁶ Única referencia en este documento a una posible traición de Medea hacia su padre, familia y patria.

²⁸⁷ Referencia al fuego destructor, como el que acabó con Creonte, Creúsa y su palacio.

Netuno obedecer ala mj boz e quando tu enellas entrases yo lo fare correr por ellos los sus ayrados cauallos. (cap. 29, fol. 26^v)

Le augura a la pareja un futuro infeliz mientras ella tenga vida y sabiduría para lograrlo con sus encantamientos, sus habilidades para sembrar discordia, para provocar el llanto y el fuego destructor y para invocar la fuerza de los mares.

En este momento, Medea torna sus ojos hacia el principal objetivo de su ira: los hijos que ha tenido con Jasón. Considera que el héroe los ha dejado con ella para que, viéndolos, recuerde cada día el mal causado por el padre. Sin embargo, todavía no expresa deseos asesinos hacia ellos. La causa del infanticidio la encontramos en una segunda carta que llega a Yolcos. En ella, Jasón le asegura que no tiene intención de volver a su patria puesto que está muy bien asentado en Lemnos con su esposa y el hijo de ambos. Ante esta misiva, la respuesta de Medea no se hace esperar:

...con pesar que ovo ensandeciõ e tomo dos fijos que Jason tenja e degollolos e aun dizen las estorias que con los dientes e salio asi commo la leona de casa de jason e comedio por buscar todo mal ala su casa e fue por casa del rrey... (cap. 31, fol. 27^v)

Enloquecida, pone fin a sus represalias con la complicidad en la muerte del rey Pelias, induciendo a sus hijas a cometer el crimen bajo la apariencia de un encantamiento rejuvenecedor. Tras esto, huye en su carro y no se menciona nada más acerca de su intención primera de personarse en Lemnos para mortificar a la pareja de enamorados.

Como hemos mencionado al referirnos a los cambios argumentales que presenta el texto de las *Sumas de historia troyana de Leomarte*, la faceta traidora de Medea no se pone de relieve en ningún momento. En cuanto Jasón obtiene el vellocino y transcurren los festejos organizados por el rey Eetes, los argonautas emprenden camino de regreso llevándose consigo a Medea:

...asi estoujeron en aquellos plazeros los griegos conel rrey otes algunos dias e aderezaron bien sus naujos para su tornada e en este comedio ordenaron Jason e medea commo la sacase de ally e la leuase para su tierra. (cap. 24, fol. 22^v)

Pues que sus fiestas de alegrías los griegos oujeron fechas e sus naujos basteçidos entraron enellos e Jason lleuo a medea con todas las mas riquezas de su padre... (cap. 25, fol. 22^v)

Ni siquiera cuando Jasón le pide ayuda para rejuvenecer a su padre, momento que aprovechan los autores clásicos para sugerir una nota melancólica en el carácter de Medea, hallamos una referencia al rey Eetes. (cap. 26, fol. 23^r)

Jasón, por su parte, realiza las pruebas solo, sin la presencia de nadie, y lo hará en una isla a la que se desplaza tras pasar un tiempo de holganza en la corte del rey Eetes. Se despide de los presentes antes de partir. Entre ellos se encuentra el mismo Hércules, como hemos comentado más arriba:

Et quando el entendio que tienpo era e que ya verguenna le era en estar ally tanto espediose del rrey e de ercoles e de todos los otros e metiese en vn batel solo e paso ala ysla... (cap. 24, fol. 22^v)

No se detiene el cronista en el relato de la realización de las pruebas ni en la obtención del vellocino, aunque sí lo hace en el capítulo siguiente en el esclarecimiento del origen y el nombre de la nave Argo:

...deuedes saber que Jason traya la nao que de suso dexymos que su tio el rrey feleo le feziera fazer que era la mas estranna de buena que fasta ally fuera vista e dizen los abtores que fue la primera mas esto non pudo ser que ya las mares ante desto se andauan mas podria ser que se fizo enesta algunt edefiçio mas que en otra que fasta entonçe non fuese fecho e dizen las estorias que llamaron al que la fizo argon onde llamaron a esta nao arnagonauta. (cap. 25, fol. 23^v)

En Yolcos aparece subordinado a la figura de su mujer y dedicado a tareas ajenas a las propias de un héroe épico:

Asi estoujeron Jason e medea con grant gloria con su padre eson dos annos [...] e ovo en este comedio medea de Jason dos fijos e doquier que Jason yua lleuaua alla a Medea alas caças delos montes e otro si delas aves a si que en todo este tiempo Jason non fizo cauallerias ningunas mas

olujdando todas las cosas diose todo al deleyte seguyendo siempre la voluntad de medea. (cap. 26, fol. 23^v)

Esta situación se ve interrumpida por la llegada de una carta. La misiva de Hipsípila nos retrotrae al encuentro de la reina de Lemnos con el héroe tesalio. Juntos van a permanecer dos meses («Dize agora la estoria que quando Jason partio de la ysla de lemos que puso tiempo con ysorfile que a dos meses seria ally con ella...»), cap. 28, fol. 24^v), periodo tras el cual Jasón parte hacia «la ysla de colças» (cap. 28, fol. 24^v). Esta separación deja a Hipsípila muy entristecida aunque confortada por las promesas de retorno de su amado:

Ala partida que se partieron la rreyna lloraua de sus ojos asaz larga mente e [...] Jason fizo sus promesas a ysorfile de tornar por ally e dela leuar a su tierra deziendole señora yo vuestro vo de aquí e si la fyn de todas las cosas que es la muerte non melo defiende vuestro tornare. (cap. 28, fol. 24^v)

En esta ocasión, Jasón cumple su palabra y vuelve junto a su primera “mujer”, no sin antes entrever en las líneas recibidas la humillante verdad de sus éxitos:

Ca non se debe aty la gloria del despojo delas fuerças del dios mares sy non alos venenos de Medea. (cap. 28, fol. 25^v)

Junto a Hipsípila va a permanecer para siempre:

Asy quedo ally Jason a muy grant viçio de alli adelante e fizo ally vna vida conla rreyna su muger. (cap. 30, fol. 27^o)

Merece la pena detenernos en la configuración y tratamiento que se aplica en esta obra a Eetes, el padre de Medea. El rey recibe muy satisfecho y honrado a los argonautas debido a su nobleza:

veyendoles a tan nobles fizoles muchas onrras e fizoles dar muy buenas posadas... (cap. 22, fol. 21^o)

El rey sufre no porque vayan a quitarle el vellocino, sino porque en el intento Jasón puede morir y es demasiado hermoso, cortés y valiente para perecer:

Et quando el rrey lo sopo pesole mucho por que bien pensaua que ally morria Jason [...] e pro que lo veyta tan hermoso e tan cortes e tan bien andante en todas sus cosas auja piadat del (fol. 21^r y 21^v)

veyendoles a tan nobles fizoles muchas onrras e fizoles dar muy buenas posadas... (fol. 21^f)

Una vez que Jasón obtiene el vellocino, el rey manda organizar festejos y celebraciones para exaltar tan importante triunfo:

El rrey otes como quier que el perdia el sennorio dela ysla pero por ser librado de muerte omne de tan alta gujsa commo aquel auja grant plazar e mando fazer muy grandes alegrias. (cap. 24 fol. 22^v)

PROCEDIMIENTOS TEXTUALES

Al igual que vimos en la *General Estoria*, las *Sumas de Historia Troyana* ofrecen un amplio repertorio de alusiones a las fuentes consultadas o aparentemente utilizadas²⁸⁸:

commo quier que algunos estoriadores digan quel rrey su padre por fazer mayor cortesía alos caballeros gela mostrara enlos conbytes. (cap. 22, fol. 21^v)

dizen los abtores que fue la primera mas esto non pudo ser [...] e dizen las estorias que llamaron al que la fizo argon onde llamaron a esta nao arnagonauta. (cap. 25, fol. 22^v)

Cayo amortecida enel suelo et del muy grant plazer que a desora tomo ca dize el estoriador que fasta que lo vio non sopo que venja commo quier que otros dizen de otra manera, mas commo quier que fue quando ella acordo fallose enlos braços de Jason. (cap. 30, fol. 27^f)

²⁸⁸ «Como es bien sabido, Alfonso X indica las fuentes de las que dice tomar la información de forma habitual, pero con frecuencia lo hace, como otros autores medievales, para fingir seguir una obra más prestigiosa en lugar de otra en lengua vulgar o de menor consideración». M. L. CUESTA TORRE, *op. cit.*, p. 192.

Dize agora la estoria que desque medea sopo por su carta que Jason non quisiera tornar... (cap. 31, fol. 27^v)

con pesar que ovo ensandecho e tomo dos fijos que Jason tenja e degollolos e aun dizen las estorias que con los dientes²⁸⁹ e salio asi commo la leona de casa de jason e comedio por buscar todo mal ala su casa e fue por casa del rrey... (cap. 31, fol. 27^v)

Ca los fechos de Jason commo dicho es cuentanse mas larga mente enla su estoria que del fizo omero e avn ovidio... (cap. 31, fol. 28^s)

Por último, consignamos algún caso de asimilación cultural que se caracteriza por utilizar terminología propia de la época para nombrar determinadas realidades, como cuando se dice “Donna etate” (cap. 26, fol. 23^s) para referirse a la Diosa Hécate, o lo que puede verse en el texto siguiente:

...asi estoujeron Jason e medea con grant gloria con su padre eson dos annos [...] e ovo en este comedio medea de Jason dos fijos e doquier que Jason yua lleuava alla a Medea **alas caças delos montes e otro si delas aves** a si que en todo este tiempo Jason **non fizo cauallerias** ningunas mas olujdando todas las cosas diose todo al deleyte segujendo siempre la voluntad de Medea. (cap. 26, fol. 23^s).

RECAPITULACIÓN

En definitiva podemos afirmar que las *Sumas de Historia Troyana* ofrecen las novedades o variaciones más interesantes de las vistas hasta ahora. La estructura argumental se ve condicionada, como en la *General Estoria*, por la carta de Hipsípila, pero la decisión de Jasón de volver junto a la lemníada y la carta que éste le envía y que provoca directamente el filicidio no se encuentran en el texto alfonsí. Además, el

²⁸⁹ La fiereza de Medea se subraya aquí con la alusión al posible desmembramiento de los hijos de Medea llevado a cabo con sus propios dientes. En fuentes posteriores vuelve a aparecer esta idea: Juan de Mena en *Laberinto de Fortuna* (ed. Maxim P. A. M. Kerkhof. Madrid: Castalia, 1997, pp. 1037-40) dice: «estava sus fijos despedazando / Medea, la inútil nigromantessa, / ferida de flecha mortal deessa, / que non supo darse reparos amando».

asesinato de Pelias se comete tras el infanticidio y el destino de Medea fugitiva resulta también sorprendente: Tracia.

Hay que dirigir la vista hacia la *Historia destructionis Troiae* de Guido de Colonna e indirectamente hacia el texto de Benoît de Sainte Maure para comprender de dónde proceden estas valiosas variaciones del relato sobre las que volvemos en el siguiente apartado al analizar la *Versión del Roman de Troie de Alfonso XI*.

LA VERSIÓN DEL ROMAN DE TROIE

La traducción al castellano de *Le Roman de Troie* de Benoît de Sainte Maure que el Rey Alfonso XI mandó realizar se conserva completa en un manuscrito, el H-j-6 del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, e incompleta en varias copias²⁹⁰.

El relato sobre la historia de Troya proviene, como bien se especifica al comienzo, no de fuentes homéricas –consideradas inexactas por la distancia temporal con lo narrado–, sino de la ‘crónica’ de Dares, revestido de enorme autoridad por cuanto se creía que había participado en la contienda desde el bando troyano. Ya hemos aludido anteriormente a la inclinación que existió durante estos años hacia las narraciones de Dictis y Dares frente a las de Homero, quien resultaba inaccesible por la difícil disponibilidad de los manuscritos así como por un desconocimiento casi absoluto de la lengua griega. Las narraciones tardoantiguas de Dictis y Dares, como ya dijimos, se conocen indirectamente a través de los textos de Guido de Colonna y Benoît de Sainte Maure:

Todos aquellos que verdadera mientre quisierdes saber la estoria de Troya non leades por vn libro que Omero fizo. [...] Mas aquel que verdadera ment escriuiola estoria de Troya en commo passara fue Dayres..., natural de dentro de la çibdat. Et estudo presente quando el destruimiento²⁹¹. (fol. 1^r, p. 1)

Una vez aclarada la cuestión de las fuentes, el autor resume en unas pocas líneas el contenido de la obra. En ellas constatamos una confusión entre Peleo, participante en la expedición de los argonautas y padre de Aquiles, y Pelias, tío de Jasón, que no se halla en el original francés:

²⁹⁰ A. G. SOLALINDE, “Las versiones españolas del *Roman de Troie*”, *Revista de Filología Española*, 2, 1916, pp. 121-165. Para más información véase J. CASAS RIGALL, *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, La Coruña: Universidad de Santiago de Compostela, 1999.

²⁹¹ Citamos según edición de K. M. Parker, Illinois: Applied Literature Press, 1977.

Et primera mente comiença en el Rey Peleus. Et contar uos he commo fue casado con Tetis, la deessa; et commo uiuio con ella mas de çiento annos. Et commo ouo en esta Tetis vn fijo que ouo nombre Achilles. (fol. 1^r, p. 1)

Peleus fue un rrey de pro et sabidor et ensennado, [...] et auya vn hermano que auya nombre Eson. Et aqueste Eson auya un fijo que auya nombre Iason. (fol. 1^v, p. 2)

El relato se inicia con la presentación del rey Pelias, gobernante virtuoso que ama a su sobrino pero que, viendo las grandes hazañas que es capaz de realizar, comienza a temer por su trono, así que decide enviarle a por la lana dorada del carnero de Colcos, incitándole astutamente con las constantes comparaciones de la que le hace objeto frente a Hércules, que ya ha obtenido gran renombre por los trabajos realizados:

Et fizo ayuntar su corte [...] Et vinieron y Ercoles et Iason. Et aqueste Ercoles auya començado grandes fechos, et grandes conquistas acabadas. Et mato muchos jayanes. Et paso muchas coytas. Et por los grandes fechos que acabara, auya gran prez. Et era omne muy nombrado. (fol. 1^v, p. 3)

Jasón acepta el reto movido no sólo por hacerse con el trono y las tierras de su tío, sino también por el deseo de obtener fama imperecedera:

Demas auia grand tiempo que pusiera en su coraçon de yr a extrañas tierras onde oyera muchas vezes fablar et fazer y tantas marauillas por sus manos que su nombre fuesse loado et enxalçado por todas las partes del mundo. (fol. 2^r, p. 3)

Tras la construcción de la nave²⁹² y la elección de los navegantes, la expedición parte hacia Colcos, donde son recibidos con grandes honores. El rey les acoge en la Corte y es allí donde se produce el encuentro entre Jasón y Medea, bella y sabia que confiesa estar enamorada del héroe incluso antes de conocerlo:

²⁹² Se alude a la autoría de la fabricación de la nave, que se atribuye al «maestro Aargus».

Quando ella sopo que aquel era Iaason, plogo le mucho, ca ya del oyerá
dezir mucho bien, et moria por le ver, ca tiempo auya que lo amara
comme quier que nunca le viera. Mas oyerá del fablar muchas vezes. (fol.
2^v, p. 8)

En este estado transcurren ocho días tras los cuales vuelven a encontrarse, y es en esa conversación, en la que también está presente Hércules, donde Medea se ofrece a ayudar a Jasón a cambio de su promesa de casamiento:

Jasón, si yo fuesse bien segura de ti, por tu iuramiento et pleito que me fiziesses, que casarias conmigo, et que me non dexarias, et que me leuasses contigo a tu tierra quando daquí tornasses, et que siempre me ternias uerdad et lealtat, yo te faria mjs encantamientos en tal guisa que tu auerías la lana del carnero sin muerte et sin otro danno que ende pudiesse uenir. (fol. 4^r, p. 10)

El juramento finalmente se realiza en la cámara de Medea una vez que todos están durmiendo, momentos que la joven dedica a reflexionar sobre sus acciones, aunque más le preocupa que los huéspedes no terminaran de acostarse:

Commo Medea se quexaua por que la noche non uenia, et por que los huéspedes non dormian. (fol. 4^v, p. 11)

Aunque Jasón accede gustoso a realizar el juramento, el autor nos advierte de que más adelante no cumple con lo prometido:

Mas después se periuro, ca le non atouo ninguna cosa de quanto le iuro.
Et sufrió por el mucho mas assi como la estoria de Medea cuenta. (fol.
5^r, p. 13)

Esa noche, Jasón y Medea yacen juntos, tras lo cual la joven le ofrece sus consejos. Este apartado merece un análisis detenido, por cuanto de novedoso suponen los talismanes y conjuros que Medea le ofrece. En primer lugar, una figurita que Jasón ha de llevar sobre la cabeza²⁹³; después, el conocido unguento ignífugo. Al

²⁹³ En el *Roman de Troie* (ed. L. Constans y E. Faral, París: Honoré Champion, 1922, Tomo I, 20, 23-25, p. 14 (Jason et Médée, vv. 1287-1589) y en la *Historia destructionis Troiae* (ed. M.

mismo tiempo, le entrega un anillo de oro que otorga valor infinito a su portador, además del don de la invisibilidad mientras la mano estuviera cerrada. Por último, le da un engrudo para tapar las bocas de los toros y el escrito con el conjuro que ha de repetir tres veces²⁹⁴. (fol. 5^v, p. 14)

Con tal protección, Jasón pasa a la isla donde está el carnero y supera las pruebas. Se acerca al carnero, vivo, y lo esquila. Retorna a Colcos con la lana dorada:

Et gradesçio a los dioses muy de coraçon por que uençiera, et non quiso mas tardar, mas fue trasquilar el carnero, et tomo le la lana et partio luego dende. (fol. 6^v, p. 17)

Tras seis semanas junto a Eetes, Jasón decide partir llevando consigo a Medea, la cual se muestra contenta sin saber, como recuerda de nuevo el autor, que Jasón le engañará y traicionará:

Mas ella fizo gran follia que dexo su padre et su linage por el. Ca después le aueno mucho mal por ende, segund cuenta el auctor. Ca después fue ella del dexada. Et fizo grand traición en dexar a aquella que lo escapo de muerte, et de la engannar por tal guisa. Ca le mentio de quanto le prometio. (fol. 6^v, p. 18)

En este punto, el autor deja la historia de Jasón y Medea para continuar con la narración del enfrentamiento entre Hércules y el rey Laomedonte, precursor de la contienda.

CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

La descripción de Medea que ofrece la *Versión de Alfonso XI* es una de las más hermosas. La joven se presenta ante los ilustres invitados con gran solemnidad:

Casquero, Akal, 1996, p. 104) la figura milagrosa debe llevarse ‘encima’. La *Versión de Alfonso XI* interpreta este adverbio literalmente y Medea recomienda a Jasón que la lleve sobre la cabeza.

²⁹⁴ La piedra del anillo es una esmeralda que, según apunta Guido de Colonna, tiene la capacidad de fulminar a las serpientes y otros animales venenosos si les deslumbra con su fulgor. (ed. M. Casquero, Akal, 1996, p. 104).

Era esta Medea una de las mas hermosas mugieres del mundo, et era la mas sabidora mugier que en todo el mundo podian fallar. Ca ella era maestra de todas las artes, et sobre todos los del mundo sabia nigromañia et astronomia, et sabia echar suertes fuerte mente et conjurar. [...] Et guarnio sse muy bien de vna purpura india gotada de oro, muy bien obrada [...] quando la vieron venir, erguieron se a ella; et reçibieron la muy bien. (fol. 3^r, p. 7)

La turbación que le produce el amor por Jasón no le impide acercarse de nuevo a él, ocho días después del primer encuentro, y ofrecerle su ayuda para superar las pruebas a cambio del casamiento. Al llegar aquí, el cronista incluye el capítulo titulado «Commo Medea se quexaua por que la noche non uenia, et por que los huéspedes non dormian», heredero de los capítulos dedicados a los monólogos interiores de Apolonio y Ovidio. La diferencia estriba, sin embargo, en que la *Versión de Alfonso XI* carga las tintas no sobre el debate interno y las dudas de Medea, sino sobre la angustia que le provoca la espera hasta que todos los huéspedes se marchan a dormir. La intranquilidad, la duda y el desasosiego de la joven los provoca la calma de los invitados que parecen no tener prisa por abandonar la estancia, no los escrúpulos morales:

Et otrossy peso le mucho de coraçon por que non dormian todos.

Et si entonçe andudiessen todos a ssu uoluntat, bien creo que se yrien todos echar, et non uelarian tanto. Mas por que lo non fazian, pesaua le mucho.

Çierto yo los ueo. Et nunca omne uio gente que non dormiesse sinon estos.

¿Et qual demonio ueria gente que non dormiesse? (fol. 4^v, p. 11)

Finalmente, los huéspedes se van a la cama, momento que aprovecha Medea para enviar a su ama a por Jasón, mientras ella, por consejo de su aya, se mete en la cama y finge dormir. Este interés por mantener las apariencias sólo se entiende

dentro de los parámetros que establece el amor cortés, según los cuales la joven debía dificultar en cierta manera la conquista, nunca ofrecerse fácilmente²⁹⁵:

Estonçe dixo la ama: “sabet, señora, que lo fare de grado. Mas echat uos ante que el caballero uenga. Ca es ya muy grand pieça de la noche passada. Et si uos el fallare estando assi, ¿qué cuydades que diga? Çierto tener lo ha por villania”.

Et Medea fizo grandes enfintas de dormir quando uio uenir contra si a Iasson. (fol. 5^r, p. 12)

El código cortés se aplica en otros momentos del encuentro en los que el amante se confiesa preso de amor:

Dixo Iasson, “non oue otro guiador sinon a uos et vuestra ama. Et desde oy mas so uuestro preso”.

Et Iasson le dixo primero: “Señora, asse uos aquí Iasson, uuestro caballero, que en quanto ya el mundo sea, non uos he de salir de mandado. Ca ya en uuestro poder so et en uuestra prision. Et ruego uos que, caqui adelante, sea uuestro quito”. (fol. 5^r, p. 13)

Sin embargo, el pacto que subyace al encuentro amoroso lo aleja de cualquier otra similitud con dicho código. El amante, en contra de lo establecido, se entrega a Medea movido únicamente por interés, no por verdadero amor y ella, antes de ofrecerse a Jasón, se asegura un buen futuro:

Estonçe dixo Medea: “mj amigo Iasson, bien uos digo que non auedes uos mas que me prometades tanto que me lo querades atener. Mas quiero que me fagades omenage de todos esto et iuramento que me lo aguardedes assi”.

²⁹⁵ Sobre el amor cortés en el *roman* medieval remito a R. M. JONES, *The theme of love in the Romans d'Antiquité*, Londres: Modern Humanities Research Association, 1972 y A. ADLER, “*Militia et amor in the Roman de Troie*”, *Romanische Forschungen*, 72, 1960, pp. 14-29; otras obras son C. GARCÍA GUAL, *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII: el amor cortés y el ciclo artúrico*, Madrid: Akal, 1997; M. CAZENAVE [et al.], *El arte de amar en la Edad Media*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000; J. LAFITTE-HOUSSAT, *Trovadores y Cortes de Amor*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1996.

Pves que amos fizieron su pleito, yoguieron toda la noche de consuno muy pagados de ssi et muy abraçados. Et si Iasson y non erro, bien creades que fizo dueña de la que ante era donzella. Ca si a el mucho plazia, por ella non fincaria. Quando fue çerca de la luz, dixo Iasson a Medea: “hermana, çerca es el dia; quiero me yr daqui [...] Et, por dios, desengannat me commo faga”. (fol. 5^r, p. 13)

De los sucesos protagonizados por Medea en Yolcos o Corinto no se menciona nada en estos capítulos, aunque el autor los concluye anunciando futuras desgracias:

Quando Iasson se partio de alla, leuo consigo a Medea para su tierra. Mas ella fizo grand follia que dexo a su padre et su linage por el. Ca después le aueno mucho mal por ende, segund cuenta el auctor. Ca después fue ella del dexada. (fol. 7^r, p. 18)

La primera aparición de Jasón en este relato nos acerca a un joven apuesto, valiente y ambicioso:

Et era fermoso sobre toda cosa. Et era de grand prez et de grand entendimiento. Et era mucho arzeziado et muy fardido et mucho esforçado. Et era cognosçido por muchos rregnos. Et queria se siempre ualer como sennor. (fol. 1^v, p. 2)

Su interés por alcanzar fama y renombre prima sobre cualquier otro deseo, lo que se comprende, como decíamos anteriormente, al situar como contrapunto del protagonista a Hércules. La presencia del héroe engrandece la figura de Jasón, quien se ve de esta manera agasajado con su amistad:

Et Ercoles, que era pariente muy llegado de Jaason, fue sse con el. (fol. 2^v, p. 5)

Ercoles, su pariente et su amigo, abraço lo et beso lo muchas uezes. (fol. 6^r, p. 16)

Mas Ercoles, que amaua a Jaason mas que a ssi, quando lo uio uenir, tomo muy grand plazer... (fol. 7^r, p. 17)

Sobre el incumplimiento de sus promesas ya hemos tratado más arriba, y sólo resta decir de esta figura que durante la superación de las pruebas queda retratado como un guerrero más fuerte y valiente de lo que habitualmente demuestra, siempre sin olvidar que cuenta con la protección de los amuletos de Medea:

Et la sierpe se dexaua correr contra Iasson tan fuerte mente que lo metie muchas vezes so si. Et de guisa lo touo apresurado que fue muy çierto de la muerte. [...] Et después que el uio que su pleito yua para mal, esforço sse en tal guisa contra la sierpe que le dio tantas espadas de toda su fuerça en el pescueço que la mato, et taio le la cabeça. (fol. 6^v, p. 17)

Al igual que en las *Sumas*, la figura del rey Eetes se reviste de hospitalidad y buenos sentimientos hacia Jasón. Le acoge con grandes honores cuando llega la expedición a la Cólquide y le agasaja como a un héroe al retornar con el vellón:

Después que Iaason fue muy loado de todos, Oetes lo leuo consigo para su çibdat. Et punno de lo onrrar quanto el mas pudo. (fol. 7^r, p. 18)

De igual manera, es Eetes el responsable de que Medea conozca a Jasón, pues es él quien, según este relato, le empuja a hablar con él en dos ocasiones:

Et por les fazer mayor onrra, mando a Medea a que los viniesse veer. (fol. 3^r, p. 7)

Et rrogo le muy afincada ment que fuesse ueer a Jaason et Ercoles, et fablasse con ellos por les fazer plazer et onrra. (fol. 3^v, p. 8)

Por último, señalamos que en la *Versión de Alfonso XI* el rey de la Cólquide no tiene más hijos que Medea. No tienen cabida, por tanto, ni Calcíope ni Apsirto, aunque éste último pierde todo el sentido al no existir persecución a los argonautas:

Esta Medea era fija deste Rrey Oetes. Et el amaua la mucho, ca non auya otro fijo ninguno. (fol. 3^r, p. 7)

PROCEDIMIENTOS TEXTUALES

Señalamos en este apartado aquellas expresiones o situaciones que se han adaptado al contexto lingüístico y cultural de la época. Entre las primeras, recogemos las más

significativas que se refieren, principalmente, al ambiente cortesano y nobiliario medieval.

la corte (fol. 1^v, p. 3), para referirse a los súbditos del rey.

caualleros que se preçiauan de armas (fol. 2^r, p. 4), aludiendo a los argonautas.

duques et condes (fol. 3^r, p. 7), designando a los consejeros de Eetes.

Un palacio que era muy grande sobria mente quanto un arco podia tirar (fol. 3^r, p. 7)

uestidos de muy buenas lorigas et muy bien guarnidos de espadas et de yelmos et de lanças et de todas otras armas que a caualleria pertenesçen (fol. 5^v, p. 14), describiendo a los terrígenas armados.

su yelmo (fol. 6^r, p. 16), como parte de la armadura que lleva Jasón.

La asimilación, en ocasiones, se consigue mediante la utilización de la terminología cristiana. Por ejemplo, Jasón y sus compañeros llegan a la Cólquide *çerca de la pascua* (fol. 3^r, p. 7) y Medea menciona al demonio como responsable de que los huéspedes no se retiren a sus cámaras a dormir: *¿Et qual demonio ueria gente que non dormiesse?* (fol. 4^v, p. 11).

También las expresiones propias de la época ayudan en este sentido. Para definir lo poco que Jasón se preocupa por Medea y cómo se siente por ello, la joven dice:

Aquel que me non quiere et njn da por mj un clauo. (fol. 4^v, p. 11)

Mas lo por que me yo siento mas sandia. (fol. 4^v, p. 11)

Si por algo se caracteriza el estilo de este relato frente a otras crónicas de similar contenido es por el gusto hacia las descripciones minuciosas de objetos preciosos o lujosas vestimentas. Además de tratarse de una peculiaridad estilística, estas aportaciones ayudan a acercar al lector medieval el atractivo pero desconocido

mundo mitológico, por lo que pueden considerarse un recurso más de asimilación cultural²⁹⁶.

La primera vez que Medea se presenta ante Jasón el autor subraya su porte y elegancia al detallar sus ropas:

Et guarnio sse muy bien de vna purpura india gotada de oro, muy bien obrada, que valia mas que a ssu peso de oro siete vezes. (fol. 3^r, p. 8)

La cama de Medea está magníficamente adornada con piedras preciosas:

Sabet que los bancos et estantes et los pies del eran todos de oro. Et pusieron y maestros esmeraldas muy hermosas et muy buenos rubis et muy claros et otras piedras preçiosas que fueron y puestas a grand trabaio. Et auia en el lecho tendida una colcha muy noble con su cobertor et con dos sabanas de seda con otros pannos quales mester farian para tal lecho. (fol. 5^r, p. 12)

Este afán clarificador explica la proliferación de fórmulas que sitúan la acción temporal y espacialmente:

Despues que **ocho** dias fueron passados que las cortes auyan durado (fol. 1^v, p. 3)

Despues que el verano fue entrado et los vientos del ynvierno fueron amansados. (fol. 2^r, p. 5)

Ante de **ocho** dias llegaron a Troya. (fol. 2^v, p. 5)

Çerca de la pasqua, et fazia el dia claro et hermoso (fol. 3^r, p. 7)

Tan cuytada **ocho** días que non ueya cosa en que pudiesse auer plazer. (fol. 3^v, p. 8)

²⁹⁶ «La inclusión de elementos maravillosos y el gusto por lo oriental en las abundantes descripciones de ciudades, vestidos y habitaciones, cumplen el propósito de despertar la imaginación del lector y reflejan la imagen prodigiosa que la sociedad medieval tenía de la Antigüedad», M. D. PELÁEZ BENÍTEZ, *op. cit.*, p. 20. Para más información sobre la representación del mundo antiguo en los relatos europeos medievales véase R. DE LAYE, «Les romans antiques et la représentation de l'antiquité», *Le Moyen Âge*, 67, 1961, pp. 247-291.

Después que uio que el dia era ya salido et la noche llegada (fol. 4^v, p. 11)

Seys semanas folgraon allj (Fol, 7^r, p. 18)

El interés por el detalle numérico se comprueba con otras dos referencias:

un scripto que leeras **tres** vezes (fol. 5^v, p. 14)

et con ellos ararara **quatro** surcos (fol. 5^v, p. 14)

RECAPITULACIÓN

Por todo lo expuesto hasta aquí, podemos afirmar que el contenido del relato no difiere significativamente del texto original de Benoît de Sainte Maure, la fuente a principal a la que recurre, y sin embargo, una lectura detenida de la *Versión* alfonsina nos demuestra claramente que estamos ante una narración de innegable singularidad en lo que a estilo se refiere. El afán que muestra el traductor por recrear la fábula dotándola de rasgos propios es encomiable. Los detalles que nos proporciona tanto de los escenarios donde se desarrolla la acción como de los personajes y de los acontecimientos que protagonizan son de gran valor por cuanto presuponen un interés consciente por crear un texto particular que se distinga de la fuente directa de la que procede, aun cuando mantiene el espíritu del original francés en lo que a su intención ‘deleitante’ se refiere.

JUAN FERNÁNDEZ DE HEREDIA

La importante labor cultural impulsada en el siglo XIV por este destacado escritor y político aragonés nos ha dejado varias obras en las que, de nuevo, la historiografía se sirve de la mitología y los relatos míticos tratan de explicarse con parámetros históricos²⁹⁷. El mito de Medea aparece referido en la *Historia Troyana*, en la traducción de la *Historia contra paganos*, de Orosio²⁹⁸ y, principalmente, en la *Gran Crónica de España*.

HISTORIA TROYANA

Basada en la obra de Guido de Colonna, el relato del mito de Medea contiene, como es lógico, semejanzas con otras versiones de la *Historia destructionis Troiae* ya estudiadas en este capítulo.

Para empezar, Medea comienza a relacionarse con el héroe por deseo de su padre, el cual «mandole que faulase solazosament con Jason et con Ercules» (fol. 74^r)²⁹⁹. La conversación en la que se decide la ayuda que aportará Medea transcurre durante el banquete de bienvenida ofrecido por el rey. En este diálogo que mantienen ambos, Medea enumera los peligros a los que Jasón está expuesto y le ofrece la única solución que le salvará la vida: sus ‘medicinas’. A cambio, le pide que formule la promesa de casarse con ella y llevarla lejos de allí.

²⁹⁷ Meritoria es la traducción que realizó de las *Vidas paralelas* de Plutarco y que con el título *Vidas semblantes: versión aragonesa de las “Vidas paralelas”*, patrocinada por Juan Fernández de Heredia, Adelino Álvarez Rodríguez ha editado recientemente en Zaragoza: Prensas Universitarias; Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses; Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 2009.

²⁹⁸ Las referencias a Medea se incluyen en los pasajes donde se ejemplifica con casos concretos las atrocidades que puede cometer un ser humano contra su propia familia y las causas y razones que llevan a alguien a vengarse de otro ser humano. Recogemos el ejemplo primero porque, además de referirse a la colquídea como ‘dea’, presenta una confusión entre Medea y Procne: «Encara yo non quiero fazer mencion del fecho de la dea Medea, commo por cruel amor del marido mato a su fillo et lo dio a comer a su padre». (fol. 32^r)

²⁹⁹ Citamos según J. M. Cacho Blecua, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2003.

El pasaje más interesante, sin duda, es el que describe el encuentro íntimo de Jasón y Medea en la alcoba de ésta última, jalonado de pequeñas digresiones que sitúan la escena en la tradicional concepción moral del momento. Veamos algunos ejemplos:

Medea çerro las puertas et fizo asentar a Jason cerqua de si en un strado maravillosamente ornado; et cubiertos sus trasoros, saco dende una ymagen consagrada en nombre del dios Jupiter, la qual mostrada a jason con grant multitud de cirios ardiente **(por la lumbre de los que laes toda la camara resplandeçia muy grandament)** et le faulo de esta manera: (fol. 77^r)

La hora Jason, con devota cara offrenciendose a todas las cosas demandadas por Medea, **tocada la ymagen corporalment**, juro de cumplir et guardar todas las cosas sobredichas et cada una de ellas. Et acabadas estas cosas, entramos entran al lecho, **et estando desnudos**, Jason paso las claustras de la virginidat de Medea. (fol. 77^v)

Destacamos, por último, el contraste entre el moroso ritmo narrativo seguido hasta ahora por el autor y la celeridad con que narra los acontecimientos del mito una vez que los protagonistas abandonan Colcos:

Finalment, ella apparellada, todos se partieron en sus navilios secretament, que el rey Oethes nonde supo res, et navegaron continuament entro a que aplegaron a Tesalia, ado fueron recibidos soplennement del rey Peleo; el qual la hora, aunque mucho non le pluguiese de la venida et vittoria de Jason, su sobrino, empero el lo dissimulo et lo prepuso en la senyoria del regno de Tesalia, segunt que ya primerament le avia prometido. (fol. 79^v)

Las particularidades que ofrece la *Historia Troyana*, sin ser trascendentales, aportan información pertinente que otorga a nuestro estudio un carácter más completo y detallado.

GRAN CRÓNICA DE ESPAÑA

Es en la *Gran Crónica de España*, compuesta c. 1385, donde el mito de Medea recibe un tratamiento más extenso y pormenorizado, con tres capítulos dedicados al mismo:

Capítulo 18: Como gesson conlos qui fueron con el se recullio enla nau e finieron lur uiatge.

Capítulo 19: Como arribaron enla çiudad de salonich³⁰⁰.

Capítulo 20: Como uino Medea a gesson e le fizo comer sus fillos

El comienzo de la lectura nos recuerda a las *Sumas de Historia Troyana*, debido sin duda a la consulta de fuentes similares³⁰¹. El rey Eetes ofrece a los argonautas la misma hospitalidad, les agasaja durante el mismo número de días —diez— antes de que Jasón le plantee el verdadero motivo de su visita, es también similar la angustia del rey ante la posible muerte del héroe, etc.

De igual manera, Jasón se enamora de Medea a primera vista y también se destacan la belleza, discreción y sabiduría de ésta:

Et fizoles uenir delant a medea su fija, enla qual natura en res no auie fallecido ni en beldat ni en sauieza, ni endiscreçion e era muyt sauia enlas ciencias que en aquel tiempo se husauan [...] de continent que gesson e medea se uidieron fueron enpresos e ençendidos de amor uno del otro... (cap. 18, fol. 37^v)

La solicitud de ayuda por parte de Medea no tarda en llegar y Jasón la acepta presuroso. Por la noche, acude al dormitorio de la joven donde ésta le procura las

³⁰⁰ Este topónimo parece una deformación de «çibdat que llamavan Iaconites» (*Versión del Roman de Troie*, fol. 3^o), de la «çibdat Jaconyta» (*Sumas de la historia troyana de Leomarte*, fol. 3^v) o de la «cibdad jaconita» (*Crónica troyana*, fol. 12^r).

³⁰¹ Según M. D. PELÁEZ BENÍTEZ, *op. cit.*, p. 54, Heredia sigue a Guido de Columna o versiones de sus obras, entre las que se encuentran las *Sumas de Historia Troyana*, como expone F. DOMÍNGUEZ en “Fernández de Heredia’s *Grant Cronica de Espanya*, the *Roman de Troie en prose* and the *Versione d’Anonimo*”, *Hispanófila*, 65-67, 1979, pp. 1-7. El propio Fernández de Heredia alude a las fuentes consultadas: «ordeno le todas las cosas que el deuie fazer enla ysla de colcos, segunt que mas largament es scripto enel libro primero dela historia de Troya» (cap. 18, fol. 37^v). Para más información, cf. R. GEIJERSTAM, “Un esbozo de la *Grant Crónica de Espanya* de Juan Fernández de Heredia”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 52-53, 1996-1997, pp. 267-292.

indicaciones necesarias para la superación de las pruebas a cambio de la promesa de su amor:

te quiero fazer honor de tu conquista pero yo quiero aquesti gualardon de tu, es assaber que tu ames ami uerdaderament como yo amo atu e que me prengas por muller e yo prendre atu por marido (cap. 18, fol. 37^v)

La sorpresa llega a continuación cuando, tras yacer en el lecho juntos esa noche, Medea queda embarazada de dos hijos:

Et gesson le prometio e le iuro todas las cosas que ella le quiso demandar. Et de continent echaron se enel lecho e gesson tiro a medea el titol de uirginidat e la empenyo de dos fijos... (cap. 18, fol. 37^v)

El recibimiento de Jasón, que de nuevo realiza las pruebas en una isla cercana a la ciudad sin testigos, es entusiasta y caluroso por parte de todos: el rey, el pueblo, Medea, otras “dueñas y doncellas”, Hércules³⁰² y los demás compañeros de expedición lo acogen con alegría y grandes honores. Jasón, aprovechando esta euforia generalizada, solicita al rey la mano de su hija, sin la cual, según él mismo admite, no habría podido alcanzar su objetivo. Y el rey se la otorga:

Et gesson demando en gracia al rey hostes que le diesse por muller a medea su fija e el rey gelo atorgo mucho graçiosament e de buena uoluntat e de continent se finieron las bodas con grant plazer. (cap. 18, fol. 38^r)

Medea no es, por lo tanto, la hija traidora que reflejaban las fuentes antiguas, pues se casa con el consentimiento de su padre. Es una mujer enamorada que dedica sus conocimientos a ayudar a su amante, quien, por su parte, sabe ganarse la mano de la princesa.

Hasta aquí observamos una cierta línea común con respecto a las *Sumas*, pero a continuación se rompe la estructura argumental dando paso a un nuevo contexto circunstancial. A los pocos días de celebrarse la boda, Jasón y Medea parten de

³⁰² Se mantiene la figura de Hércules en Colcos, como ya veíamos en las *Sumas* y en la *Versión de Alfonso XI*.

Colcos rumbo a la ciudad de “Salonich” (Yolcos); sin embargo Medea nunca llegará a su destino porque Jasón la abandona en una desierta isla salvaje y continúa solo su trayecto:

...de que huuieron navegado algunos dias por qual que desuoluntat que huuo gesson con medea: fizo la meter en una ysla saluatge e medea finco alli sola e desempurada, sin ninguna conpanya. (cap. 18, fol. 38^v)

En dicha isla Medea, abandonada como Ariadna por Teseo, permanece un tiempo indeterminado durante el cual da a luz a sus dos hijos y los cría. Siendo estos ya «moçuelos [...] de hedat de iii o de iiii anyos» (cap. 20, fol. 39^o) a Medea se le presenta la oportunidad de salir de allí en una embarcación que iba en dirección a ‘Salonich’ (esto es, Salónica).

La primera vez que Medea se presenta ante Jasón éste no la descubre, pues se desfigura hasta resultar irreconocible y se hace pasar por la curandera que intenta sanarle de su enfermedad:

gesson estaua enfermo de una grant malautia, la qual medea le hauie fecho uenir por sus encantamientos [...] e medea se desfiguro en tanto que nola conosciu nenguno que ella fues medea e uino delant gesson en manera de metgess (cap. 20, fol. 39^o)

A los pocos días, Jasón ya se encuentra recuperado y quiere agasajar a su benefactora, pero ésta declina el ofrecimiento y únicamente le pide que organice un gran banquete donde celebrar su mejoría. Medea se brinda a preparar sabrosas viandas para el convite y se las sirve a todos los comensales, comenzando por su marido. Todos alaban su buen hacer y disfrutaban del condumio hasta que Medea aparece con las cabezas, las manos y los pies de sus hijos en una bandeja e increpa así a Jasón:

O gesson traydor desconoçido ati recuerda bien que yo medea te guarde de tantos periglos e de tan grandes enla ysla de colcos e di atu beneficio de uida e honor dela conquista dela lana del carnero encantado [...] e emprenyaste me de dos fijos los quales tu e tus parientes e amigos auedes comido e tu as comido los coraçones de amos dos [...] en memoria de la

tuya trayçion e dela tu inhumanidat e dela tu grant desconoçençia yo he fecho aquesta uengança tan cruel por que he muertos tus fijos e mios e telos he dado a comer. (cap. 20, fol. 39^v)

Medea asume aquí el papel de mujer abandonada en una isla con sus hijos, que tradicionalmente representaba Hipsípila, y el de cruel esposa que, además de cometer infanticidio, castiga a su esposo entregándole como comida a sus propios hijos, igual que ocurre en el mito de Procne.

RECAPITULACIÓN

El texto de Fernández de Heredia recoge, sin duda, las variaciones más significativas de las vistas hasta ahora. Sin embargo, la novedad no radica tanto en la modificación de cuestiones argumentales como en el orden utilizado y en la mezcla de tramas provenientes de otros relatos. Medea es madre de dos hijos, pero ni los concibe en Colcos ni los cría sola en una isla, –abandono de Ariadna y de Hipsípila–, retorna, tiempo después, al lado de su marido bajo la apariencia de una curandera –motivo del regreso al hogar sin anagnórisis– y por último, mata a sus hijos, aunque no los ofrece a su padre en un banquete –mito de Progne y Filomela–.

Las razones de tal peculiaridad pueden encontrarse en la confusión ya presente en las fuentes consultadas, o quizá en la mezcla de varias de ellas, o tal vez, en el deseo del autor de mitigar las situaciones inmorales y de acercarlas al lector con aspecto paradigmático, lo que le llevaría a narrar la huida de Jasón y Medea como un acto consensuado con el padre y ocurrido tras el casamiento, y a utilizar los relatos de mujeres abandonadas y filicidas como modelo para la historia de Medea.

LIBRO DE LA HISTORIA DE TROYA, DE PEDRO DE CHINCHILLA

En el año 1443, Pedro de Chinchilla termina la traducción de la *Historia destructionis Troiae* de Guido de Colonna³⁰³ que le había sido encargada por los Condes de Benavente³⁰⁴, casa nobiliaria con la que estuvo vinculado durante tres generaciones.

En su prólogo, además de reproducir lo que Colonna apunta sobre las fuentes utilizadas –de nuevo otorga mayor veracidad a Dictis y Dares frente a los relatos homéricos³⁰⁵–, Chinchilla subraya la dignidad de la labor del traductor, no sólo por el loable esfuerzo intelectual que ello implica, sino también por la utilidad pública que supone su trabajo en el ámbito de la difusión cultural, aunque concluye recurriendo al lugar común de la inferioridad del romance frente al latín:

En la cual, si los concebimientos mentales en la latina istoria contenidos non han seído tan conplidamente declarados, ninguna culpa a ellos inputada ser deve, mas a la insuficiente lengua en la cual el dulce e buen orden de fablar, segunt que en la latina, fallar non se puede. E pues yo, que nunca de la castalea fuente agua beví, me ponga a esto romançar, es

³⁰³ La obra de Guido de Colonna fue escrita en 1287 y, según M. A. MARCOS CASQUERO (“El tema troyano en la Edad Media: Guido delle Colonne ¿traductor de Benoit de Sainte-Maure?”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 15, 1993, pp. 79-100), no deja de ser una traducción al latín del *Roman de Troie*, de Benoît de Sainte-Maure, con alguna influencia de la *Iliada latina*, de Simón Aurea Capra, que a su vez recogía las crónicas de Dictis y Dares. Destaca este estudio que la obra de Colonna fue considerada de carácter histórico, frente al *Roman de Troie*, rasgo que elevó la consideración del texto y explicaría su éxito y difusión (p. 95).

³⁰⁴ Sobre la biblioteca de los condes de Benavente, en la que había de albergarse la obra de Colonna, véase J. H. ELSDON, *The Library of the Counts of Benavente*, Anápolis, 1955; I. BECEIRO PITA, “Los libros que pertenecieron a los condes de Benavente entre 1434 y 1530”, *Hispania*, 43, 1983, pp. 237-280.

³⁰⁵ Debate que se traslada a las principales cortes y círculos intelectuales, como apunta J. LAWRENCE, “On Fifteenth-century Spanish Vernacular Humanism”, *Medieval and Renaissance Studies in honour of Robert Brian Tate*, Oxford: Dolphin, 1986, p. 76.

dar causa por la cual mi ignorancia sea publicada a cuantos la leerán, e lo que oculto e secreto era, si quiere por pocos sabido, a muchos será publicado³⁰⁶. (fol. 1^r)

La traducción es bastante fiel al texto latino, literalidad que M. D. Peláez Benítez entiende como «una ayuda lingüística para los nobles que leyeran el texto de Guido en el original latino, cuyo conocimiento superficial del latín sería más precario que el del traductor, pero lo suficientemente avanzado para no perderse en las marañas sintácticas del lego castellano»³⁰⁷.

ANÁLISIS DEL MITO

Comienza el relato de Jasón y Medea con la explicación de la genealogía del rey “Pelleo”, que vuelve a confundirse con Peleo³⁰⁸, padre de Aquiles:

Un rey justo e noble, cuyo nonbre Pelleo, con la reina Tetide su muger; de los cuales nació aquel varón fuerte tan animoso e tan noble llamado Archilles. [...] Este rey Pelleo escribe la istoria que ovo un ermano llamado Esón, de un mismo padre e madre nascidos... (fol. 3^r, p. 119)

La descripción de Jasón, muy favorable y benévola, destaca el valor, la hemosura y la nobleza del joven:

³⁰⁶ Ed. de M. D. PELÁEZ BENÍTEZ, Madrid: Complutense, 1999.

³⁰⁷ Ed. cit., p. 71. Para un estudio pormenorizado de los rasgos lingüísticos de la traducción, remito al Capítulo IV de dicha edición, en el que Peláez Benítez analiza el léxico, la morfología y la sintaxis que definen la labor de Chinchilla en esta traducción, y que se caracteriza, en líneas generales, por un intento de acercar el texto latino al público lector (como demuestran la presencia de cultismos glosados, el romanceamiento de la grafía clásica de los latinismos, etc.) pero sin renunciar a las complejas estructuras sintácticas originales o a la utilización de términos de fuerte ‘sabor’ arcaizante, que sin duda confieren al texto gran calidad y relevancia.

³⁰⁸ El empleo indistinto del antropónimo Pelias y Peleo se justifica por la habitual deformación de nombres propios en la Edad Media, como demuestra O. MARTÍNEZ GARCÍA en “La transfiguración de los nombres de dioses y héroes a través de las traducciones de Homero al castellano”, en *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid: Ediciones Clásicas, 2002, pp. 649-656. Esta confusión, presente ya en el *Roman de Troie* y recogida posteriormente en la *Versión de Alfonso XI*, se explicaría por la mayor carga significativa que posee para el lector medieval el nombre de Peleo frente al menos conocido Pelias, como apunta A. POCINA LÓPEZ, “Medea y Jasón en la Coronica Troyana...”, p. 728.

Este Esón avía un fijo nonbrado Jasón, fuerte e noble e mancebo muy fermoso, tenprado e largo, elocuente, tractable, piadoso, e de toda honestidad de virtudes conplido. (fol. 3^v, p. 120)

La fama de la existencia de un objeto maravilloso en Colcos llega a Tesalia, excusa que aprovecha el rey para enviar a su sobrino en expedición con el fin de que muera y no suponga un obstáculo para él:

Pelleo rey non con ese amor le respondía, porque aunque en los abtos exteriores se le mostrase muy caro, en la voluntad no respondía, temiendo de Jasón e en la grant afección que los suyos acerca d'el avían, por razón de lo cual temía del señorío. (fol. 3^v, p. 120)

Jasón, junto con Hércules –del que se resumen sus principales hazañas–, y otros nobles caballeros, emprenden camino hacia Colcos, sin detenerse más que en Troya, donde se relata el enfrentamiento con el rey Laomedonte.

La llegada a Colcos y el recibimiento del rey Oetes se narran de manera semejante a como lo habíamos visto en otras fuentes basadas en la obra de da Colonna, por lo que no resultan novedosos ni los agasajos del monarca ni la riqueza y ornamentación con que se describen estancias y vestimentas. Reproducimos la primera descripción de la capital del reino, llamado Jasonites –posible variación desde «Iaconites» (*Versión del Roman de Troie*, fol. 3^r), «Jaconyta» (*Sumas de la historia troyana de Leomarte*, fol. 3^v) o «jaconita» (*Crónica troyana*, fol. 12^r)– que remite indudablemente a las ricas villas medievales:

Cibdat muy fermosa, de grandiosos e altos muros e torres cercada, de muchos palacios ricos e posadas nobles guarnecida, e llena de muncha e rica población e de muy honrados e ricos pobladores. (fol. 8^v, p. 128)

El primer encuentro con Medea se produce por mediación del rey, hecho éste que aprovecha Colonna para hacer oír su voz en la narración y arremeter contra la despreocupación del padre que lanza a su hija en manos del que provocará su

deshonra, así como para elaborar un discurso de tono misógino contra el libertinaje y la inestabilidad propios de las mujeres³⁰⁹:

Mas, ¡o mesquina e enloquecida nobleza de rey!, ¿qué cortezía devías tú en mengua de tu honor?, ca non es sabiduría creer en la constancia de las moças nin del linaje mugeril. ¿Quién, por cierto, en algunos tienpos, ninguno conoció alcanzar constancia en las mugeres?, el ánimo de las cuales sienpre está en movimiento, e mayormente entre las moças e ante que la muger sea en hedat para ser a varón ayuntada. Sabemos que sienpre el deseo de la muger es cobdiciar el varón, así como la materia demanda a la forma. [...] Pues ¡o rey Oethes, vestido de osadía!, ¿por qué ordenaste poner el costado de la tierna moça al costado del estraño varón? E si la flaquza mugeril en tu voluntad ovieses pensado, la heredera de tu reino levada en estraños regnos e en aborrecible navío non ovieras llorado. (fol. 10^v-11^r, p. 131)

La joven, única heredera del reino, está caracterizada una vez más por su hermosura y sabiduría, aunque el autor dedica unas cuantas líneas a explicar que el alcance de los poderes de Medea nunca podrá equipararse al de los de Dios. Chinchilla lo traduce de la siguiente manera:

Pero aquel fabuloso Ovidio, hablando de Medea, fija del rey Oethes, fizo creer a muchos esto aver seído por ella fecho, lo cual creer non se debe por los católicos e fieles xtianos. Mas todo esto es por Ovidio fabulosamente hablado, porque aquel alto e eterno Dios, que en su sabiduría, si quiere por ella, todas las cosas crió, e los celestiales cuerpos de las plantas debaxo de su propia ley dispuso, e ordenante aquéllas perdurablemente les inpuso mandamiento el cual pasar non pueden. (fol. 10^r, p. 130)

Tras la segunda entrevista, que tiene lugar ese mismo día por la tarde, apalabran un tercer encuentro para esa noche, que se celebra ya en la cámara de la

³⁰⁹ Este párrafo es uno de los excursos de carácter moralizante que Guido de Colonna incluyó en su adaptación de la versión prosificada del *Roman de Troie*.

joven, a donde llega Jasón, avisado por «una vieja muy entendida e secreta», una vez que la noche ha caído y el resto de invitados ha ido a dormir (fol. 14^v, p. 137).

La descripción de la estancia, así como de los objetos que la decoran, que obedece al deseo de complacer al lector medieval que gustaba de dichos detalles, ya la habíamos visto en otras obras, pero lo que quizá sorprende de esta traducción es la narración del acto sexual, demasiado extensa en comparación con las dos líneas aproximadamente que le dedican otros autores:

Tomado por Medea juramento a Jasón, amos desechadas las vestiduras, entraron en la cama, fermosa por maravillosos hornamentos, e así, amos estando en la cama desnudos, las cerraduras de la virginidad de Medea Jasón abrió. E aquella noche consumida en alegres e delectosos solazes, non enbargante que Medea oviese conplido la satisfacción de su deseo por los abraçares del varón e actos venéreos deseados, nin por eso en ella se apagó la centella de la luxuria, antes comovida por la esperiencia, mayores concebimientos concibió. Este es aquel gusto trayente tanta dulçor en los miserables amantes, que como d'ellos es más recebido es más demandado, el cual aborreçer non puede el estómago, aunque farto, como el deseo del coraçón e la cobdicia del deleite en él sea continuo, e la dulce queixa que en él firme críe apetito. (fol. 16^r, p. 139)

En la *Versión de Alfonso XI* y en las *Sumas de Historia Troyana* se resume de la siguiente manera:

Pves que amos fizieron su pleito, yoguieron toda la noche de consuno muy pagados de ssi et muy abraçados. Et si Iaason y non erro, bien creades que fizo duenna de la que ante era donzella. Ca si a el mucho plazia, por ella non fincaria. (fol. 5^o)

Y la consumación de la unión se recuerda más avanzado el relato:

Commo avedes oydo fue Jason acorrido e avisado de medea para su viaje e esa noche albergaron amos... (fol. 22^o)

En la *Gran crónica de España*, de Fernández de Heredia, se resume en una frase, pero se añade un apunte de incuestionable valor: el doble embarazo de Medea. El texto es el siguiente:

Et de continent echaron se enel lecho e gesson tiro a medes el titol de uirginitat e la empenyo de dos hijos (fol. 37^v)

Difiere significativamente esta narración con la que encontramos en la *General Estoria*, puesto que al seguir como fuente principal a Ovidio, ofrece una perspectiva diferente de la relación entre ambos:

E jurole estonçes Jason por las santidades de la deesa Ecathe, en cuyo templo estauan, [...] E creyo Medea a Jason por todas aquellas juras que le el fizo e diole ella ally luego sus yeruas que tenie encantadas contra el dragon, e contra los toros, e contra los caballeros. E ensennole las palabras que dixeses yendo a estas cosas, e dio gelas escritas. E el aprendio alli lluego della la manera e el vso, e due muy alegre con todo aquello, e fuesse para su posada. (cap. 458, p. 274)

Esta mayor precisión a la hora de relatar los encuentros amorosos, propia de la traducción de Chinchilla, reaparece más adelante, cuando nos describe el encuentro de la pareja la noche en que Jasón retorna sano y salvo con el vellocino³¹⁰.

La escuridat de la noche era derramada por todo el mundo cuando Jasón a la cámara de Medea vino e amos en uno entraron en la cama, e después que ovieron de diversos e solazosos deleites usado, de la común partida e de los aparejos necesarios a ella munchas cosas entre sí de una voluntad fablaron. (fol. 19^v, p. 144)

Jasón y Medea permanecen un mes en Colcos, de donde parten «sin licencia del rey»³¹¹. La reflexión que introduce el autor en este momento anticipa un mal final para Medea:

³¹⁰ Los consejos y talismanes que le ofrece Medea no difieren de los que hemos analizado en la *Versión de Alfonso XI*: ungüento, figura de plata, anillo con piedra mágica y sortilegio que debe repetir tres veces. Tampoco difiere este texto del relato de la superación de las pruebas que veíamos en la fuente citada.

¡O Medea!, los vientos segundos mucho avrías aver deseado, porque pasando la mar presto desanparases tu tierra fuyendo de los paternales ceptros. Non reguardando tus peligros veniste a Tesalia, donde por el tesálico Jasón e por los cibdadanos de Tesalia, desonrada e pública muerte después de muchos aborrecibles peligros se lee aver recebido. (fol. 20^r, p. 145)

Después de esta mención del trágico final de Medea, no vuelve a aparecer en la obra, aun cuando un poco antes se anunciaba que se relataría la historia del proceso de rejuvenecimiento de Esón:

Del cual dixo Ovidio en el mesmo *Metamorphoseos* que después en la flor de la joventud e en las potencias juveniles fue renovado, en tanto que de sonbra de viejo fue tornado en la primera niñez por cura de medecinal e arteficiosa virtud de Madea (*sic*), de lo cual ayuso e muy cerca se fará conplida minción. (fol. 3^v, p. 120)

En Tesalia, el rey Pelias, aunque contrariado por el éxito de su sobrino, cumple lo prometido y le cede el trono a Jasón. Tras esto, Jasón y Hércules emprenden el consabido viaje hacia Troya para ajustar cuentas con Laomedonte.

RECAPITULACIÓN

La trascendencia de la obra de Guido de Colonna en la literatura medieval en lo que a la materia de Troya se refiere ha sido ampliamente estudiada en las páginas anteriores, por eso el acercamiento a la primera traducción castellana de la obra, que hemos acometido en estas líneas precedentes, resulta de notable interés para nuestro trabajo.

³¹¹ Ni en las *Sumas* («Pues que sus fiestas de alegrías los griegos oujeron fechas e sus naujos basteçidos entraron enellos e Jason lleuo a medea con todas las mas riquezas de su padre», cap. XXV, fol. 22^v) ni en la *Versión de Alfonso XI* («Mas ella fizo gran follia que dexo su padre et su linage por el», fol. 7^r) se menciona nada respecto a la reacción del rey Eetes. En la *Gran crónica...* de Fernández de Heredia hallamos otra particular adaptación del mito: Jasón y Medea se casan en Colcos y regresan a la patria de Jasón con consentimiento paterno.

Pedro de Chinchilla realiza una labor fundamental para la consolidación de la *Historia destructionis Troiae* y para su difusión en los siglos posteriores. Gracias a su traducción, podemos figurarnos cómo recibe el lector del siglo XV la materia clásica y más concretamente, cómo conoce la historia de Jasón y Medea, lo cual nos ayuda a comprender e interpretar recreaciones posteriores del mito.

CRÓNICA TROYANA, ANÓNIMO

En el año 1490 ve la luz en Burgos la *Crónica Troyana*³¹², una de las fuentes más usadas durante el XVI sobre el ciclo troyano. Basada en las *Sumas de Historia Troyana*, sólo presenta leves variaciones léxicas y sintácticas fruto de los casi ciento cincuenta años que separan ambos relatos.

La estructura de la obra presenta ligeras variaciones con respecto a las *Sumas*. La división en capítulos es diferente, pues en la *Crónica* se agrupan en un único título dos o tres de los que aparecían en el relato de Leomarte. Además, se traslada un capítulo –el XXVII de las *Sumas*, en el que, mediante retrospección, se explicaba la relación que existía entre Jasón e Hipsípila–, al lugar que le corresponde cronológicamente, esto es, antes de la llegada de Jasón a la Cólquide. En las *Sumas*, este título antecede al capítulo clave para el desarrollo argumental, aquel en el que la misiva de la reina de Lemnos llega a Yolcos y rompe la idílica situación que vivía el matrimonio. De la manera que lo estructura la *Crónica Troyana*, el efectismo de la epístola es mayor, puesto que no se han anticipado acontecimientos en el capítulo precedente:

E asi estuuieron jason e medea con grand gloria con su padre eson bien dos años. E loauan todas las gentes del grand saber de medea e venian a ver a ella e a jason e a eson su suegro [...] Agora dexado esto torna a contar dela historia de ysorfile muger primera de jason³¹³. (fol. 14^v)

Ya hemos comentado que las variaciones más significativas pertenecen al campo léxico, como por ejemplo los distintos términos que se emplean en la

³¹² En el siglo XVI se contabilizaron hasta quince reimpresiones de la obra, según A. M. GARCÍA MARTÍN, *Coronica Troyana em Linguoajem Purtugesa*, edición y estudio por A. M. G. M., Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 1998, Introducción, pp. 19-27. Sobre la versión del relato de Jasón y Medea que aparece en la *Coronica Troiana* portuguesa véase A. POCIÑA LÓPEZ, “Medea y Jasón en la Coronica Troyana...”.

³¹³ Citamos según edición de D. Prince, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993.

caracterización de Jasón y Medea. Cuando se describe por primera vez a Jasón que ha llegado a la Cólquide, en las *Sumas* se aplican los siguientes epítetos: «hermoso, cortés y bien andante». En la *Crónica Troyana* se añade a estos otro adjetivo:

E por que lo veyá tan fermoso e **gracioso** e cortes e tan bien andante...
(fol. 12^r)

Más adelante, cuando aparece Medea, también se añade otro rasgo a los de «hermosa y sabia mujer» que le otorgaron en las *Sumas*:

El rey hauia vna fija que hauia nombre Medea, doncella muy hermosa e **apuesta** e era muy sabia muger del arte del encantamento. (fol. 12^v)

En el texto del XV también localizamos alguna variación en el terreno de las amplificaciones, como la glosa que añade el autor de la *Crónica* al hablar de la vergüenza³¹⁴, virtud de la que carece Medea:

E tanto fue presa medea enel amor de jason que la verguença que es la madre de las virtudes la qual alas mugeres retiene de fazer cosas deshonestas no pudo con ella. (fol. 12^v)

Et tanto fue preso de su amor que la verguença que alas mugeres rretyene njn miedo de padre e njn otra cosa alguna non la pudo rretener.
(fol. 21^v, *Sumas*)

Medea carece de esa virtud que menciona el autor y lo demuestra, al igual que en las *Sumas* y que en la *Versión del Roman de Troie de Alfonso XI*, citando ella misma a Jasón en su aposento, donde perderá la virginidad, con la diferencia de que en la *Crónica* el encuentro no es tan secreto como se pretende al ser observado por varias doncellas y algunos escuderos:

E asi mesmo la infanta lo salio a rescebir fasta ala puerta, la qual venia encendida e enerbada [...] fizieron amos el vno al otro sus juramentos e

³¹⁴ El significado de vergüenza como azoramiento causado por un acto deshonesto aparece tempranamente en las letras hispanas: *Cantar de Mio Cid*, *Poema de Fernán González*, *Milagros de Nuestra Señora*, *Libro de buen amor*, *El Corbacho*, *El Conde Lucanor*... como recoge muy bien A. CARREÑO RODRÍGUEZ en “La vergüenza como constante social y narrativa en don Juan Manuel: el ‘Ejemplo L’ de *El Conde Lucanor*”, *Thesaurus*, 1977, 32, 1, pp. 54-74.

fecho asi las donzellas e los escuderos salieron fuera e fincaron jason e la infanta en vno... (fol. 13^v)

En un capítulo posterior tanto de las *Sumas* como de la *Crónica Troyana* se menciona de nuevo la vergüenza, como el sentimiento que mueve a Jasón a dejar su acomodada estancia en Colcos y a acometer las mortíferas pruebas:

E quando el entendio que tiempo era e que ya verguença le era en estar alli tanto, despidiose del reu e de hercoles e de todos los otros e metiese en un batel solo... (fol. 13^v)

Consignamos otras diferencias que bien podrían considerarse errores del copista. En el fol. 22^v de las *Sumas*, por ejemplo, se utiliza el término “argonaeta” para designar a la nave que lleva a los expedicionarios. En la *Crónica* encontramos lo siguiente:

E dize las historias que llamaron aquel que la fizo argon onde llamaron a esta nao arragonaeta. (fol. 13^v)

Del mismo modo, en el folio 25^v de las *Sumas* se utiliza el gentilicio “tesalyano” para calificar al mercader que le lleva información a la reina Hipsípila. En la *Crónica* ese gentilicio se transforma en “ceciliano”:

Asi fue que vn dia acaecio que vn mercadero ceciliano lleo en el puerto...(fol. 14^v)

Por último, anotamos unas líneas añadidas al final del capítulo XXIII titulado “Como Medea sopo dela carta de ysorfile & como jason se fue & dela carta que Medea le embio” que no se encuentran en las *Sumas*:

E piensa en ti jason que amor falsado nunca delos dioses se perdono en todos los peligros siempre seras temeroso. Ca fara la culpa en ti silla de miedo & dexa ya pasar la braueça del tiempo & yrme haziendo ala tristura. (fol. 15^v)

RECAPITULACIÓN

La *Crónica Troyana*, por tanto, no se caracteriza por las novedades que aporta con respecto al argumento tradicional, puesto que en ese sentido sigue fielmente la versión que ya hemos analizado de las *Sumas*. Sin embargo, es un texto de cierto interés para nuestro estudio en tanto que referente de la materia troyana durante el siglo siguiente.

MORALES DE OVIDIO, ALFONSO GÓMEZ DE ZAMORA

Alfonsus Zamorensis: así reza la firma del texto registrado en la Biblioteca Nacional de Madrid como *Morales de Ovidio* (ms. 10144). Dos dudas debemos disipar antes de emprender el análisis que se le dispensa en este texto a la figura de Medea: ¿quién es Alfonso de Zamora? y ¿qué fuentes sigue en su revisión de las *Metamorfosis* de Ovidio?

Ya con la segunda pregunta planteada se resuelve parte de la primera: Alfonso de Zamora (Alfonso Gómez de Zamora) es un traductor de la primera mitad del siglo XV. Este bachiller en derecho canónico tradujo en 1439 la versión aragonesa de las *Ystorias de Roma* de Paulo Orosio y anteriormente, en 1434, aparece como responsable de la copia de la traducción de *De natura angelica*, de Francisco Eiximenis, ambos trabajos por encargo de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana³¹⁵. Esa doble labor de copista/traductor nos lleva a pensar que pudo aplicar esa visión dual a los *Morales de Ovidio*.

En la Edad Media, la transmisión de Ovidio, en concreto de las *Metamorfosis*, se realiza siempre a través del prisma del *exemplum*. La traducción del *Libro Mayor* de Ovidio sin moralizaciones ni comentarios pudo estar en las nutridas bibliotecas del Marqués de Santillana y de Gómez Manrique³¹⁶. Además, el contenido de la obra se difundió a partir del *Eusebio de los tiempos* y de las *Cuestiones morales propuestas al Tostado*, de Alonso de Madrigal, que a su vez está traduciendo la *Genealogia deorum* (1360) y el *De claris mulieribus* de Boccaccio, sobre las que volveremos más adelante.

³¹⁵ M. SCHIFF, *La bibliothèque du Marquis de Santillana*, París: Émile Bouillon, 1905.

³¹⁶ F. DELGADO, “El Ovidio Moralizado de Alfonso Zamora”, *Perspectivas sobre la cultura hispánica: XV aniversario de una colaboración interuniversitaria*, coord. por J. P. Gabriela y A. Bianchini, Córdoba: Universidad de Córdoba, 1997, pp. 89-100, (p. 90).

Sin embargo, más frecuentes fueron los textos clásicos traducidos y moralizados. Así, a comienzos del siglo XIII, apareció el *Ovide moralisé*³¹⁷, poema en francés de aproximadamente 72.000 octosílabos escrito por un fraile anónimo entre el año 1316 y 1328³¹⁸. Pocos años después Pierre Bersuire (c. 1290-1362) incluye en su *Reductorium morale* un comentario en latín sobre las *Metamorfosis*, el *Ovidius moralizatus*³¹⁹, décimo quinto libro de la obra.

Es más que probable que el Marqués de Santillana, cuyo interés por ampliar su nutrida biblioteca queda atestiguado por la cantidad de obras que encargó traducir o copiar, ordenase a Alfonso de Zamora una traducción de la versión que Bersuire realizó a partir del original de Ovidio. Sin duda, su inclinación hacia esta obra nace de su afán compilador de textos clave de la literatura compuesta hasta esa fecha, pero además, esa mezcla de erudición clásica y moralización cristiana acrecentó dicha disposición de ánimo.

La labor de este bachiller en Derecho Canónico pudo realizarse en torno a los años 1435-1445 y se caracteriza por su fidelidad al texto base y por mostrar bastantes indicios de haber sido compuesta y copiada con demasiada rapidez³²⁰. Esa premura a la hora de traducir el texto hace que pensemos en un traductor alejado de la figura del

³¹⁷ M. C. ÁLVAREZ MORÁN, “El *Ovide Moralisé*, moralización medieval de las *Metamorfosis*”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 13, 1977, pp. 9-32.

³¹⁸ Esta datación la defiende F. DELGADO, *op. cit.*, p. 91 siguiendo a C. DE BOER, *Ovide Moralisé, publié d'après tous les manuscrits connus*, Amsterdam, 1915-1938, vol. I, pp. 9 ss. A. SOLALINDE sitúa la datación del anónimo francés en el siglo XIII, y no en el XIV en “La fecha del *Ovide moralisé*”, *Revista de Filología Española*, 8, 1921, pp. 285-288. V. CRISTÓBAL, “Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española: visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII”, *Cuadernos de literatura griega y latina*, 1, 1997, pp. 125-154 (p. 128), también lo sitúa en el siglo XIII. Posteriormente, en 1484, aparece la versión prosificada, *Métamorphoses d'Ovide moralisée*, impresa por Colard de Mansion, obra que fusiona la glosa moralizante de Bersuire y el *Ovide Moralisé*, según apunta A. Gómez Moreno, “Los clásicos en el umbral del siglo XIV allende y aquende los Pirineos”, *Príncipe de Viana*, 61, Extraord. N° 18, 2000, pp. 153-163 (p. 162).

³¹⁹ Edición moderna en PETRUS BERCHORIUS, *Reductorium morale. Liber XV: Ovidius moralizatus, Cap. I. De formis figurisque deorum*, ed. J. Th. Minderaa, Utrecht: Instituut voor Laat Latijn der Rijksuniversiteit, 1966 y PETRUS BERCHORIUS, *Reductorium morale. Liber XV: Ovidius moralizatus. Cap II-XV*, ed. D. van Nes, Utrecht: Instituut voor Laat Latijn der Rijksuniversiteit, 1962.

³²⁰ *Text and Concordance of 'Morales de Ovidio'. A Fifteenth-Century Castilian Translation of the 'Ovidius Moralizatus' (Pierre Bersuire)*. Madrid, Biblioteca Nacional ms. 10144, ed. DEREK C. CARR, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992, p. 5.

editor humanista cuidadoso, exquisito en su traslación, minucioso y detallista. La rapidez y la literalidad han de ser, pues, los rasgos más destacados en el análisis de esta obra³²¹.

ESTRUCTURA Y CRITERIOS DE MORALIZACIÓN

La obra se organiza en dos partes diferenciadas. La primera la dedica a la moralización de algunos dioses (Saturno, Júpiter, Marte, Venus, Mercurio, Plutón...) con especial atención a la interpretación alegórica de la representación figurativa e iconográfica de los mismos. En la segunda parte, la más extensa, dedica quince capítulos al comentario de una serie de mitos relevantes presentes en las *Metamorfosis*.

A la hora de realizar este romanceamiento que tiene como último término el texto de Ovidio, Alfonso de Zamora mantiene la finalidad moralizante presente en el texto de Bersuire, pues de todos los relatos y de cualquier acción o comportamiento extrae una enseñanza.

Ya en la introducción que realiza Bersuire y que traduce Alfonso de Zamora, antes de comenzar con la primera moralización –“Figura de saturno & su moralizacion”–, se justifica ampliamente la labor que se persigue con esta obra. En primer lugar, trata de excusarse el hecho de que se utilice para base de la enseñanza moralizante un texto pagano, y lo hace alegando que las “fablas” deben usarse como ejemplificaciones de las que obtener algún “moral entendimiento”, y añade además que de los escritos de los poetas siempre se puede extraer alguna verdad natural o histórica:

Conuiene a saber que muchas uezes las fablas por figuras & exenplificaciones se deuen usar por que dende algund moral entendimiento sea sacado. (fol. 1^o)

Y un poco más abajo:

³²¹ Esta misma idea la encontramos en R. RECIO, “Por la orden que mejor suena: traducción y Enrique de Villena”, *La corónica*, 24, 1996, pp. 140-153, quien defiende que literalidad y rapidez son los rasgos propios de las traducciones llevadas a cabo en Castilla en los años finales del XIV y primeros del XV; en el Reino de Aragón, sin embargo, la glosa y la *amplificatio* explicativa serían, según esta autora, las notas predominantes.

Ca por los tales enfingimientos siempre alguna uerdat quisieron entender. (fol. 1^v)

A continuación, defiende su objetivo aludiendo a la más alta autoridad, la Santa Escritura. En la Biblia también aparecen “fablas” o “ficciones” porque se puede concluir de ellas alguna verdad:

E assi en uerdat auer lo fecho la santa escriptura es uisto en muchos passos. Onde para ser auida notiçia de alguna uerdat, fablas es notorio la santa escriptura auer compuesto. (...) la santa escriptura en uerdat estas & las semejantes fablas & ficciones suele usar por que dende se pueda alguna uerdat sacar o concluyr. (fol. 1^v)

Y finalmente, dignifica el oficio de poeta usando una cita de autoridad: Rábano Mauro, quien en el *Tratado de la naturaleza de las cosas* (libro 16, cap. 9) dice «quel offiçio del poeta es conuerter en otras especies las cosas que son passadas por tuertas figuraciones con alguna hermosura» (fol. 1^v), y se cierra esta idea con una explicación final que dice que «escondese a las uezes la uerdat natural por las fablas».

Conviene aclarar en este punto la distinción que se establece en el texto entre «verdad natural» y «verdad histórica». Por la primera entenderíamos la interpretación moral y alegórica propiamente, como se deduce del ejemplo que utiliza a tal efecto: Vulcano fue engendrado de Juno, lo cual debe interpretarse como que el aire engendra al fuego:

Vulcano el qual se dize ser engendrado de Juno e del paraíso enla tierra echado. E por que cayo de alto enfingesse ser fecho coxo. E a Juno significa el ayre el qual segund la uerdat a Vulcano conuiene a saber aqueste fuego que aquí tenemos engendra. Al qual por el rompimiento delas nuues de alto lo echa, el qual por esso coxo se dize. Ca la llama sienpre ua tortuosa. (fol. 1^v)

Y por la histórica, se entiende la explicación verosímil con tintes históricos, de las “fablas” o ficciones, como la de Perseo y Atlante, relato que se utiliza para explicar un accidente geográfico:

Ca perseus se dize auer muerto e con su cabeça achlandis el muy gran gigante en el monte que se dize achlas se enfinge que lo uuiesen convertido, el qual perseus conuiene a saber caballero estrenuo mato e uençio a Gorgona, fija de horco que regnaua en las ynsolas meridionales, que se dizen gorgonas e la su cabeça conuiene saber sus riquezas e su regno e possessiones lleuo contreñiolo foyr en el monte e porque despues non recobro, el giuglar poetico lo dixo ser mudado en monte. (fol. 1^v)

Una vez justificada su intención –reforzada por citas de autoridad y por el peso de las Sagradas Escrituras–, y una vez clarificados sus criterios de moralización, continúa su introducción con la exposición de su objetivo y finalidad últimos:

poner la mano a moralizar las fablas delos poetas por que asi por las tales ficciones puedan las costumbres & los misterios dela fee confirmar. (fol. 1^v)

Su intención es aclarar e interpretar, pero siempre desde el tamiz de la doctrina cristiana. Y los siguientes símiles con los que adorna sus palabras no tienen desperdicio:

licita cosa es que si el omne pudiere de las espinas coja uuas & que miel dela piedra chupe & quel azeyte del muy duro guijaro para si tome & asi delos tesoros delos egipcianos el tabernáculo del firmamento edefique & componga. (fol. 1^v)

Tras citar a los autores que con anterioridad han tratado del «literal entendimiento de las fablas», esto es Fulgencio, Servio y Rábano, concluye la introducción de Zamora traduciendo las palabras de Bersuire sobre la relación que guarda su *Ouidius Moralizatus* con el *Ovide moralisé*, «enel qual sin duda muchas buenas exposiciones asi allegoricas commo morales falle».

ANÁLISIS DEL MITO

Para encontrar por vez primera el nombre de Jasón debemos avanzar hasta más de la mitad de la obra, hasta el libro séptimo, titulado «Commo jasson & sus compañeros

para ganar el vellocino del oro en la ysla de colchos fuesen recebidos fueron en la possada de fineo Rey ciego» (fol. 126^r)

En estos folios y siguientes, introduce el traductor la historia del rey Fineo, al final de la cual, en el capítulo de las «correspondencias alegóricas», compara a Jasón y a sus compañeros nada menos que con Jesucristo y sus “santos fieles”:

Quando por iasson e sus compañeros que es por ihesu xristo & sus santos fieles. (fol. 127^r)

En este mismo folio, en la línea 25, comienza el relato del mito de Jasón y Medea, que ocupa seis capítulos y que comprende desde el momento de la llegada de Jasón a Colcos hasta la huida de Medea hacia Atenas:

Aquí esta sumaria mente toda la estoria del uelleçino dorado & delas dificultades que se rearçian al que ganarlo auja & commo Medea adestro a jasson alo ganar & commo el ganado furtiva mente se fue conel.

PRIMERA PARTE

La primera parte de este capítulo lo dedica a relatar el mito tal y como le ha llegado a través de sus fuentes: Colcos es de nuevo una isla donde antiguamente el rey Eetes, hijo del sol, tenía guardado en un templo el vellocino de oro, «una gran cosa», se decía, entre todas las riquezas del mundo. Esta definición implica que desde el primer momento se mantiene el papel simbólico del vellocino, como un objeto precioso y de gran valor.

Para obtener ese vellocino, continúa el autor, hay que superar «muchos peligros», como uncir los toros de «pies de arambre» que vomitaban fuego por la boca, arar la tierra con ellos y sembrar en ella los dientes de un «dragón velante» que nunca dormía. De los dientes sembrados nacen unos caballeros armados, «los cuales unos contra otros aujan de pelear»³²². En esta versión de la narración, se sitúa a Jasón ya en la Cólquide, sin especificar el motivo por el cual debe conseguir ese objeto.

³²² El episodio de los caballeros armados se trata de manera confusa, lo que implica que la interpretación alegórica del mismo resulte también prácticamente ininteligible.

Medea, «en todas las artes muy dotada», lo ve y se enamora de él al instante, como ocurre tradicionalmente. Su ayuda se materializa en unas «yeruas y cantares» que determinan el éxito de Jasón. Una vez conquistado el vellocino, huyen juntos. Termina esta primera parte aludiendo, una vez más, a las fuentes de las que ha extraído esta información:

Según que aqui pone ouidio e según que aun se pone en el principio de la estoria troyana. (fol. 127^v)

A partir de este punto, el autor se dedica a establecer correspondencias entre los elementos que componen el mito y realidades alegóricas, todo ello aderezado con múltiples citas bíblicas al hilo de la interpretación³²³. Hemos extractado lo principal de estos pasajes alegóricos porque consideramos que es preferible prescindir de citas excesivamente largas, más aún cuando el texto es especialmente farragoso, a veces casi ininteligible, y, en ocasiones, da la impresión de que el traductor no acaba de entender el sentido del texto original. Hemos distribuido las alegorizaciones agrupándolas en tres correspondencias consignadas alfabéticamente. El hecho de que haya tres interpretaciones nos indica, precisamente, el ‘abuso’ al que se someten los relatos míticos por parte de los alegorizadores.

CORRESPONDENCIA A

Según esta interpretación, los elementos del mito significan las siguientes realidades:

Vellocino	Riquezas temporales o riquezas de la Iglesia: prebendas y beneficios y dignidades («la posesión del carnero Jesucristo lo cual es ordenado para fazer las vestimentas de los pobres»).
Jasón	Buen «perlado» que quiere tomar las prebendas de la

³²³ La moralización no consistía sólo en ‘averiguar’ estas correspondencias, sino en ‘descubrir’ lo que las cosas significan ‘en realidad’, porque participan de la esencia de Dios. Así pues, según la teoría del *ens contingens* y el *ens necessarium* recogida en la Edad Media por Tomás de Aquino, la inteligibilidad última de los seres reposa en la analogía entre cada ser contingente con el único ser necesario; reside en lo que significa cada ser contingente para los que lo contemplan.

	Iglesia.
Bueyes flamosos	Los crueles y tiranos.
Dragón velante	El diablo que nunca duerme.
Rey	Dios Padre.
Medea	La Virgen o la sabiduría de todas las cosas buenas.

En resumen, quien quiera obtener las dignidades y bienes de la Iglesia (el vellocino) que tiene Dios Padre (Rey Oeta) en su templo, primeramente debe ganar la «amigança de su hija», esto es, debe mostrar devoción a la virgen; después, debe someter al yugo de la disciplina a los crueles y tiranos (bueyes llameantes) guardándose siempre de las malicias, crueldades y mordeduras del perenne y tentador diablo (dragón y sus dientes), y así en la tierra podrá haber «hombres buenos y fieles» (caballeros armados) que con enseñanzas y ejemplos dominen sus pasiones terrenales (vida carnal). (fol. 128^o)

Para apostillar esta idea y dotarla de autoridad, se mencionan citas bíblicas que reproducimos aquí³²⁴ con el fin de que sea más patente la relación que guardan con lo arriba expuesto. Conservamos el título que en esta traducción se otorga a los libros bíblicos:

Libro de los Proverbios, 5: «Di a la sabiduría mi hermana eres tú y llama a la prudencia tu amiga».

Eclesiástico, 11, 5: «Muchos tiranos acabaron por los suelos, mientras un desconocido se ceñía la corona».

Trenorum, 3: *Bonum est viro cum portaverit iugum* («Bueno es el varón que trayga yugo».)

³²⁴ La mayor parte de las citas bíblicas aparecen en castellano pero abreviadas –solo las primeras palabras–, por lo que hemos considerado conveniente reproducirlas actualizadas íntegramente. Las que aparecen en latín, las reproducimos así en nuestro estudio, junto con la correspondiente traducción. Hemos utilizado la *Biblia de Jerusalén*, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998.

San Lucas, 8, 5: «Salió un sembrador a sembrar su simiente y al sembrar una parte cayó a lo largo del camino...».

San Pablo, *Ad Galatas*, 2, 20: «Y ya no vivo yo sino que Cristo vive en mí».

Todas estas citas refuerzan las ideas de la conveniencia de abrazar la sabiduría y la prudencia con el fin de someter las pasiones al yugo de la fe y alcanzar así la protección de la Iglesia.

CORRESPONDENCIA B

Según esta analogía, Jasón es Jesucristo que toma por mujer a Medea, que es la humanidad. Debe someter a los tiranos al yugo de la fe, evitando al diablo que puede perturbar a los hombres (caballeros armados) y hacer que vayan unos contra otros, lo que rubrica con una cita de San Mateo, 10, 21: «Entregaré a la muerte hermano a hermano y padre a hijo; se levantarán hijos contra padres y los matarán». La relación queda como sigue:

Vellocino	Colegio de los santos padres. Almas poseídas por el diablo. Objeto traído por Adán del paraíso ³²⁵ . La gloria del Paraíso ³²⁶ .
Medea (que adormece al dragón con una hierba)	La humanidad (que vence al diablo).
Los toros	La carne que debe ser sometida a la razón.

³²⁵ Obsérvese cómo se establece un forzosísimo vínculo entre un objeto inexistente, propio de la tradición mitológica griega, y un relato cristiano.

³²⁶ En esta primera correspondencia se establecen varias relaciones entre el vellocino y objetos distintos, aparentemente opuestos e incluso contradictorios. Sin duda, el afán de aprovechar al máximo la posibilidad alegórica del texto conduce a esta profusión de explicaciones.

Dientes	Tentaciones del diablo que se convierten en caballeros armados, que representan a su vez la posibilidad de mudar en buenas afecciones y virtudes.
---------	---

CORRESPONDENCIA C

En la última correspondencia de esta parte del mito, la alegoría múltiple disminuye el valor ontológico de los elementos, hasta llegar a la siguiente correlación:

Jasón	Mal príncipe.
Medea	Carnal afección / avaricia.
Vellocino	Riquezas y oro.
Bueyes ayuntados	Oficiales y familiares que esperan la fama de la codicia, no de la piedad.
Dientes	Miembros del diablo («omnes duros ossudos mordedores [...] fijos del diablo en el campo de la Iglesia», fol. 129 ^v)
Caballeros armados	Personas envidiosas que se autodestruyen (Cita del Libro Segundo de los Reyes, 2: «Tomada cada uno la cabeza cayeron juntos...»)
Toro de alambre	Apóstoles, con los que Jesucristo surcó la tierra de la Iglesia.

En un relato que trata no sólo del sentido literal del mito, sino preferentemente de la interpretación alegórica y moral del mismo, parecería que la claridad debiera ser una de las principales virtudes del texto. Sin embargo no es así, pues las correspondencias alegóricas que establece el autor resultan en ocasiones demasiado forzadas, sensación que aumenta cuando el comentarista se enfrenta a un elemento de difícil interpretación, como ocurre con los caballeros armados, que pasan de simbolizar hombres buenos y fieles nacidos de la Tierra que con enseñanzas y

ejemplos dominan sus pasiones, a encarnar en ellos todo el mal al interpretarse como seres humanos que se autodestruyen por envidia.

SEGUNDA PARTE

La segunda parte del capítulo se dedica a hablar «Delos encantamientos de Medea & maraujllas que fazer sabia & de su carro que lo lleuauan los dragos & de los que fizo por amor de jason».

Comienza describiendo las cualidades principales de Medea, según la tradición ovidiana, por lo que la cualidad que prevalece es la de «maravillosa encantadora». A continuación, enumera todas las hazañas sobrenaturales que es capaz de llevar a cabo esta mujer para, seguidamente, atribuir estas capacidades a todas las malas mujeres, que las utilizarían contra los hombres, de la siguiente manera³²⁷ (fol. 129^v):

Aquesto se puede aplicar contra las malicias de las malas mugeres que por maravillosas artes saben los omnes encantar y...

A partir de este punto, se exponen las principales acciones deplorables que son capaces de cometer las mujeres ‘terrenales’, para lo cual se recurre a las malas artes nigromantes de Medea:

Convertir la luz en tinieblas	Engendrar tinieblas de ignorancia en sus locos amores.
-------------------------------	--

³²⁷ S. CERRITO presenta en su artículo “Histories de Femmes, jeux de formes et jeux de sens”, en *Nouvelles études sur l'Ovide Moralisé*, ed. M. Possamai-Pérez, París: Honoré Champion, 2009, pp. 73 ss., un interesante punto de vista sobre el tratamiento que reciben las figuras femeninas en el *Ovide Moralisé*: «Mais dans l'interprétation chrétienne, la richesse psychologique de ces magnifiques portraits de femmes dessinés par Ovide, leurs histoires tragiques sont au service de la démonstration que le mal triomphe grâce aux péchés de la chair» (p. 77). Sobre la concepción medieval de la mujer apunta: «Que la femme soit, bien plus que l'homme, capable de toute sorte de péché, c'est une idée profondément ancrée dans la mentalité médiévale. La liste des vices et des défauts typiquement féminins met d'accord les Pères de l'Église qui l'inaugurent, les clercs médiévaux qui en héritent, mais probablement aussi l'homme commun et il ne faut pas exclure que les femmes ne soient pas en désaccord». Cita Cerrito en el mismo trabajo un listado de vicios atribuidos a las damas que ya había recogido Andrés el Capellán (s. XII) en su obra *Traité de l'Amour courtois* (ed. C. Buridant, París: Klincksieck, 1974, p. 194): «l'avarice, la cupidité, la curiosité, la médisance, l'envie, la gourmandise, l'inconstance, l'hypocrisie, la désobéissance, l'orgueil, le mépris, le mensonge, l'ivrognerie, le bavardage et naturellement la luxure». (p. 77)

Tornar los vientos	Generar vientos de soberbia
Dominar lluvias y relámpagos	Suscitar rayos y rios de codicia
Arbores florecer	Hacer por cortesía florecer viejos a la lozanía de la mocedad.

Siguiendo la estela de la Medea pérfida que se ha comenzado a perfilar, se la acusa también de ladrona y traidora («E las riquezas del padre con ella lleuo»), lo que sirve para avisar a todos los padres de lo que se deriva de dejar a sus hijas con jóvenes mancebos. Este aviso se redondea, como en los casos anteriores, mediante una cita bíblica, en este caso del Eclesiástico 11, 29, que dice «No metas a cualquiera en tu casa, que son muchas las mañas del astuto».

Una vez que llega a Tesalia, a la tierra de su esposo, Medea pasa a encarnar la divina sabiduría y Jasón, el hombre al que ama y por el que abandona el paraíso, como confirma la cita de Jeremías empleada:

Dejé mi casa, abandoné mi heredad, entregué el cariño de mi alma en manos de sus enemigos. (Jeremías, 12, 7)

La llegada a Tesalia se realiza en una nave, lo que simbolizaría el vientre virginal. En su patria de adopción, Medea desplegará sus dotes mágicas, las cuales, por supuesto, no están libres de ser interpretadas alegóricamente:

Onde muchas marauillas fizo por quanto en los uientos e turbones e mar e ondas e en resucitar de los muertos e en las otras cosas sobre dichas marauillas fizo los enuegeçidos en pecados e malas costunbres en moçedat los torno. (fol. 130^v)

Finaliza este apartado con una última correspondencia según la cual Jasón representa el pueblo judío y la mujer ajena, «la non fieldat». Al rey Pelias le corresponde simbolizar el mal supremo, el diablo.

TERCERA PARTE

En la tercera parte, precedida del largo encabezado «De commo mato medea asu hermana³²⁸ adisrco & sus mjenbros echo por el camjno por que se ocupasse su padre enlos coger mientras ella oujese espaçio de foyr», la interpretación alegórica se carga de connotaciones misóginas:

Estas cosas se pueden estorial mente alegar contra la non piedad delas malas mugeres las quales por fenchjr el ardor non aborreçen alas ueçes los homicidios & muertes de sus hermanos procurar... (fol. 130^v)

Un par de citas bíblicas se aportan para apoyar esta explicación. En Reyes II, 11, 1-3, se narra la historia de Atalía, madre de Ocozías, quien «al ver que su hijo había muerto, se dispuso a eliminar toda la estirpe real», y en Eclesiástico 25, 19, encontramos una idea semejante:

Toda malicia es poca junto a la de la mujer, ¡que la suerte del pecador caiga sobre ella!

A partir de esta premisa, es comprensible que Medea represente el alma pecadora y Jasón el diablo que fornicar con ella. Apsirto, su hermano, es Jesucristo, quien quedará destruido por los pecados de los hombres y cuyos miembros serán las virtudes desechadas. Dios Padre, el rey Eetes, decide no perseguirla, dejándola así con el adúltero diablo, según dice el salmo 21, 3, que también se cita, «dexeles según los deseos de sus corazones».

CUARTA PARTE

La estancia de Medea en Tesalia y el proceso de rejuvenecimiento de Esón se aborda con similar minuciosidad con que lo hiciera Ovidio. Tras el título, «De commo medea torno a jasson su suegro de viejo en moço & a olide & ormosura amas de baco muy viejas a contemplación del dicho baco muy moças las torno» (fol. 130^v), Medea, por medio de una confección de hierbas maravillosas y «carnes», rejuvenece con éxito a su suegro. El comentarista interpreta esta acción conforme a sus criterios

³²⁸ Error ocasional que no se repite en las líneas ulteriores.

moralizadores de las siguientes maneras, que, una vez más, presentan versiones alegóricamente alternativas:

CORRESPONDENCIA A

Medea	Predicadores encantadores, que inducen a realizar acciones no deseadas, según leemos en el salmo 58, 6: «non oyra la boz de los encantadores».
Yerbas y carne	Ejemplos y palabras.
Viejos tornados en mozos	Pecadores renovados por la gloria espiritual; los malos transformados en inocentes, según el salmo 103, 5: «la tu mocedad se rejuvenecera asi como aguilas».
Vientre sanguíneo (entrañas)	Antiguos pecados.
Zumo que rellena	Penitencia.

Los falsos predicadores se dedicarían, según esta interpretación, a ‘rellenar’ las almas de los pecadores con embustes, pero solo la «gloria de Dios» conseguiría la renovación espiritual pertinente. De esta Medea que engaña y confunde pasamos, en la siguiente correlación, a una representación de la prudencia de Dios, que extrae del hombre pecador las virtudes necesarias para la purificación del alma. Esta libertad interpretativa, presente ya en Bersuire, deja claro nuevamente que los relatos míticos están al servicio de un objetivo exegético que moldea, según sus intereses, la materia narrativa.

CORRESPONDENCIA B

Medea	Prudencia de Dios Padre que quiere a Eson, hombre antiguo y pecador ³²⁹ .
Mocedad	Renovación, inocencia.
Carnero	Jesucristo, que muere y resucita.
Verga seca transformada en rama floreciente	Reverdecimiento de todas las virtudes.
Caldero	Ardiente claridad, penitencia, contrición o tribulación.

QUINTA PARTE

Este penúltimo apartado se dedica al asesinato del rey Pelias y se titula «De commo medea se enfymgio enemiga de jasson por engeñar commo matasse a pelia & commo lo mato falsa & articulosa mente» (fol. 131^v). Medea finge aquí desavenencias con su marido, igual que en las *Metamorfosis*, para acercarse a las hijas del rey y conseguir embaucarlas hasta cometer el parricidio.

En esta parte del relato se produce una paradoja en la interpretación que realiza Bersuire y que recoge Alfonso de Zamora al referirse a las artes “mágicas” de Medea. Cuando se inicia el proceso para rejuvenecer a Pelias, Medea vierte en la olla «hierbas non aprovechosas» como si fueran «virtuosas y aprovechosas», razón por la que «non valio la cosa». Se entiende, por lo tanto, que el rejuvenecimiento no llega a buen término porque no se han utilizado las hierbas adecuadas, con lo cual se está otorgando veracidad al hechizo realizado. He aquí lo paradójico: por un lado, el autor y el traductor están tratando el mito sin demasiado rigor, alegorizándolo hasta límites insospechados (Medea es la Virgen o una mala encantadora); pero, por otro, se

³²⁹ S. CERRITO, *op. cit.*, p. 90, apunta que la identificación de Medea con Dios, que ya aparece en el *Ovide Moralisé*, dignifica a esta mujer hasta convertirla en una de las figuras femeninas más positivas del poema. Para una mayor información, esta autora remite a otro artículo suyo, “Les métamorphoses de Médée au Moyen Âge. Analyse des versions françaises, italiennes et espagnoles”, en *Réception et représentation de l'Antiquité*. Actes des Journées d'étude du 28, 29 et 30 septembre 2005 de l'Université Lille 3, *Bien dire et bien apprendre*, 24, 2006, pp. 39-56.

sienten incapaces de restarle verosimilitud a los aspectos más irreales del relato.

Veamos las analogías que establecen para moralizar el texto ovidiano:

Traición de Medea	Aviso contra las artimañas del enemigo, que engaña, disimula, finge, da mal consejo, como se recuerda en el Eclesiástico 12, 10 «No te fíes nunca de tu enemigo, pues su maldad es como bronce que se oxida».
Medea	Diablo engañador, con falsas promesas de eterna juventud.
Olla	Infierno.
Pelia	Ambición, que te lleva a la muerte.

La última correlación del pasaje sirve para disertar sobre la envidia, para lo cual se recurre a relatos mitológicos y bíblicos (historia del rey Polidoceto, que mandó a Perseo a matar a la Gorgona, o la de José, vendido por sus hermanos y luego recompensado por Dios, según se cuenta en el Génesis, 44-45). Se mencionan otras citas bíblicas, —extraídas del Eclesiástico, libro del que abundan las referencias, sin duda por tratarse de uno de los “libros sapienciales” que contendría la ‘sabiduría’ adecuada para la interpretación alegórica y por ser fuente inagotable de frases sentenciosas fácilmente insertables en el relato—, que redundan en esta misma idea:

Corazón obstinado mal acaba y el que ama el peligro en él sucumbe.
(Eclesiástico 3, 26)

Quien cava una fosa, caerá en ella, quien tiende una trampa, en ella quedará atrapado. (Eclesiástico 27, 26)

SEXTA PARTE

Al igual que en las *Metamorfosis*, la parte final del mito se narra con celeridad. En el capítulo titulado «De como aborrecio jasson a medea por la maldad orrjble que fizo contra su tio & de como tomo a cerusa ala qual so ficción de amor mato medea con vna uestjmenta enpoçoñada» (fol. 133^v), Jasón, según la versión que Zamora está manejando, rechaza a Medea por haber asesinado a su tío Pelias, y, de nuevo sin

explicación ninguna, aparece desposado con Creúsa. Medea, envidiosa y celosa, le manda la vestimenta envenenada, ocasión que aprovecha el comentarista para hablar del poder de los venenos, citando como autoridad la *Historia Natural* de Plinio.

Para concluir con su venganza, decide matar a sus dos hijos «que al padre parecían», asesinato que pone fin al matrimonio de Jasón y Medea. Alegóricamente se interpreta este nefasto final como una advertencia, un aviso contra los malos matrimonios hechos contra la voluntad de los padres. Una vez más, son varias las series de equivalencias alegóricas que desarrolla el texto:

CORRESPONDENCIA A

Jasón	Dios
Medea, primera mujer de Jasón	Sinagoga o mezquita.
Firçin, hermano al cual mató	Jesucristo
Creusa, segunda mujer de Jasón	Iglesia.
Hijos de Medea	Judíos a quienes mata por diversos errores.
Huida	Rechazo de la verdadera fe.

En esta correspondencia Medea adopta el papel de mujer envidiosa y falsa que logra engañar a primera vista. Sólo la verdadera fe, como se dice en Proverbios, 2, 16, «te libraré de la mujer ajena, de la extraña de lengua seductora».

CORRESPONDENCIA B

Primera mujer	La carne, que tienta y seduce al alma
Segunda mujer	El alma
Crímenes de Medea	Crímenes de la carne
Vestimenta ardiente	Codicia, malos deseos, quema espiritual

Se completa esta analogía con la cita de Ad Galatas, 5, 16-17: «Proceded según el espíritu y no deis satisfacción a las apetencias de la carne, pues la carne tiene apetencias contrarias al espíritu y el espíritu contrarias a la carne, como que son entre sí tan opuestos que no hacéis lo que queréis».

CORRESPONDENCIA C

Jasón	Dios
Medea	Diablo
Falso amor	Malicias y engaño
Creúsa	El ser humano

Concluye este último apartado con una correlación que nos transporta al Génesis y a una imagen de Medea que alcanza la máxima cota de maldad: es el mismo diablo tentando a Creúsa, quien, aunque asume el papel de Adán, no deja de ser una mujer, causante 'histórica' del pecado original. La manzana que sirve de estímulo tiene forma de «vestimenta engañosa», tentación con forma de atractivo complemento que parece irresistible para cualquier fémica.

CORRESPONDENCIA D

Creúsa	Adán
Vestimenta venenosa	La manzana del pecado.
Medea	Diablo tentador
Fuego	Ponzoña de la codicia

En este momento en que Medea ya ha asesinado a Creúsa y debe exiliarse en Atenas, se insertan las breves narraciones sobre los sucesos acaecidos en las regiones que sobrevuela Medea. Ovidio incluyó estos relatos en el viaje de huida desde Yolcos, tras matar a Pelias, hasta Corinto. De cada historia se extraen moralizaciones como las vistas hasta ahora. Señalamos las más interesantes, como la que se infiere del caso de Cerambo, que huye del diluvio transformado en ave gracias a la ayuda de

unas ninfas, lo que se interpreta como un ‘rescate’ del mal a través de la oración a los santos, intermediarios válidos a los que se trae a colación en esta historia de carácter secundario dentro del relato:

Asi el omne delos pecados entonçes escapa quando a los santos por oración recorre. (fol. 134^r)

En la leyenda de la transformación de Mera en perro hallamos múltiples imprecisiones mitológicas además de una interpretación alegórica digna de mención por cuanto se vincula de nuevo el universo pagano con la tradición cristiana.

Sobre esta historia, a la que Ovidio dedica un único verso (7, 362) *–et quos Maera nouo latratu terruit agros–*, diserta el autor mezclando situaciones de otros mitos, pues confunde a esta figura femenina con Mégara, la primera esposa de Heracles, con la que tuvo cuatro hijos a los que mata durante el arrebato de ira provocado por Hera. En este texto, Heracles mata a sus hijos porque mancillaban a su madre y ésta, de pena, se transforma en perro:

De cómo amera muger de hercoles se torno perro por que hercoles mato asus fijos porque la amanzillauan a ella. (fol. 134^v)

Hercoles a sus fijos matasse por quanto a mera su muger amanzillaron mera doliendose desto mudose en perro. (fol. 134^v)

El relato continúa confusamente relacionando a Helena y a su padre Zeus con Hércules, quien debe sacrificar en un templo dedicado a Metis y Lare a los hijos de los nobles para lograr que su esposa mude otra vez en ser humano. Entre los jóvenes se halla Helena, a la que su padre, convertido en águila, salva de la muerte. Leamos la narración y la interpretación de la misma, en la que, como puede verse, una vez más el sacrificio de unos hijos –en este caso los de Hércules– supone la expiación de las culpas con el fin de alcanzar la aprobación divina; el asesinato se interpreta, pues, en clave sacrificial como liberación del espíritu:

Mera mudose en perro lo qual fecho tornar non se pudo fasta que a metis y lare demoños hercoles tenplo fiziesse enel qual los fijos delos nobles sacrificar instituyo al qual tenplo por suerte fue trayda elena mas por que non fuesse sacrificada un agujla la arebato e asi fue conoçido

verdadera mente que elena fuesse fija de Júpiter e asi verdadera mente commo hercoles que es dios viesse que su muger que es la humana natura por sus fijos que es adan e eva fuera emanzillada matolos e a muerte de culpa e pena lo julgo asi que la su madre que es la humana natura en can se mudo en quanto por la culpa de sus fijos adan e eva vil e reprova fue fecha e pues hercoles es dios a demudar los pecados desta quiso que fuesse fundado el tenplo del iglesia... (fol. 134^v – 135^v)

La última mención de Medea en esta obra aparece en el título «De commo medea engañaua a vn rey para que matase asu fijo theseo & commo aviso el rey & non mato a su fijo & medea fuyo» (fol. 136^v), en el que se narra la estancia de Medea en Atenas junto a Egeo y su intento de asesinato de Teseo, tras lo cual se ve abocada a huir de nuevo.

El comentarista aprovecha para prevenir contra las madrastras, las cuales procuran todo el mal posible a los hijos de sus maridos, aunque finaliza la interpretación de forma bien distinta, comparando a Medea con el mal consejero que convence a los reyes y príncipes para que destruyan a sus buenos súbditos. El siguiente capítulo continúa con las imprecisiones, en este caso aplicadas al relato de Teseo, quien desciende al infierno acompañado por Hércules para recoger a su amada, Proserpina.

Medea cesa en este punto su protagonismo sin que se haya abundado en su faceta infanticida, lo que refrenda la idea presente en todo el texto de que el relato mítico, una vez más, se pone al servicio de la interpretación alegórica, sin importar demasiado las modificaciones y equívocos con que se narra, aunque ello no impide que el autor demuestre toda su erudición tanto en la materia clásica como en la moralización alegorizante. Este ‘distanciamiento’ demuestra cierta desconfianza e incluso desinterés de quien se acerca en esta época a los mitos antiguos, a los que aplica un filtro interpretativo en ocasiones tan arbitrario que lo mismo puede referirse al mito de Medea que al de Heracles. Tendremos que esperar casi doscientos años para hallar autores que reinterpreten los mitos desde la apreciación de los valores literarios de un Ovidio o un Séneca y que comprendan la dimensión dramática, casi psicológica, de los personajes que protagonizan esos textos.

CUESTIONES DE ESTILO

Ya hemos adelantado al comienzo de este apartado que la versión de Alfonso de Zamora presenta rasgos que indican cierta celeridad en su labor traductora, como son la literalidad predominante, ciertas lagunas y fallos derivados de dificultades paleográficas, omisión de frases y repetición de párrafos.

Sin embargo, el léxico que utiliza enriquece la traducción, algo de lo que es consciente el propio traductor y algo que resulta evidente para un lector del siglo XV, como demuestra Derek C. Carr³³⁰ al anotar un listado de palabras subrayadas por un hipotético lector en otro manuscrito de la época y que Zamora utiliza en su versión.

No abusa Zamora de latinismos innecesariamente, aunque la sintaxis y el “tono” latinos imperan en el texto, como lo atestiguan las numerosas construcciones que reproducen los ablativos absolutos de la fuente, la preferencia por situar el verbo al final de la oración o el marcado hipérbaton de las estructuras sintácticas y que no reproducimos por no resultar prolijos.

Esta latinización estilística contribuye a que la sensación general que se desprende del texto sea de confusión, sensación debida en gran parte a la reiteración de elementos a la que recurre el comentarista y que Zamora reproduce. A esta oscuridad formal se añade la complicada relación que se establece entre determinados elementos del relato y su interpretación alegórica, lo que conduce definitivamente hacia una lectura cautelosa de esta moralización ovidiana.

RECAPITULACIÓN

Al hilo de lo que apuntábamos en el anterior apartado, concluimos el análisis de este texto subrayando la tesis de que la visión alegórico-cristiana condiciona la relectura de los mitos hasta el punto de quedar reducidos a meros pretextos al servicio de dicha perspectiva moralizante. Por todo ello, y en lo que a nuestro mito concierne,

³³⁰ D. C. CARR, “El lenguaje y el léxico de los *Morales de Ovidio* [BN, Ms. 10144]: unas observaciones preliminares”, en *Dejar hablar a los textos (Homenaje a F. Márquez Villanueva)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005, vol. I, pp. 193-202 (p. 197). En este mismo artículo anota Carr otras voces no documentadas y sin información histórica, así como voces que adelantan la primera datación recogida en el *DCECH*.

podemos apuntar que no hallamos notables cambios argumentales con respecto al original latino (similar preferencia por los episodios relacionados con la magia, brevedad en la narración final del mito...), si bien consignamos algunas peculiaridades presentes en el libro XV del *Reductorium morale*, como hemos ido señalando oportunamente.

La mujer que nos encontramos en los *Morales* no escapa de ninguna de las pinturas elaboradas por la tradición hasta la época. Sigue representando a la hija traidora, a la mujer enamorada que se deja llevar por la pasión en detrimento de la razón, a la hermana despiadada, a la maga poderosa y asesina, a la esposa celosa y a la madre cruel. Sin embargo, la escasa profundidad psicológica con que se perfilan en esta obra los personajes míticos provoca que termine convertida en un arquetipo situado al mismo nivel que los presentes en los relatos bíblicos y que sirven para jalonar todo el texto con sentencias y máximas extraídas de sus conductas por los autores del Antiguo Testamento. Esta proliferación de citas bíblicas, junto con las complejas y superpuestas correspondencias alegóricas extensamente desarrolladas en la obra, convierten los *Morales* en un texto que contempla la materia mitológica como un elemento moldeable en aras de la finalidad última que el comentarista y moralizador persigue: demostrar su propia erudición y aprovechar todas las posibilidades que un texto pagano puede brindar a divulgación de la doctrina cristiana.

DE LAS MUJERES ILUSTRES EN ROMANCE

Entre el año 1361 y 1362, Giovanni Boccaccio compuso la que había de ser la primera colección de biografías de la literatura europea dedicada exclusivamente a las mujeres: *De mulieribus claris*.

Esta compilación, según palabras del propio Boccaccio en su prefacio, viene inspirada por la necesidad que observó tras la aparición de *De viris illustribus* de Petrarca de llevar a cabo una tarea similar pero destinada a todas esas mujeres (esposas, hijas, hechiceras, reinas, etc.) pertenecientes a la tradición cultural ‘clásica’ (griegas, romanas, bíblicas³³¹, históricas...) cuyas biografías representan para la humanidad un modelo de virtud o un paradigma de vicio. La razón última que mueve a Boccaccio a emprender esta tarea compilatoria no resulta ajena a las que han impulsado a otros autores desde tiempo atrás: proveer de una formación moral e intelectual además de servir como entretenimiento a la sociedad italiana del momento³³². Para ello, se recurre a la tradición grecolatina, que ofrece tanto vidas femeninas ejemplares como casos de mujeres de conducta reprochable.

Aun siendo éste el principal objetivo –remedar la labor humanista de su coetáneo y amigo Petrarca aplicando los parámetros de su estudio a las principales figuras femeninas de la tradición clásica– debemos destacar el hecho de que dedicase una obra íntegra al sexo femenino en una sociedad en la que la consideración de la

³³¹ Boccaccio favorece en su selección a las mujeres paganas de la antigüedad grecorromana: las mujeres principales de la tradición cristiana son excluidas, puesto que ya han sido suficientemente retratadas y analizadas en la literatura hagiográfica.

³³² «It believed that a close study of classical literature and history would give the future leaders of Italian society (both male and female) the eloquence, prudence, and ethical models for them to exercise power virtuously in the world», G. BOCCACCIO, *On Famous Women*, edited and translated by V. Brown, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2001, Introduction, p. XX.

mujer estaba todavía lejos de la idealización renacentista y en la que los peores vicios (lujuria, ira, envidia...) se asociaban al género femenino³³³.

Boccaccio, influido indudablemente por las fuentes utilizadas³³⁴, parece escapar de dicha concepción en su obra³³⁵, como lo demuestra el hecho de que se detenga en la alabanza de la capacidad intelectual de algunas mujeres, de las virtudes morales de otras, de sus facultades artísticas y creativas, etc. Sin embargo, no podemos obviar que, en otras ocasiones, defiende como principal virtud de la mujer la de parecerse, cuanto más mejor, al hombre³³⁶.

En los siguientes cien años a la composición de la obra, fueron apareciendo versiones en todas las lenguas europeas: al italiano la vertió Donato degli Albanzani, Laurent de Premierfait realizó la versión francesa y al alemán la tradujo Heinrich Steinhöwel³³⁷. A mediados del siglo XV apareció la versión inglesa llevada a cabo por Henry Parker, Lord Morley, y a finales del siglo, la versión española impresa³³⁸.

³³³ En este sentido es interesantísimo el artículo de M. C. ÁLVAREZ MORÁN y R. M. IGLESIAS MONTIEL, “Lo femenino en la *Genealogia deorum* de Boccaccio”, *Cuadernos del CEMyR*, 16, 2008, pp. 71-94, en donde se repasan todos los aspectos relacionados con la mujer (bodas, alumbramientos, sexualidad...) a través de las palabras del poeta en la *Genealogia deorum*, influidas, sin duda, por la concepción pseudomisógina del momento. Sin embargo, en algunos pasajes, pueden intuirse ciertos atisbos de la ginecolatría prehumanista, germen de la idealización renacentista.

³³⁴ «The only sources explicitly cited are St. Paul, the Bible and Jerome. [...] But Boccaccio used classical authors such as Livy, Ovid, Pliny the Elder, Statius, Suetonius, Valerius Maximus and Virgil. He also drew upon late antique writers like Justinus, Lactantius and Orosius, together with the mysterious “Theodontius”», G. BOCCACCIO, *On Famous Women*, edited and translated by V. Brown, Introduction, pp. XVII- XVIII.

³³⁵ «Boccaccio does not hesitate to pronounce women the inferior sex both in mind and in body. They are by nature obstinate and unbending, stingy, timid, suspicious, lascivious, avaricious, less gifted than men and desirous of leading idle...», G. BOCCACCIO, *On Famous Women*, edited and translated by V. Brown, Introduction, p. XVIII.

³³⁶ Así lo hallamos en los ejemplos II, 13; LVII,10, 21; LXII, 4; LXVI, 2; LXIX, 3; LXXVI, 4; LXXXVI, 4. Además, en la dedicatoria de la obra a Andrea Acciaoli, Condesa de Altavilla, se justifican las cualidades positivas de esta joven entre otros motivos, porque su nombre en griego significa ‘hombre’.

³³⁷ G. BOCCACCIO, *On Famous Women*, edited and translated by V. Brown, Introduction, p. XXI. La versión italiana de Albanzani (c. 1328-1411) data de la segunda mitad del siglo XIV, después de 1382, año en que muere la reina Giovanna di Napoli, a quien le dedica íntegramente el último capítulo. Laurent de Premierfait publica su traducción en 1401 y el texto alemán de Heinrich Steinhöwel ve la luz en 1473.

³³⁸ Citamos según JOHAN BOCCACCIO, *De las mujeres ilustres en romance*, Zaragoza, Paulo Hurus, 1494.

La influencia indirecta de esta compilación también se hizo notar en la obra de Christine de Pizan, *Le Trésor de la Cité des Dames*, en la *Defence of Good Women* de Thomas Elyot, en la obra *Gynevera de le clare donne*, de Giovanni Sabbadino degli Arienti, en *De plurimis claris selectisque mulieribus*, de Iacopo Filippo Forest y, por supuesto, en las obras *Legend of Good Women* y *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer. En lengua castellana dejó su impronta en las obras de Álvaro de Luna, *De las virtuosas y claras mujeres*, y de Rodríguez del Padrón, *Triunfo de las donas* y la *Cadira de honor*³³⁹.

ANÁLISIS

Cada una de las ciento seis biografías traducidas al castellano en el anónimo *De las mujeres ilustres en romance* presenta, lógicamente, la misma estructura compositiva que hallamos en el original de Boccaccio. Tras el nombre de la mujer, se relata su parentesco, su rango social y la razón por la cual ha sido escogida para aparecer en esta obra compilatoria. Después, de manera más detallada, se exponen los motivos que han llevado a esta mujer a convertirse en ejemplo de moralidad junto con una reflexión filosófica.

El capítulo dedicado a Medea ocupa el número XVII, tanto en el original de Boccaccio como en la traducción castellana, y está situado entre el de Hipsípila y el de Aracne. La biografía comienza con la descripción de Medea, mujer hermosa y sabia en encantamientos, que se enamora del joven tesalio Jasón cuando éste llega a Colcos. Sin embargo, cuando le ofrece ayuda a Jasón para obtener el vello cino no recurre a ninguno de sus poderosos conocimientos (ni talismanes mágicos, ni ungüentos, ni hechizos), sino a un ardid propio de un estratega militar: despistar a su

³³⁹ Sobre las razones que llevaron a estos autores a ‘remedar’ la obra de Boccaccio dice V. Hernández Améz: «la obra nace de una suerte de cruzada profemenina impulsada por la reina María de Castilla, primera esposa de Juan II. [...] Así, la reina castellana reunió en la Corte a los trovadores y doctos más destacados del momento, encendida por las diatribas misóginas de Boccaccio, y propuso la creación de obras profemeninas que rescataran la dañada figura de la mujer en aquel momento», V. HERNÁNDEZ AMEZ, “Mujer y santidad en el siglo XV: Álvaro de Luna y *El libro de las virtuosas e claras mugeres*”, *Archivum*, 52-53, 2002-2003, pp. 255-288 (p. 282).

padre con una guerra intestina para que Jasón tenga tiempo de hacerse con el preciado objeto:

E fizo medea por mas recabdar y haver su gracia que, levantada una grave discordia y alborozo entre los vasallos, moviesen guerra a su padre y toviessen jason tiempo y spacio para cumplir su deseo. (fol. 23^v)

Una vez obtenido el vellón, sin que se haya aludido en ningún momento a las pruebas que debía superar según el relato tradicional, los jóvenes huyen juntos causando gran dolor a Eetes, sufrimiento que Medea acrecienta con el asesinato de su hermano Apsirto³⁴⁰ y su posterior desmembración y esparcimiento³⁴¹.

El rejuvenecimiento de Esón se produce en este relato por la alegría que le provoca el retorno de su hijo y la presencia de Medea, sin que los poderes de Medea ejerzan ningún papel en el proceso:

Y hoviese dado por su venida tanta alegría a eson, su suegro, assi por la prospera tornada de su fijo como por la victoria que havia alcanzado, despojo tan rico, y por su tan illustre matrimonio que pareciesse el haver remochado. (fol. 23^v)

La buena fama que rodea a Medea desaparece cuando se dedica a sembrar discordia hasta conseguir que las hijas de Pelias maten a su padre:

Sembro zizanias e discordias entre pelias e sus fijas e fizo les tomar armas contra su padre. (fol. 23^v)

³⁴⁰ Boccaccio se refiere al hermano de Medea con dos nombres: Absyrtus or Aegialeus (XVII, 7). En la traducción castellana sólo se utiliza el nombre propio Apsirto, pero cuando más adelante se menciona al hijo de Pelias, Acasto, hallamos lo siguiente: «Agialeo, Pelie filio» (Bocc. XVII, 9), y en la traducción castellana «Agialeo, fijo de Pelias», (fol. 23^v). En la *Genealogia deorum* (G. BOCCACCIO, *Genealogía de los dioses paganos*, ed. M. C. Álvarez Morán y R. M. Iglesias Montiel, Madrid: Editora Nacional, 1983) leemos en el Libro IV, cap. XIII, p. 240, «Sobre Apsirto y Calcíope, hijos de Eetes»: «Acerca de Apsirto sirve de testimonio Tulio en el libro Sobre la naturaleza de los dioses [III, 19, 48] al decir: “¿Qué a Apsirto, el hermano de ésta (a saber, Medea), que según Pacuvio se llama Egialeo, etc.?”». La confusión de nombres propios, por tanto, se achaca a la fuente utilizada, el tragediógrafo Marco Pacuvio, sobre el que ya hablamos en el capítulo anterior.

³⁴¹ Como en Ferécides (FGH 105) y en Apolodoro, (*Biblioteca* I, 9, 24), Apsirto es sólo un niño que Medea lleva consigo en su huida.

El abandono de Jasón se relata a continuación y se explica como respuesta al aborrecimiento que le produce Medea con el transcurso de los años:

Despues, por discurso de algunos años, vino jason a aborrecerla e tomo en lugar della a creusa, fija de crehonte, rey delos corinthios. (fol. 23^v)

La venganza de Medea se narra con la misma escasez de detalles. Creúsa muere abrasada junto a su padre, Jasón contempla cómo mata a sus hijos y a continuación Medea aparece ya desposada con Egeo en Atenas. De allí huirá nuevamente por el intento de asesinato de Teseo, hijo del rey. En este punto, hallamos una variación con respecto al final que se ofrece del mito en los relatos tradicionales. Jasón vuelve a reaparecer y se une de nuevo a Medea, a quien ayudará en el proceso de restitución de Eetes en el trono:

Boluio con el mismo jason a su patria de colcos y restituyo al reyno a su padre viejo y desterrado. Finalmente que fizo o en que tierra o que muerte murio ni no me acuerdo hauer leydo ni oydo. (fol. 24^o)

Con el fin del relato, da comienzo el análisis del comportamiento de Medea, quien ya desde el inicio se menciona como estereotipo de «enseñanza del antiguo quebrantar de la fe».

La belleza y la destreza como hechicera son las principales virtudes de la joven con la que se encuentra Jasón. Se dedican algunas líneas a detallar los poderes de Medea («turbar el cielo, fazer salir los vientos de las cuevas, mover tempestades e turbillinos, e parar los rios que no corriesen; y fazer ponzoñas...», fol. 23^v). Sin embargo, como ya hemos comentado, no los utiliza ni para ayudar a Jasón en la obtención del vellocino, ni para asesinar a Pelias ni para rejuvenecer a su suegro.

La maldad se convierte en el rasgo más destacado de Medea. Sus facetas de hija traidora, hermana despiadada, esposa celosa y madre asesina sirven al autor para componer su figura paradigmática. De este erróneo comportamiento se infiere que nunca debemos fiarnos de los ojos, pues aunque son entrada para la luz que nos ayuda a encontrar el buen camino, también pueden convertirse en puerta para los deseos carnales y la lujuria:

Mas porque no dexede de dezir lo que conuiene, no deue el hombre del todo a sus ojos dar suelta, libertad e licencia, ca dado que por medio suyo conozcamos la resplandor y sepamos ir por donde no hay camino, empero tambien por ellos atraemos a nos todas las concupiscencias y carnales apetitos. Con medio suyo se excita la avaricia, y es alabada la hermosura y vituperamos la suciedad y difformidad y pobreza a sin razon. (fol. 24^v)

El hombre no debe dejarse engañar por las apariencias, por la corteza, y ha de cerrar los ojos porque «por ellos embia la luxuria sus mensajeros al pensamiento y imaginación». Justifica como un reflejo natural este impulso del ser humano de cerrar los párpados ante lo que pueda resultar perjudicial para él, igual que los cierra cuando le vence el sueño:

Ca la natura les puso puertas no solamente para que se cerrasen para el sueño mas para resistir lo dañoso. (fol. 24^v)

Medea, por su parte, destruyó su honra debido a que no pudo defenderse y se convirtió en esclava de sus ojos:

Los cuales si cerrara la poderosa Medea o a otro lugar los bolviera quando los puso como desordenada en jason, durara mas la potencia de su padre y la vida de su hermano y quedara no dañada la honrra de su virginidad, las cuales cosas todas perecieron con su desonestad³⁴². (fol. 24^v)

Esta idea de los ojos —algo corpóreo, físico, sujeto a engaños—, como acceso utilizado por los vicios e inmoralidades para dominar el espíritu —algo incorpóreo, no material, lo suficientemente fuerte para repeler posibles tergiversaciones sobre su

³⁴² De este final llama la atención el hecho de que achaque a la impudicia de los ojos de Medea la traición a su padre, la muerte de su hermano y la pérdida de su “virginal honor”, y no mencione siquiera la muerte de los hijos.

moral—, resulta muy antigua, (en la Biblia abundan las citas en este sentido)³⁴³ y es evidente la impronta de esta teoría en el pensamiento humanista.

Volviendo de nuevo al texto, consignamos que la traducción castellana añade al original de Boccaccio un colofón en el que se reflexiona sobre otras mujeres que, al igual que Medea, se han dejado engañar por el mal: las “brujas”. En primer lugar se nombra a la sacerdotisa de Apolo, Pitia, como ejemplo de mujer que se «rebolvia con el espíritu maligno». A continuación, se describen algunas de las prácticas atribuidas a los rituales que supuestamente llevaban a cabo las brujas en aquella época:

El primer auto que el cabron que adoran con ellas faze, despues del pavoroso beso que en el desonesto lugar le dan, es rebolverse con ellas; no que sientan deleyte en ello, mas antes dizen que les parece que de fierro sea el desavido instrumento con que las trata. (fol. 24^f)

Éste es el único párrafo que se añade al texto de Boccaccio. La traducción castellana es fiel al original salvo por algunos casos de traducción bímembre³⁴⁴ y por presentar la habitual sintaxis paratáctica propia de la prosa de estos siglos.

RECAPITULACIÓN

La intención de Boccaccio al componer esta sucesión de biografías femeninas es la de remedar la ya compuesta por Petrarca y que tenía como objeto de análisis las vidas de hombres “ilustres”. Precisamente la existencia de *De viris illustribus* condiciona que el criterio de selección de biografías aplicado por Boccaccio se base en el sexo de los personajes. Ésta parece ser la razón por la que encontramos un compendio de

³⁴³ Algunas de las más significativas aparecen en *Génesis* 3, 6: «Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió»; *Salmos*, 119, 37: «Aparta mis ojos de la vanidad, hazme vivir por tu palabra»; *Isaías* 33, 15-16: «el que cierra sus ojos para no ver el mal, ese morará en las alturas»; *Mateo* 6, 22: «El ojo es la lámpara del cuerpo. Si tu ojo está sano, todo tu cuerpo estará luminoso; pero si tu ojo está malo, todo tu cuerpo estará a oscuras».

³⁴⁴ Anotamos a continuación algunos ejemplos de bímbrismo que ilustran a la perfección lo que indicábamos más arriba: *miserabilis* (Bocc. XVII, 7): «desventurado y triste» (fol. 23^v); *zizaniam* (Bocc. XVII, 8): «zizania y discordias» (fol. 23^v); *ingenio* (Bocc. XVII, 9): «ingenio e industrias» (fol. 23^v); *menti* (Bocc. XVII, 12): «pensamiento y imaginación» (fol. 24^r); *recte saperet* (Bocc. XVII, 13): «hombre sabio y discreto» (fol. 24^r).

mujeres ilustres como encarnación del vicio y de las conductas deshonestas más que otros motivos que aluden a posibles inclinaciones misóginas del autor italiano.

En este planteamiento, Medea es sólo el pretexto que utiliza Boccaccio para ilustrar cómo es posible sucumbir al poder engañoso de las falsas apariencias que desfiguran la realidad, confunden a nuestros ojos y desorientan el entendimiento, llevándonos a realizar todo tipo de acciones inmorales. Se desprende Medea en esta relectura del mito de cualquier interpretación subjetiva de sus actos, puesto que la configuración psicológica del personaje pierde protagonismo frente a su planteamiento como paradigma de una débil conciencia moral.

OTRAS REFERENCIAS DE MEDEA EN BOCCACCIO

Aprovechando este análisis de la traducción castellana de *De mulieribus claris*, consignamos otras referencias en la obra de Boccaccio interesantes para nuestro estudio³⁴⁵.

La materia mitológica ya había sido ampliamente tratada en la *Genealogia deorum gentilium*³⁴⁶, compuesta en torno al 1360 a partir de múltiples fuentes³⁴⁷ (no en vano se

³⁴⁵ Sobre la presencia de Boccaccio en España es interesante la recopilación de artículos editada por M. Hernández, *La recepción de Boccaccio en España*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002 y, en concreto, destacamos el artículo de J. M. LUCÍA MEGÍAS, “Imágenes de recepción de Boccaccio a través de sus códices: primeras notas”, pp. 1-30.

³⁴⁶ Traducida por encargo del Marqués de Santillana por Martín de Ávila entre 1432-1445, según defiende J. PICCUS en “El traductor español de *De Genealogia Georum*”, en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Madrid: Castalia, 1966, vol. II, pp. 59-75, quien publica por vez primera el Prólogo completo que precede a la traducción de las *Genealogie* que se halla en el Ms. 657 de la Biblioteca Lázaro Galdiano (fols. 59^r-63^r). Más reciente es la tesis doctoral de E. M. GÓMEZ SÁNCHEZ, *Boccaccio en España: la traducción castellana de Genealogie Deorum por Martín de Ávila: edición crítica, introducción, estudio y notas mitológicas*, dirigida por P. Saquero Suárez-Somonte, Universidad Complutense de Madrid, 2002.

³⁴⁷ M. C. Álvarez y R. M. Iglesias establecen un listado completo de las fuentes consultadas por Boccaccio para la composición de su obra mitográfica. Boccaccio no llegó a saber griego, así que las fuentes griegas que se citan a continuación las pudo utilizar solo de segunda mano, a través de citas o referencias de otros autores. De las fuentes grecolatinas, destacan Homero, Eurípides, Apolonio de Rodas –a quien remite constantemente en la narración de Jasón y Medea–, Ferecides, Plauto, Terencio, Virgilio, Cicerón, Ovidio, Horacio, Tito Livio, Séneca, Lucano, Plinio, Pomponio Mela, Estacio, Apuleyo, Quinto Curcio, Pompeyo Trogo y Solino. De las fuentes tardoantiguas señalan a Eusebio de Cesarea, Servio, Lactancio Plácido, Lactancio Firmiano, Macrobio y los poetas Ausonio y Claudiano; entre los autores cristianos citan a San Agustín, San Isidoro y ya entrando más en el medioevo, a Boecio, Marciano Capela, Beda, Casiodoro, Rábano Mauro, Berchorius, Fulgencio y “Alberico”, supuesto autor del

considera la mayor obra de erudición del poeta, en la que intuye que «el Humanismo debe unir la humanitas latina y la griega»³⁴⁸) y que servirá de modelo para posteriores composiciones³⁴⁹.

Para nuestro estudio resultan de interés los capítulos que Boccaccio dedica a Eetes, Medea y Jasón. Del primero, el dedicado al rey de la Cólquide, destacamos el error que se comete al referirse a él como «patre matricida», error fruto de la mala interpretación del pasaje de Cicerón en el que se lee «Aeeta patre matre Idya», como muy bien señalan en su edición M. C. Álvarez y R. M. Iglesias³⁵⁰.

Más relevante es el capítulo de Medea, el XII del Libro IV. Las fuentes principales utilizadas por Boccaccio en este relato son Ovidio (*Heroidas* y *Metamorfosis*) y Apolonio de Rodas (*Argonáuticas*), —este último conocido seguramente a través de fuentes intermedias, puesto que, como hemos comentado anteriormente, Boccaccio no lee directamente en su lengua original a los autores griegos—, por lo que la historia no difiere, en los primeros episodios, de la que hallamos en estos autores. Jasón es bien recibido por Eetes, supera las pruebas con la ayuda de Medea, enamorada de él por intercesión de Venus. Juntos huyen de la Cólquide, llevándose consigo a Apsirto, todavía niño³⁵¹, a quien asesinan para retardar la persecución. En Tesalia, Medea rejuvenece a Esón e induce a las Pelíades a cometer parricidio. En este momento, Boccaccio da un salto narrativo hasta situar al matrimonio en Corinto, donde, sin especificar el motivo, Jasón se desposa con Creúsa, hecho éste que motivará la venganza cruel de Medea, asesinando a sus hijos:

Mitógrafo Vaticano III. Apuntan, por último, otros autores menos conocidos dentro del campo de la filología clásica, como son Andalo, Albumasar, Paulo de Perugia y Teodoncio. No olvidan tampoco, la influencia de autores más próximos a él: Dante y Petrarca (ed. cit., Introducción, pp. 20-28).

³⁴⁸ Ed. cit., Introducción, p. 17.

³⁴⁹ Deudas de ella son, sin duda, la obra de Coluccio Salutati (*De laboribus Herculis*, principios del XV), el *Temple de Bonne Renommée*, compuesta a finales del XV por Jean Bouchet, la *Multiplex historia*, de Lilio Gregorio Girardo, de 1548, la *Mythologia* de Natale Conti, aparecida en 1551, *Le imagini colla sposizione degli del degli antichi*, compuesta por Vincenzo Cartari en 1556, y las españolas *Philosophia secreta* (1548, de Juan Pérez de Moya) y *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620, Baltasar de Vitoria). (Ed. cit., Introducción, pp. 37-38)

³⁵⁰ Ed. cit., Libro IV, cap. XI, p. 237.

³⁵¹ Como encontrábamos en Ferécides y Apolodoro.

Finalmente, hecho que ocurrió por el motivo que sea³⁵², fue repudiada por Jasón y desposada Creúsa la hija de Creonte, rey de Corinto. (IV, cap. XII, p. 239)

El final que le reserva Boccaccio a Medea difiere notablemente del que recogían las fuentes clásicas: huye a Atenas, donde tiene a su hijo Medo junto a Egeo, y por su intento de asesinato de Teseo, debe escapar nuevamente. La novedad reside en que tras esto, se reconcilia con Jasón y juntos retornan a la Cólquide y ayudan a Eetes a recuperar su trono³⁵³. Apunta, además, Boccaccio otro final, siguiendo a Solino, quien en *Sobre las maravillas del mundo* [2, 30] «dice que ella fue enterrada por Jasón en Butronto y que su hijo Medo reinó sobre los Marsos, pueblos itálicos»³⁵⁴.

En el capítulo XXVI del Libro XIII, dedicado a Jasón, encontramos algunas anotaciones que vienen a completar lo expuesto sobre Medea. En primer lugar, se alude a la condición semidivina de Jasón y de algunos de los argonautas:

Fueron además Orfeo, Cástor, Pólux, Zetes, Caláis y otros muchos jóvenes de brillantísimo linaje y virtud, a los que a causa de su virtud llama Estacio semidioses en la *Tebaida* [III, 517-9] al decir: “Ya floreciente con mi primera juventud, cuando el barco de Tesalia me llevaba entre los reyes semidioses etc.”. (Ed. cit. p. 766)

De Medea hallamos un apunte semejante al final de su capítulo:

Así pues, adornada con estas fechorías, Medea descubre un lugar primero entre los Griegos, que habían debido conocerla mejor, después

³⁵² Sobre los motivos del nuevo matrimonio de Jasón insisten poco las fuentes medievales. En la *General Estoria*, Hipsípila y Creúsa parecen compartir el papel de nueva amante de Jasón. En las *Sumas* no se nombra a la joven corintia, aunque sí que se alude a que se hace aborrecible a los ojos de Jasón para justificar la marcha de éste a Lemnos, igual que veíamos en los relatos de Fernández de Heredia. Ni en la *Versión de Alfonso XI* ni en posteriores revisiones de la misma hallamos nada al respecto, puesto que el relato se interrumpe con la llegada a Yolcos del matrimonio. Hernán Núñez, en su *Comentario a las Trezientas*, siguiendo a Diodoro (IV, 56, 2) apunta como razón del abandono de Medea la pérdida de su belleza y lozanía tras diez años de matrimonio: «Después, perdiendo poco a poco con la edad la hermosura, Jasón, enamorado de Glauca...», (fol. 4^v).

³⁵³ Este reencuentro lo hallamos también en *De mulieribus claris* (cap. XVII), aunque en esta obra nada se dice del final de Medea.

³⁵⁴ Ed. cit., Libro IV, cap. XII, p. 239.

entre los Romanos, para ser considerada como una diosa y honrada con sacrificios por ellos, como atestigua claramente Macrobio [*Sat.*, I, 12, 26]. (Ed. cit., Libro IV, cap. XII, p. 239)

Contradiendo lo que apuntaba al hablar sobre Medea, Boccaccio olvida aquí el episodio tesalio y directamente hace que Jasón le entregue el vellocino a Creonte:

Pero, cualquiera que fuera su ruta, se sabe que volvió a su patria con el vellocino de oro y que, según dice Lactancio [*a Aquil.*, 28], se le (*sic*) entregó a Creonte, rey de los Corintios. (Ed. cit., p. 767)

Sin embargo, justo a continuación, se refiere a la trama acaecida en Yolcos:

Por otra parte éste, después de haber tenido de Medea dos hijos y que por obra de ella Esón se hubiese rejuvenecido y Pelias destrozado por sus hijas, bien lo hiciera por la magnitud del crimen o por otra causa, la repudió y, según dice Lactancio [*a Teb.*, V, 403], tomó como esposa a Glauce. (Ed. cit., p. 767)

El final de Jasón, de quien ya ha apuntado Boccaccio que se reconcilia con Medea, tiene también gran valor, puesto que se sitúa al héroe en Asia, realizando memorables hazañas ocultadas a la posteridad por la envidia de Alejandro Magno:

Y realizó además a lo largo de Asia muchas acciones gloriosas, hasta tal punto que fue honrado como un dios y se construyeron muchos templos en honor de su nombre. Más tarde éstos, por orden de Alejandro de Macedonia, quizá envidioso de su gloria, fueron demolidos. (Ed. cit., p. 768)

Hasta aquí el análisis de versión que realiza Boccaccio del mito desde una perspectiva erudita basada en la lectura de copiosas fuentes. Pero ya antes, el mismo autor había compuesto otras obras basándose en fuentes clásicas, en concreto en textos ovidianos, como *Amorosa Visione* y *Elegia di Madonna Fiammetta*³⁵⁵, que incluyen

³⁵⁵ En esta obra, una joven llamada Fiammetta narra en primera persona su proceso de enamoramiento, aun siendo una mujer casada, de Panfilo, un atractivo muchacho que, pasado un tiempo, debe irse de su lado para cuidar a su padre enfermo prometiéndole a su amada su pronto regreso. Nunca más vuelve y ella decide escribir una epístola dirigida a aquellas mujeres

amplias alusiones mitológicas a las *Heroidas* y a las *Metamorfosis* de Ovidio. Precisamente en una de ellas, *Amorosa Visione*, encontramos una referencia a Medea.

La obra comienza con unos versos acrósticos tras los cuales un narrador masculino (que representa el deseo carnal, la pasión) se encuentra con una guía (la razón) que le va mostrando el camino a través de distintas estancias. En la primera, los frescos que la adornan representan el Triunfo de la Sabiduría, —con imágenes de filósofos, intelectuales y poetas entre los que aparece Dante coronado con laurel—, el Triunfo de la Gloria —con retratos de grandes guerreros bíblicos, troyanos y tebanos, más algunas mujeres (Laodamía, Deyanira, Dido, Hipsípila y Medea³⁵⁶)—, el Triunfo de la Riqueza y el Triunfo del Amor, en el que se narra la historia de Hipsípila y Medea abandonadas:

O senza fede alcuna (mi pare
che Isifile dicesse), o dispietato,
o più crudel ch'alcuna anima rea:
Deh, or hai tu ancor dimenticato
a quanto onor tu fosti ricevuto
nel regno, ond' ogni maschio era cacciato?

[...]

Con sospiri, e con pianto, e con gran duolo
gran tempo setti dicendo: omai tosto
verrà Giasone quì collo suo stuolo.

Ed appena credetti quel che sposto
mi fu di te, ch'avevi nuova amica
presa ne' Colchi, e mutato proposto.

Più avanti non so ch'io mi ti dica,

que van a saber comprender sus sentimientos, angustias y penas, bien porque ya han vivido una situación semejante, bien porque su sensibilidad así se lo permitirá. A diferencia de las *Heroidas*, modelo en que se basa Boccaccio, donde las grandes heroínas de la mitología hablaban y escribían como mujeres contemporáneas a la fecha de composición de la obra, en esta obra *Fiammetta* se expresa como una heroína clásica.

³⁵⁶ Isifile dolente affigurai / in abito crucciato con costei. / Seguia Medea crudele e spiatata, / che con voce pareo dicere: Omei, / se io più savia alquanto fossi istata, / ne sì habesi tosto preso amore, / forse ancor non sarei tuta ingannata. (Canto IX)

se non ch'io ardo, e tu in giuoco e festa
ora tu stai colla mia inimica. (Canto XXI)

[...]

Non rispondea Giasone. Ma poi stare
vidi negli atti molto dispettosa
Medea in verso lui così parlare:

Giasone, in tutto'l mono non fu cosa,
ch'io tanto amassi, ne per cui facessi
quanto feci per te siccome sposa.

[...]

Tu il conosci, e sai per certo, ch'io
ogni cosa avrei fatto per piacerti,
non credendo, che mai il tuo disio
rivoltassi da me per più doverti
dare ad altrui di te altro diletto
se non di me, due be' figli vederti.

Ognor davanti giamma donna nessuna
più abbracciar nel mio debito letto,
lo qual tu ora possiedi con una,
che s'io non fossi istata, alla tua vita,
nè lei nè me avresti, nè altra alcuna;
adunque me per Dio ti rimarita. (Canto XXI)

Este retrato contiene similitudes, además de con las *Heroidas* de Ovidio, con la *Divina Comedia*, texto que parece servir como modelo a Boccaccio junto con los *Triunfos* de Petrarca³⁵⁷.

Jasón aparece nombrado entre los seductores y engañadores que se encuentran en el capítulo XVIII del *Infierno* y así refiere Virgilio sus hazañas:

Guarda quel grande che vene,

³⁵⁷ Esta idea también la defienden M. SPINETTI y A. CECERE en *Primo umanesimo: Petrarca-Boccaccio*, Nápoles: Liguori, 1994, p. 3.

e per dolor non par lagrime spanda:
 quanto aspetto reale ancor ritene!
 Quelli è Iasón, che per cuore e per senno
 li Colchi del monton privati féne.
 Ello passò per l'isola di Lenno
 poi che l'ardite femmine spietate
 tutti li maschi loro a morte dienno.
 Ivi con segni e con parole ornate³⁵⁸
 Isifile ingannò, la giovinetta
 che prima avea tutte l'altre ingannate.
 Lasciolla quivi, gravida, soletta;
 tal colpa a tal martiro lui condanna;
 e anche di Medea si fa vendetta.
 (*Inferno*, XVIII, 83-96)

Señalamos, por último, el interesante contraste que se manifiesta entre los puntos de vista del narrador y de la mujer que va guiando sus pasos. Ésta última, únicamente nos expone los casos de las mujeres que van apareciendo en su camino como ejemplos de indigno apego a las “libidinous labors” y el penoso tormento que las acompaña. El narrador, en cambio, se muestra comprensivo y empatiza con ellas: nunca las juzga ni se pronuncia sobre sus actitudes³⁵⁹.

Entre 1354 y 1355 Boccaccio compuso *El Corbacho* (*Corbaccio*), subtitulada *Laberinto de amor* (*Laberinto d'Amore*) obra de contenido moral y satírico que ha de incluirse por su tono y finalidad en la literatura misógina de la época. En 1541 aparece impresa en nuestro país la primera traducción de la obra al castellano³⁶⁰ y en

³⁵⁸ «While Dante's *Inferno* explains that Jason's success as a seducer comes from his “parole ornate” [polished words], in the *Amorosa Visione*'s Triumph of Love, Boccaccio focuses instead on the ornate words of the women he has left behind», S. C. HAGEDORN, *op. cit.*, p. 110.

³⁵⁹ «The positions of the guide and the narrator represent two different types of reader –the first represents readers who would put literature in the service of didactic schema; the second represents readers who imaginatively identify with literature», S. C. HAGEDORN, *op. cit.*, p. 122.

³⁶⁰ A este respecto véanse R. RECIO, “Boccaccio y la difusión del humanismo italiano en Castilla: la traducción llamada *Laberinto de Amor*”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 2001 (nº extraordinario), pp. 275-294 y M. N. MUÑIZ MUÑIZ, “Sobre la traducción española del *Filocolo* de Boccaccio

ella se conservan las alusiones a Medea presentes en el original. En el primer caso, Medea representa a las personas que, una vez conocida la prosperidad, sufren más cuando cambia su fortuna:

Capítulo sexto. De la respuesta de la reyna.

Grave dolor era el que cada una sentía. Pero considerando que siente más la adversidad el que ha usado la prosperidad, a mí me parece que la dama que avía perdido a su amigo tenía más razón de quejarse, y que la fortuna la avía más ofendido que a la otra. Porque Fabricio jamás se quejó de los casos de fortuna y Pompeo, manifiesto está que se dolió dellos. E si no ovieran passado por él, no supiera conocer qué era dulce ni amargo Medea: en tanto que amó (según ella dezía) no supo conocer la prosperidad mas después que fue desamada de Jasón dolióse de la adversidad. Por cierto, nadie llorara lo que no tuvo, antes lo desseara³⁶¹.
(fol. Avij^r)

En los dos siguientes ejemplos, Medea se trae a colación al hablar de lo que es capaz de hacer un ser humano por amor, sentimiento que provoca que el enamorado cambie su forma de ser y se vuelva, como en el caso de Medea, generoso aun siendo antes avariento:

Este amor de quien fablamos assí como a todos puede ser manifiesto porque le avemos provado obra en los coraçones esto que se sigue: después ya quel ánima está dispuesta para las cosas que le agradan, él despoja de toda sobervia y ferocidad el coraçón, haziéndole humilde en qualquier auto assí como parece en el dios Mares de las batallas el qual, amando a Venus, de capitán feroz y áspera se tornó amador humilde y agradable. Haze también a los codiciosos y avarientos ser liberales, que Medea, que afetosamente guardava sus artes, después que sintió la llama deste amor, liberalmente dio a Jasón a sí y a ellas. ¿Quién ay que faga las

(Sevilla, 1541) y sobre las Treize elegantes demandes d'amours", *Criticón*, 87-89, 2003, pp. 537-551.

³⁶¹ Traducción del *Laberinto de amor* de Juan Boccaccio, Anónimo, ed. Diego Romero Lucas, Valencia: Universidad de Valencia, 1988.

personas más solícitas para emprender las cosas altas como este amor?
(fol. Dii^r)

La siguiente y última cita abunda en la idea de la generosidad del enamorado pero advirtiendo de que no debe prodigar sus bienes en exceso, porque la experiencia nos dice que más tarde se arrepentirá de esa largueza un tanto irracional:

E sin dubda, aquella humildad que de fuera parece en los enamorados no procede de corazón humilde, antes es su principio de engaño, ni menos este amor haze a los cobdiciosos liberales. Mas ¿quándo desechan con ceguedad de corazón tanta abundancia de cosas como alegáys que Medea desechó?, las quales primero deuidamente tenía en mucho y después locamente fue dellas pródiga porque no con razón ni concierto las dio, antes sin ningún provecho las derramó donde, creyendo agradar, desagradó a Jasón que era discreto. De manera que Medea poco sabía, antes de mucho se arrepintió sin provecho de su prodigalidad. Y conoció que si moderadamente uviera usado de sus preciados dones, no fuera traýda assí a tan triste fin. (fol. Diii^r)

Las aportaciones de Boccaccio a la configuración del personaje de Medea son de una enorme riqueza y calidad, lo que sirve para dotarla de un carácter más complejo y acabado.

TRADUCCIÓN CASTELLANA DE LA *MEDEA* DE SÉNECA

Hasta ahora nuestro trabajo ha consistido en analizar las principales obras medievales donde la materia mitológica, y en concreto la figura de Medea, se hacía presente, y en todas ellas hemos visto que subyacía la influencia de Ovidio directa o indirectamente. En este apartado nos proponemos estudiar otra fuente fundamental, Séneca, cuya ascendencia sobre los autores de los siglos áureos debe tenerse muy en cuenta³⁶².

El interés por Séneca en España se inició en el siglo XIII y alcanzó su máximo esplendor en el XV, si bien hay que decir que la recepción de sus textos se basaba, en gran parte de los casos, en transmisiones secundarias e indirectas de las obras.

El más famoso traductor de Séneca, Alonso de Cartagena, trasladó al castellano durante el siglo XV una buena parte de la obra del autor directamente del latín³⁶³. Fernán Pérez de Guzmán, por su parte, elaboró un comentario en castellano a partir de una versión italiana las *Epistulae morales* que se concluyó en el año 1421. A Pedro Díaz de Toledo y a Nuño de Guzmán se les atribuye la traducción de los *Proverbia Senecae* –texto apócrifo– y de la *Apocolocyntosis*, respectivamente. Sobre las *Tragoediae*, tradicionalmente se ha creído que existieron dos traducciones castellanas: la primera, realizada por encargo del Marqués de Santillana³⁶⁴, hoy perdida, y la segunda basada

³⁶² A este respecto son indispensables los trabajos de K. A. BLÜHER, *Séneca en España* (Madrid: Gredos, 1983) y de E. DEL RÍO SANZ, *La influencia del teatro de Séneca en la literatura española* (Logroño: Universidad de La Rioja, 1995, microforma)

³⁶³ K. A. Blüher recoge el listado completo de las traducciones al castellano de Séneca atribuidas a Alonso de Cartagena. También es interesante el repertorio que incluye M. SCHIFFE, *La bibliothèque du Marquis de Santillana*, París: Libraire Emile Bouillon, 1905.

³⁶⁴ Se conserva la carta que el Marqués de Santillana dirige a su hijo en la que comenta dicho encargo: «A ruego e instancia mía, primero que de otro alguno, se han vulgarizado en este reino algunos poemas, así como la *Eneida* de Virgilio, el *Libro Mayor de las Transformaciones* de Ovidio, las *Tragedias* de Lucio Anio Séneca, y muchas otras en que yo me he deleitado hasta este tiempo y me deleito», I. LÓPEZ DE MENDOZA, MARQUÉS DE SANTILLANA, *Obras completas*, ed. Á. Gómez Moreno y M. P. A. M. Kerkhof, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2002, en la carta titulada: *El marqués de Santillana a su hijo don Pedro González, cuando estaba estudiando en Salamanca*, pp. 513-514.

en una traducción catalana de fines del siglo XIV realizada por Antoni de Vilaragut³⁶⁵. Hoy en día, de las *Tragedias* de Séneca se conservan siete testimonios castellanos (frente a los cuatro códices de *La Eneida*, o al único que existe de la *Divina Comedia* y del *Decamerón*) y *Medea* es el único de los dramas del autor que contienen todos los códices³⁶⁶.

La relevancia de la obra, por tanto, queda ampliamente demostrada, lo que nos lleva a centrarnos en su estudio y cotejo con el original a fin de determinar cómo se adapta la obra de Séneca al pensamiento medieval y cómo esa adaptación influye en las posteriores recreaciones del mito.

ANÁLISIS DEL TEXTO

El texto de la traducción que manejamos se basa en los manuscritos siglados como BC (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 3190) y MN2 (Madrid, Biblioteca Nacional, 8230), ambos del siglo XV, por considerarlos su editora los más próximos al original, aunque incluyen también algunas reflexiones presentes en el Comentario que realizó de las *Tragedias* de Séneca en el siglo XIII el dominico inglés Nicolás Trevet³⁶⁷.

Se emplea en la traducción una serie de recursos lingüísticos presentes en otros textos medievales que ya hemos analizado y que detallamos a continuación:

³⁶⁵ Blüher, *op. cit.*, defiende esta idea. La tradición catalana contempla hasta siete manuscritos de las tragedias de Séneca, como apunta G. GRESPI en *La traduzione castigliana medievale della 'Medea' di L. A. Seneca*, Viareggio (Luca): Mauro Baroni, 2005, p. 17. La labor de Giuseppina Grespi en cuanto al estudio de la recepción y difusión de la *Medea* senecana es incuestionable y de un rigor loable en lo que a la comparación y análisis de manuscritos conservados se refiere. Al mismo tiempo, consideramos que el estudio lexicográfico comparativo de la traducción del siglo XV que hemos realizado en nuestro trabajo aporta datos relevantes en cuanto a la técnica de traslación textual de esa época y, en otro orden de cosas, plantea cuestiones valiosas para el estudio diacrónico de la lengua castellana, además de servir al estudio de la difusión y recreación de la figura mitológica que nos atañe, *Medea*.

³⁶⁶ Cf. N. G. ROUND, "Las Traducciones medievales, catalanas y castellanas, de las *Tragedias* de Séneca", *Anuario de Estudios Medievales*, 9, 1974-1977, pp. 187-227 (pp. 190-197). Sobre la transmisión de Séneca en la Edad Media y en el Renacimiento véase también R. MORSE, *The Medieval Medea*, Cambridge: D. S. Brewer, 1996, p. 53 ss. Para un análisis más completo de la difusión de los textos de Séneca en Europa y en España en el pre-renacimiento, cf. E. DEL RÍO, *op. cit.*

³⁶⁷ G. GRESPI, *op. cit.*, pp. 24-25; véase también el estudio comparativo que presenta E. DEL RÍO (*op. cit.*, pp. 233 ss.) sobre los distintos manuscritos que contienen las traducciones castellanas y catalanas de la tragedia *Medea*.

- a. Añade glosas explicativas donde cree necesario hacerlo, bien para la explicación de dioses, seres mitológicos o topónimos, bien detrás de una realidad que puede resultar difícil de comprender para el lector del s. XV.
- b. Sustituye pronombres anafóricos por el antropónimo o el topónimo correspondiente. La deixis se elimina al tratarse de una obra teatral con peculiares rasgos en cuanto al género, con lo cual este recurso se hace necesario para facilitar el seguimiento del hilo argumental al lector.
- c. Bimembración, parafraseo y circunloquios.
- d. Asimilación cultural.
- e. Fórmulas juglarescas.

Ya hemos comentado que el rasgo principal que distingue este texto del original es que se refuerza la estructura teatral, esto es, además de especificar las intervenciones de los distintos personajes, se vuelve a aclarar quién toma la palabra en los extensos títulos de los capítulos que conforman cada acto, como en esta cita, en donde se anuncia la intervención del coro:

Segundo capítulo del primero acto donde se trata como el coro de los cantores cantavan cançiones nuçiales por las nuevas bodas de Jasón. E el dicho coro yn boca el favor de los dioses e de los ombres. (Acto I, Cap. 2, 101)

En este otro ejemplo, además de informar de quiénes participan en el capítulo, especifican el número concreto de las que toman la palabra, aunque, como ocurre en este caso, coincidan ambas enumeraciones:

Capítulo segundo del terçero acto, donde se trata en que manera e forma Jasón se dispone por hablar con Medea. En el qual capítulo hablan dos personas: estas son Jasón y Medea. E primeramente Jasón se queixa del mudamiento de su fortuna diziendo... (Acto III, Cap. II, 110)

En cuanto al argumento, la traducción que analizamos mantiene las líneas fundamentales ya presentes en la tragedia de Séneca, aunque consignamos algunas

variaciones. En primer lugar, se omite la fase tesalia del mito. Jasón y Medea, tras huir de la Cólquide, reaparecen en Corinto en donde el rey Creón asume un papel mucho más agresivo y determinante que en la obra latina, pues es él quien acuerda el matrimonio entre su hija y Jasón, eximiéndolo de culpa a éste, y quien condena a muerte a Medea por sus maleficios aun sin haberlos empleado todavía contra ellos:

Como ovo vencidos todos los peligros obtuvo el vellocino de oro con ayuda singular de la dicha Medea; la qual dexando a su padre carnal e el reyno proprio, huyó con Jasón e tomolo por marido. E como viniesen a la tierra del rey Creón queriendo el dicho Creón que Jasón tomase por muger su hija, dicha por nombre Creusa, mandó que Medea, por razón de sus maleficios (la qual era gran nigromántica) fuese condenada a muerte. Mas la suplicación de Jasón, la pena de la muerte fue mudada en destierro. (Argumento inicial, 10-18)

El final de este pasaje nos ofrece otra faceta distinta de las desarrolladas hasta ahora por Jasón, la de mediador entre Medea y Creonte, consiguiendo así que Medea no sea ejecutada sino sólo desterrada.

El resto del relato mítico se mantiene sin modificaciones notables y es en el terreno de la expresión en donde encontramos las diferencias más interesantes, como iremos viendo en los apartados siguientes.

A) *AMPLIFICATIO*/GLOSAS/ EXPANSIONES DEL TEXTO

En primer lugar recogemos ampliaciones que completan el significado de determinados conceptos o realidades propios del mundo antiguo. Las figuras mitológicas y los personajes ‘históricos’ requieren, en múltiples ocasiones, una glosa explicativa, como ocurre en los siguientes ejemplos (en negrita lo ampliado)³⁶⁸:

³⁶⁸ Transcribir el original latino de los ejemplos que aducimos resultaría excesivamente prolijo, por eso hemos optado por anotar únicamente los tres primeros casos de cada apartado, de manera que el lector pueda conocer de primera mano las ampliaciones que aporta el texto castellano desde el latino sin por ello alargar en exceso nuestra exposición.

O dioses coniucales **que favoreçés los matrimonios...** (Acto I, Cap. I, 5)

(«*Di coniugales*», *Medea*, 1, fol. 87^v)³⁶⁹

deesas punidoras de los pecados, **que son tres, estas son Alletto, Thesífone e Megera...** (Acto I, Cap. I, 20)

(«*scleris ultrices deae*», *Medea*, 13, fol. 88^r)

Baco, hijo del relámpago, **ca como Semeles rogase a Júpiter que ayuntase a ella carnalmente en la forma que se ayuntava con Juno [...] e el qual venzió con el yugo las bestias llamadas tigris e son animales tan ligeras en correr como el agua del torrente, las cuales bestias traen el carro del dicho Baco.** (Acto I, Cap. II, 143ss.)

(«*proles fulminis improbi / aptat qui iuga tigribus*», *Medea*, 84-85, fol. 89^v)

Recogemos otras citas igual de interesantes, aunque no adjuntamos el verso latino original por cuestiones de extensión:

del linaje del Sol, **ca el dicho Sol fue mi agüelo.** (Acto II, Cap. II, 257)

(Explicando las constelaciones) Hyades, **que son mucho lluviosas e traen consigo gran tempestad;** Pliades, **e son siete en nombre, que están delante de los hynojos del Taurus.** Capricornio, **y fue una cabra que criava Júpiter en lugar de Ardia dicho Olema (e píntase el dicho signo de la çinta ayuso en figura de pex por quanto es señal de aguas en la fin del mes de diciembre.** (Acto II, Cap. III, 428 ss.)

Semejante eres **a la sacerdotisa del dios Baco, dios del vino,** llamada Menas (Acto III, Cap. I, 10)

³⁶⁹ Citamos según edición de las tragedias del siglo XV (L. A. SÉNECA, *Tragoediae: cum duobis commentis*, Venecia: Matheum Capcasam, 1493), por tener en cuenta qué versión pudo estar manejando el traductor de nuestra *Medea*. Por su parte, hemos mantenido algunas referencias a la edición actual (ed. H. M. Hine, Warminster: Aris & Phillips, 2000) en las ocasiones en las que las discrepancias con el texto del siglo XV eran significativas.

raviosa Menas, **sacerdotisa del dios Baco**... (Acto IV, Cap. IV, 338)

Acastus –**duque de Tesalia, hijo de Pelias**–... (Acto III, Cap. I, 78)

Faetón, **fijo del Sol, [...] olvidando la doctrina que le dio el dicho su padre, diziendo que no tirase las riendas de los caballos mucho arriba, ni las afloxase mucho abaxo**... (Acto III, Cap. III, 462 ss.)

E el dicho Orpheo **sabía ya la entrada e salida del infierno, ca por sacar a su muger avía entrado una vez en él; mas de aquí adelante en ningund tiempo saldrá**. (Acto III, Cap. III, 507)

E el dicho Hércules mató un fijo del dicho dios Neptunus, llamado Perclomines [...] e **para lidiar con él, mudose en forma de un águila e levole toda la cara con las uñas, estonce el dicho Hércules le firió con una saeta e matolo**. (Acto III, Cap. III, 515 ss.)

¡E aquel Tántalo, **que en el infierno muere de sed e tiene un río de agua fasta el labio ynsano, e quando quiere beber el agua le fuye**... (Acto IV, Cap. II, 131)

la falsa de Altea, ca fue piadosa a su hermano e cruel a su fijo, **ca como su fijo Meleagro [...] por vengar a su hermano**. (Acto IV, Cap. II, 201)

Aquestas arpías fueron dadas a un omne dicho Fineo en pena, porque como él quiso comer [...] mató a sus fijos de los quales era madrastra; las quales arpías fuyen a Setén, fijo de Borea. (Acto IV, Cap. II, 211 ss.)

...dicha Medusa, la qual fue fija del rey Fuerte que ovo tres hijas. **Entre todas non avía más de un ojo, [...] E como un omne llamado Perseo veniese allí, [...] e de la sangre de la qual fue derramada por la tierra, nacieron muchas bestias beninosas**. (Acto IV, Cap. III, 300-310)

Niobe, fija de Tántalo, **la qual fue así soberbiosa que menospreçiasse a Latona, madre de Apolo, la qual solamente ovo dos fijos.** (Acto V, Cap. I, 141)

Ya veo las Furias infernales, **que traen sierpes en lugar de cabellos, e aprietan a las dichas sierpes e atorméntalas por tal que derramen el benino, e toda persona, que sea tocada de la dichas ponçoña que torne toda furiosa.** (Acto V, Cap. I, 152)

En varias ocasiones, hallamos la misma explicación por duplicado:

...nietos de Sísipho, del qual linaje es Creusa. **E el dicho Sísipho fue fijo del rey Eolo, rey de los vientos, el qual despojando los huéspedes, despeñávalos por una torre, e por esto es dapñado en el infierno e es juzgado a mover todos tiempos una grand roca.** (Acto III, Cap. II, 286 ss.)

Empero Sísipho, **por tal que despeñava a los huéspedes por una torre alta, es dañado en el infierno: todos tiempos buelve e mueve entorno una grand montaña. Como aqueste sea abuelo de Creusa...** (Acto IV, Cap. II, 137 ss.)

la qual [camisa], Neso, **que era medio caballo e medio onbre dio a Deyanira, [...] e la dicha Deyanira la embió a Hércules el qual murió por el don que le presentó su muger Deyanira.** (Acto III, Cap. III, 528 ss.)

...llamado Neso **que era medio omne e medio caballo; el qual untó una camisa con la sangre, e diola a Deyanira, que la diese a Hércules [...] que de sobras de dolor grande se lançó en un fuego e murió.** (Acto IV, Cap. II, 192 ss.)

Aquel Pelias [...] **fue despedaçado, cozido e quemado dentro de una caldera.** (Acto III, Cap. III, 582)

...de Pelias, **quemado e cozido dentro en la caldera.** (Acto III, Cap. III, 587)

Prometeo, **el qual fue puesto deyuso de aquel monte por los dioses; e esto porque subió al çielo, e escondidamente furtó el fuego e lo troxo a los omnes.** (Acto IV, Cap. I, 78)

llamado Prometeo, **ca lo furtó a los dioses, e por aqueste furto es soterrado bivo deyuso del monte llamado Cáucaso, e tiene una águila ençima de sí que todos tiempos le rasga el coraçon.** (Acto IV, Cap. III, 280 ss.)

Otras veces, son los topónimos los que necesitan aclaración:

el flumen dicho Fasis, que es cabeça de la ysla de Colcos... (Acto I, Cap. I, 71)

Caripdis, **que es una roca hecha a forma de una muger donde fieren muchas naos e pereçen** (Acto III, Cap. I, 60 ss.)

Tesalia, **que es tierra delectable, abundante en selvas arboladas...** (Acto III, Cap. II, 163)

Ni es tan fuerte **el río de Francia llamado el Royne** [...] ni tan inpectuoso **el río de Macedonia dicho Hemus...** (Acto III, Cap. III, 444-446)

A veces, se omite el topónimo, que es sustituido por una perífrasis:

la entrada del puerto de la mar por dónde suelen navegar los marineros a la isla de la qual yo soy huida. (Acto III, Cap. II, 157)

(Sustituyendo «pontici fauces», *Medea*, 454, fol. 93^v)

La aclaración que añade el traductor en ocasiones se inserta en el fragmento precedido de la expresión «conviene a saber», que funciona como nexo explicativo:

...aquella sierpe llamada Fitón, la qual osa provocar dos divinidades o personas divinales: **conviene a saber Febo e Diana.** (Acto IV, Cap. I, 48)

O vosotras, Ursas, **conviene a saber estrellas soys puestas çerca de la trasmontana, por la qual razón ningund tiempo venides a occidente...** (Acto IV, Cap. II, 161)

Aquestos miembros de aves, **conviene a saber de la abubilla e de tigris...** (Acto IV, Cap. II, 190)

Por çierto Medea, yo he los dones de medio Cimera, **conviene a saber amor carnal e libidinoso, ca la Cimera ha la media parte del cuerpo de cabra, la qual es animal muy luxuriosa porque la media parte de la Cimera segund los poetas sinifica luxuria.** (Acto IV, Cap. III, 289 ss.)

Otras perífrasis persiguen aclarar aspectos relacionados con el argumento del mito que no pertenecen al segmento narrativo que aborda la tragedia:

Frixus, hermano de Elles, [...] **ca tentó de pasar la mar con su hermano sobre el lomo de un carnero, e anegose, por que de allí adelante las vírgenes concibieron grande temor.** (Acto I, Cap. II, 149 ss.)

¿E cómo? E piensas Jasón que yo, que con mis encantamientos vençí los peligros de la mar de los quales hize escapar [...] buscando donde yo me podré vengar. (Acto II, Cap. I, 20-30)

ca como de dientes de sirpiente que fueron sembrados en la tierra naciesen gran multitud de ombres armados, yo, con las mis encantaciones, hize que todos se mataran unos con otros. (Acto II, Cap. I, 141 ss.)

le ayudaste en su destierro [...] **vyéndose entre los toros que echavan por la boca flamas flameantes, e entre los caballeros armados que salían de la tierra.** (Acto II, Cap. II, 333)

Especialmente significativas son las alusiones al carácter asesino de Medea, en concreto al episodio del asesinato de su hermano:

Pelias, tío de Jasón [...] **murió por tus maleficios, que consejaste a sus hijas que le sacasen la sangre antigua del cuerpo e tornaría joven.** (Acto II, Cap. II, 241)

(«auditus a te Pelia supplicium tulit?»), *Medea*, 201, fol. 90^v)

asy como fuystes horribles en el tálamo de las mis bodas, **ca por amor del mi esposo Jasón maté cruelmente a mi hermano carnal...** (Acto I, Cap. I, 26)

(«thalamis horridae quondam meis / quales stetitis»), *Medea*, 16-17, fol. 88^v)

¡El tu furor haga las obras agora que soy repudiada, semejantes a las que hize cuando fuy maridada. **Entonces como mi padre corriese tras mí e Jasón, e yo por escapar el dicho Jasón, maté e depedaçe un hermano mío...** (Acto I, Cap. I, 88 ss.)

(«paria narrentur tua / repudia thalamis»), *Medea*, 52-53, fol. 88^v)

Remiémbrate en que forma el vellocino de oro, que era en la ysla de Colcos [...] tomaste un hermano tuyo e le despedaçaste [...] e bañándose el padre de Jasón [...] las hijas Pelias [...] quanta sangre derramada! (Acto II, Cap. I, 44-61)

con que haré tardar el dicho rey, **así como enpaché a mi padre con mi hermano que maté.** (Acto II, Cap. I, 173)]

...la muerte que fize a mi hermano proprio, **despedaçando los miembros de mi hermano porque detuvieran a mi padre que detrás de mí e de Jasón venía [...]** del vellocino de oro, el qual vellocino era secreto y sagrado; ayúdame la muerte de Pelias, **las fijas del qual, a consejo mío, le sacaron toda la sangre del cuerpo por renovar lo, las quales engañadas por mí, lo mataron.** (Acto V, Cap. I, 68- 75)

¡...la muerte de mi hermano, **al qual por amor de Jasón yo maté,** e la dolor del mi padre **el qual, matando a mi hermano, açoré!** (Acto V, Cap. I, 145 ss.)

¡O hermano mío, faz que estas diesas infernales [...] que aprete firmemente la espada, **como yo, por amor de Jasón, despedaçé a ty...**! (Acto V, Cap. I, 171)

Por último, anotamos otras expansiones del texto cuyo objetivo es subrayar alguna idea que no presenta dificultad para el lector, pero que, a criterio del traductor, es conveniente reforzar, en aras de insistir en lo que al parecer se consideran aspectos clave de la trama dramática:

la qual cosa es a mí conveniente, **porque soy maestra en el arte de nigromancia.** (Acto I, Cap. I, 14)

Sabe Medea que la noche se acerca, **después de la qual, so pena de muerte, non puedes aquí estar, según la sentencia que es dada.** (Acto II, Cap. II, 234)

Ca la causa sola porque non quieres foyr comigo es que esperas ganar e aber el reyno en Creón mediante nueva esposa. (Acto III, Cap. II, 341)

¡Que mueran, que non son míos!, **ca como fuy condepnada a destierro, luego perdí el señorío que en ellos avía...** (Acto V, Cap. I, 107)

...invoca con sus artes mágicas toda diversidad de bestias begninosas, **todas las bívoras, todas las serpientes que han escama de begnino pestilencioso, e invoca todos los galápagos e escurpiones** que dexan sus cuevas e lugares desiertos. (Acto IV, Cap. I, 28 ss.) (Traduciendo «*tractat magicis cantibus / squamea latebris turba desertis adest*³⁷⁰», Medea, 684-685, fol. 96^v)

cogió todas las **mançanas, frutas e yervas** enbegninadas [...] quantas **pomas** begninosas [...] quantas **frutas** melezinas..." (Acto IV, Cap. I,

³⁷⁰ En la edición de H. M. Hine (Warminster: Aris and Phillips, 2000) estos versos presentan una ligera variación: «*tracta magicis cantibus / squamifera latebris turba desertis adest*».

61 ss.) (Traduciendo «*congerit in unum frugis infaustae mala*», *Medea*, 706, fol. 97^v)

B) UTILIZACIÓN DE NOMBRES PROPIOS

Dentro de este apartado, señalamos los múltiples casos en los que el autor añade el antropónimo o topónimo correspondiente a una perífrasis o a un epíteto del original:

O tú **Neptunus**, dios de los mares... (Acto I, Cap. I, 6)

(«*et tu, profundì saeve dominator maris*», *Medea*, 4, fol. 88^r)

Llamo a **Plutón** rey e señor del reino triste del infierno e llamo a **Proserpina**... (Acto I, Cap. I, 17-18)

(«*dominumque regni tristis et dominam*», *Medea*, 11, fol. 88^r)

E primeramente a **Júpiter** e a **Juno**, que traen çeptros reales (Acto I, Cap. II, 110)

(«*sceptriferis colla Tonantibus*», *Medea*, 59, fol. 88^v)

En algún caso, se modifica el nombre propio por otro de más clara comprensión para el lector:

o tú **Sol**... (Acto I, Cap. I, 8)

(«*titan*», *Medea*, 5, fol. 88^r)

o tú **Luna**... (Acto I, Cap. I, 9)

(«*Hecate*³⁷¹», *Medea*, 7, fol. 88^r)

Proserpina, deesa del infierno... (Acto III, Cap. II, 424)

(«*hecate*», *Medea*, 577, fol. 95^r)

¡O tú, **Luna**,...! (Acto IV, Cap. II, 148)

(«*noctium sidus*», *Medea*, 750, fol. 97^v)

³⁷¹ En el original, se utilizan diversas expresiones para referirse a esta divinidad: Astro de las noches, Dictina, Hija de Perses y Hécate (vv. 750, 796, 814, 833). En el texto español, sólo se emplea «Luna», (Acto IV, Cap. III, 241, 257, 267, 272, 311).

Es muy frecuente la acumulación reiterativa de nombres propios ausentes en el original y que remarcamos aquí en negrita:

Dad la muerte a **Creusa**, nueva esposa de **Jasón** e destruyr a su suegro **Creón** (Acto I, Cap. I, 26-27)

Medea, hija mía [...] Ruégote **Medea** que huyas (Acto II, Cap. I, 135-150)

requiérote que me des la nao de **Jasón** dicha **Argos** (Acto II, Cap. II, 356)

¡O lasa, que aquel cruel **Jasón** ha temido hablar conmigo! Devida cosa es a creón de ensanchar e creçer el tiempo de la cruel huyda a ruegos de **Jasón**, yerno suyo. A los hijos míos e de **Jasón** es dado un día d'espacio para huyr, bien pudiera otener **Jasón** aun otro día para mí. (Acto III, Cap. I, 85-90)

Medea, sepas que **Creusa**, que es reyna... (Acto III, Cap. II, 279)

en la casa de mi suegro **Creón**... (Acto III, Cap. II, 358)

porque es enviudada e privada de **Jasón**, su marido. (Acto III, Cap. III, 438)

¡Todo quanto es de **Creón**, es perecido! ¡Caýdo es el estamiento del reyno, el padre **Creón** e su fija **Creusa**! (Acto V, Cap. I, 6-7)

A veces, a la repetición de un antropónimo se le antepone el adjetivo 'dicho':

el despojo del **vellocino de oro** que te levaste, y el dragón que todos tiempos velando guardaua **el dicho vellocino de oro**. (Acto III, Cap. II, 195)

la cabeça de **Orpheo** todo despedaçado. E el **dicho Orpheo**... (Acto III, Cap. III, 506)

E el **dicho Hércules** mató un fijo del **dicho dios Neptunos**... (Acto III, Cap. III, 517)

También se emplean profusamente los antropónimos para precisar los personajes que intervienen en las distintas escenas. Cumplen, de alguna manera, una función deíctica necesaria al tratarse de una obra teatral destinada a la lectura, no a la representación.

Medea, mientras que te es devido (Acto III, Cap. II, 236)

O Jasón, y tú me consejas que... (Acto III, Cap. II, 239)

Dime, **Medea**... (Acto III, Cap. II, 248)

Sabe, **Jasón**, que aquellos crímenes... (Acto III, Cap. II, 256)

C) BIMEMBRACIÓN

Al igual que en otros textos medievales, la bimetración, necesaria en determinadas ocasiones por las limitaciones de la lengua en que se vierte el texto, se convierte de nuevo en un recurso fundamental en la búsqueda de una traducción clarificadora. Señalamos los casos más significativos por su valor léxico:

laris (21, fol. 88^r): casa ni mesón (Acto I, Cap. I, 33)

lucem (28, fol. 88^v): flamas e cirios (Acto I, Cap. I, 42)

preces (38, fol. 88^v): oraciones e plegarias (Acto I, Cap. I, 63)

irata (136, fol. 90^r): por yra nin por furor (Acto II, Cap. I, 63)

monstrumque saeuum horribile (191, fol. 90^v): espantable, terrible, cruel e malvada (Acto II, Cap. II, 210)

praemium (244, fol. 91^r): el galardón e el loguer de mi trabajo (Acto II, Cap. II, 312)

afflictum et graui (255, fol. 91^r): afliccionado e espavorecido, lleno de terror (Acto II, Cap. II, 333)

fidem (434, fol. 93^v): la fee e verdat e justicia (Acto III, Cap. II, 125)

reoluat animus (466, fol. 94^r): remire e ymagine (Acto III, Cap. II, 182)

nemora (486, fol. 94^r): los boscajes e las florestas (Acto III, Cap. II, 219)

gravis (494, fol. 94^v): grave e fuerte (Acto III, Cap. II, 236)

perusti pectoris curis leuamen (547-548, fol. 95^f): abrasado y enflamado en las ansias e curas mundanales (Acto III, Cap. II, 373)

obscenas (732, fol. 97^f): viles e suzios (Acto IV, Cap. I, 103)

facie lurida maesta (789-790, fol. 98^f): la cara triste e amarilla e descolorida, eclipsada (Acto IV, Cap. III, 235)

infaustae (845, fol. 98^v): miserable e infortunada (Acto IV, Cap. IV, 331)

metu (872, fol. 98^v): pavor e peligro e escándalo (Acto IV, Cap. IV, 356)

iras (902, fol. 99^f): yra e vengança (Acto V, Cap. I, 54)

poenae (1008, fol. 100^f): mi pena [...] mi punición (Acto V, Cap. I, 239)

D) ASIMILACIÓN CULTURAL

De nuevo, las expresiones relacionadas con el ámbito religioso medieval salen de boca de los personajes a lo largo de toda la obra:

No lo quiera **dios**. (Acto III, Cap. I, 105).

Esta expresión aparece al final de una pregunta retórica que se hace así misma Medea, (O Medea, ¿será cosa devida que tú, pereçiente e fuyendo desterrada, tu marido Jasón faga bodas con la hija de Creón?) inexistente en el texto latino consultado (Venecia, 1493) el cual concluye con «*mecum habeant cuncta abere cum pereas, libet*³⁷²», v. 428, fol. 93^v.

A la fe ya veo venir desenpachadamente los carros de la luna (Acto IV, Cap. III, 231)

(«*uideo triviae currus agiles*», *Medea*, 787, fol. 98^f)

³⁷² Esa es la lectura, de difícil comprensión, que trae el texto latino seguido por Grespi; en la edición de H. M. Hine aparece «*mecum omnia abeant. trahere, cum pereas, libet*». Acaso la ininteligibilidad del tetxo latino dio pie a la ‘creatividad’ del traductor.

¡Ruégote que pienses cosa más ligera, **non quiera dios** que cometa iniquidad e maldad, la qual en ningund tienpo non sea conosçida nin oýda! (Acto V, Cap. I, 100 ss.)

(«*melius, ab, demens furor! / incognitum istud facinus ac dirum nefas / a me quoque absit*», *Medea*, 930-932, fol. 99^v)

Prometeo, el qual fue puesto deyuso de aquel monte por los dioses; e esto porque **subió al çielo**, e escondidamente furtó el fuego e lo troxo a los omnes.” (Acto IV, Cap. I, 68).

De nuevo la expresión se inserta en una amplificación que no aparece en el texto latino, que solo dice «*Promoethein*», 709, fol. 97^r.

Del mismo modo, anotamos algunos términos y fórmulas de carácter coloquial; la primera aparece en una amplificación textual. De las otras dos, adjuntamos los versos que traducen:

mi ermano **carnal**... (Acto I, Cap. I, 26)

Todos tiempos **vaya de rueda en pila**, de casa en casa. (Acto I, Cap. I, 34)

(«*incerti laris*», 21, fol. 88^r)

Yo sea **alcagüeta** del dicho Jasón... (Acto I, Cap. I, 58)

(«*pronubam thalamo feram*», 37, fol. 88^v)

Por último, recogemos ejemplos en los que se han susituídos las voces latinas por otras más propias del léxico de estos siglos. En el primer caso, que se halla insertado en una glosa explicativa de la traducción, se traduce «*ducis*», –genitivo singular de «*dux*»–, ‘el que dirige, el que guía’, directamente por su descendiente ‘duque’, palabra de matices semánticos más cercanos al lector:

Acastus –**duque** de Tesalia, hijo de Pelías– (Acto III, Cap. I, 79)

(«*Thessalici ducis*», 415, fol. 93^v)

A lo largo de todo el texto, el vocablo «*nutrix*», ‘nodriza, la que nutre, la que cría’, se traduce por el sustantivo castellano correspondiente: ‘aya’, pero, en alguna

ocasión, –principalmente cuando la escena tiene una mayor carga emotiva–, el ‘aya’ se convierte en ‘ama’, término más familiar y que vincula afectivamente al personaje de la nodriza con Medea:

fabla el **ama** de Medea... (Acto IV, Cap. I, título que antecede al ruego que realiza el aya de Medea para que esta ceje en su empeño de matar a Creúsa)

Con el mismo objetivo de utilizar palabras próximas al lector, presentamos el último ejemplo, en el que el escueto «*Medusae*» (v. 831, fol. 98^v) se completa de la siguiente manera:

aquella **dueña** dicha Medusa (Acto IV, Cap. III, 299)

E) OTRAS CUESTIONES

En este apartado vamos a reseñar otros aspectos de la traducción relevantes para nuestro estudio, como la abundancia de interjecciones que ponen de manifiesto el estado anímico de los personajes y que no aparecen en el original:

¡Ay de mí, triste,...! (Acto I, Cap. I, 46)

¡Ay la mi aya...! / ¡O lasa! / ¡O de mí, triste, mucho soy desmayada! / ¡O duro Jasón e cruel,...! (Acto II, Cap. I, 8-13)

¡Ay la mi hija Medea, tal es tu jesto, tal es tu cara! (Acto III, Cap. I, 26)

¡E yo lassa, Medea,...! (Acto III, Cap. II, 204)

¡Ay de mí, loca! (Acto V, Cap. I, 82)

¡O cuytada,...! (Acto V, Cap. I, 93)

¡O loca furor! (Acto V, Cap. I, 99)

Frecuentemente se recurre a fórmulas propias de la tradición oral en determinados pasajes, con el fin no sólo de atraer la atención del lector, sino también de describir detalles propios de la escenografía: movimientos de los personajes, ubicación de las escenas, etc.

Agora pues, ved que Medea comienza a sonar... (Acto IV, Cap. I, 113)

E agora Medea va acá e agora va allá... (Acto IV, Cap. IV, 348)

Sabed que un grand fuego, [...] se estendió por la casa del rey Creón.
(Acto V, Cap. I, 25)

Por ende, delante de ti mesmo degüello aqueste fijo de Jasón e mío por
fazer sacrificio a los dioses e por amansarlos [...] e muerto el uno, resta
que acabe la obra e mate al otro. (Acto V, Cap. I, 172-177)

E pues en aquella alteza del terrado te vee todo el pueblo, ¡grita porque
todo omne vea la muerte del tu fijo!” (Acto V, Cap. I, 182)

vees aquí un carro, el qual lievan e tiran en alto aquestas dos sierpes...
(Acto V, Cap. I, 263)

E agora veremos qué se seguirá... (Acto IV, Cap. IV, 353)

Esta profusión de ‘pseudoacotaciones’ tiene su razón de ser puesto que, al fin y al cabo, no hay mucha familiaridad en la época con la ‘cosa’ dramática, y parece que el traductor quiere presentarle al lector una narración con mucho diálogo, lo que le obliga a introducir estas precisiones.

Al igual que el recurso anterior, la abundancia de la conjunción «ca» confiere al texto cierto aire arcaizante. Anotamos los siguientes ejemplos por presentar, además de dicha conjunción, signos de puntuación que la preceden pero que en ningún caso se consideran suficientes para marcar la transición sintáctica entre las oraciones que se unen:

E los grandes males no se pueden esconder, ca de su natura mueven muy
gran ruydo entre sí. (Acto II, Cap. I, 104)

Aqueste día se fará obra la qual ningund tiempo se callará; ca yo, con las
mis encantaciones, desvaneceré los dioses... (Acto III, Cap. I, 93)

Derrame las tristes lágrimas mías, ca yo veo que tú esperas los hijos...
(Acto III, Cap. II, 364)

Tome Jasón contra mí fuertes e crueles tormentos, segund tu opinión: ca
aquesto merezco yo. (Acto III, Cap. II, 175)

E me sotierra dentro en la cárcel de la noche eternal: ca segund tú, Jasón,
muchas mayores penas merezco yo. (Acto III, Cap. II, 180)

Mas viédamelo la piedat: ca por ninguna cosa non podría sostener...
(Acto III, Cap. II, 369)

E le quieras tratar benignamente: ca el reposo alivia e mitiga las miserias.
(Acto III, Cap. II, 391)

En otro orden de cosas, queremos deternos brevemente en las cuestiones estilísticas más significativas. Anotamos, en primer lugar, varios ejemplos en los que el traductor ha empleado términos de la misma familia léxica en muy poco espacio. Algunas de estas políptotos, –recordemos que es un recurso típico de la poesía cancioneril–, no se hallan en el original, puesto que forman parte de ampliaciones textuales («por la la boca flamas flameantes», acto II, cap. II, 334), pero otras son propias de la traducción castellana:

¡O preçio o galardón y cómo has sido indignamente digno, que por ti
fuese hecha la primera nao! (Acto II, Cap. III, 499)

(*merces prima digna carina*, 363, fol. 92^v)

Ligera e sobre ligera es la vengança (Acto V, Cap. I, 49)

(*uindicta leuis est*, 901, fol. 99^f)

mas luego que oye cantar al cantador... (Acto IV, Cap. I, 35)

(*carmine audito*, 688, fol. 96^v)

También consignamos algún caso en el que el autor deshace la metonimia presente en el texto de Séneca. Así, la expresión que emplea Medea para referirse a sus hijos, *caros cruores* «sangre querida» (810, fol. 98^f), se convierte en el texto medieval en «la sangre de tus fijos» (Acto IV, Cap. III, 264).

Un poco más adelante, Medea alude de nuevo a sus hijos al comentar que la venganza contra Creúsa la acometieron «unas manos puras» (*paruae manus*³⁷³, 902, fol. 99^r), mientras que en el texto castellano la autoría del acto se especifica:

...la qual (vengança) han levado las pequeñas manos de mis fijos, que levaron las vestiduras a Creusa. (Acto V, Cap. I, 50)

Este deseo clarificador que lleva al traductor a eliminar las metonimias, se repite en el siguiente ejemplo, donde a la comparación del original se le añaden expresiones de sabor más popular y efectista:

*ut saena rapidi bella cum uenti gerunt, / utrimque fluctus maria discordes agunt / dubiumque pelagus feruet, haut aliter / metum confluatatur*³⁷⁴. (Medea, 940 ss., fol. 99^v)

Onde así, como los vientos **rabiosos** traen entre sí batalla e fazen mover la mar en ondas **repunantes** e **contrariosas**, e dubda omne la dicha mar a quál parte se moverá, por semejable forma quando el mi pensamiento dubda en su propósito. (Acto V, Cap. I, 118)

En otro momento, la hipérbole no se comprende correctamente, lo que da lugar a una traducción distinta. En el original latino encontramos un pasaje en el que Medea manifiesta su rabia diciendo que escrutará en su vientre con la espada por sacar de sus entrañas cualquier atisbo de amor hacia sus hijos:

in matre si quod pignus etiamnunc latet, / scrutabor ense uiscera et ferro extraham. (Medea, 1013, fol. 100^v)

(«Por si en mi vientre de madre se oculta todavía alguna prenda de nuestro amor, escrutaré con la espada mis entrañas y con el hierro lo echaré fuera»)

³⁷³ La edición de H. M. Hine no trae aquí el «*paruae*» que tuvo ante sí el traductor, sino «*purae*».

³⁷⁴ La frase se edita como «...*haut aliter meum / cor fluctuatur*» en el texto de Hine, y parecería que eso es lo que lee también el traductor, porque ‘pensamiento’ traduciría ‘cor’.

El traductor recoge esta idea y la transforma sustituyendo las entrañas que Medea atraviesa metafóricamente con su espada, –las suyas–, por las de uno de sus hijos:

Mas como aqueste nonbre de dos sea muy breve e pequeño e estrecho a la mi dolor, meteré la espada dentro en el vientre de aqueste fijo tuyo e sacarle he las entrañas. (Acto V, Cap. I, 243 ss.)

Terminamos la revisión de este texto con un caso en el que el traductor demuestra su conocimiento global del texto tradicional hasta el punto de permitirse, al contrario de lo que hemos visto en los ejemplos anteriores, crear él una metonimia de acuerdo con otras semejantes que han aparecido en otros momentos. Así, el protagonismo que se le da a la mano derecha en la tragedia de Séneca³⁷⁵ lo asume el traductor.

ad omne facinus non rudem dextram afferes. (915, fol. 99^v)

(«ca la mano derecha de aquí adelante non es ruda, ynorante, nin pavorosa», Acto V, Cap. I, 76)

En los casos en los que en el original no aparece dicha mención, el traductor se encarga de incluirla:

¡O mano derecha mía, acostúmbrate de apretar e traer cuchillo! (Acto IV, Cap. III, 262)

(assuesce, manus, stringere ferrum, 808-809, fol. 98^v)

Sy la mano derecha se podiese fartar con la muerte del un fijo... (Acto V, cap. I, 241)

(si posset una caede satiari manus, 1009-1010, fol. 100^v)

³⁷⁵ También en Ovidio y en Apolonio. Sobre la simbología de las manos, véase BIGLIERI, *op. cit.*, pp. 117-122.

RECAPITULACIÓN

Este texto que hemos analizado es relevante para nuestro estudio por tratarse de un testimonio utilísimo en nuestro empeño por confirmar que también la *Medea* de Séneca ejerció cierta influencia en las revisiones de esta figura mitológica se llevaron a cabo durante los siglos XV, XVI y XVII.

Por otra parte, el cotejo de ambos textos nos sirve para determinar el grado de fidelidad que existe con respecto al original además de para repasar de nuevo los principales recursos empleados en las traducciones medievales.

OTROS TEXTOS: POESÍA DEL S. XV

Hasta aquí hemos analizado aquellas obras en las que la historia de Medea ocupaba un lugar destacado en el argumento de las mismas. Sin embargo, la figura de Medea hace también su aparición, aunque sea con menos presencia, en otros textos medievales de distintos géneros. Comenzamos por la lírica.

LÍRICA CULTA MEDIEVAL. CACIONEROS

Durante el siglo XV cuajó en las Cortes de Castilla (Juan II) y Aragón (Alfonso V) el gusto por la poesía cancioneril. Los Cancioneros se convierten en valiosos instrumentos de difusión de la lírica culta –heredera de la provenzal– que se compone en la Península desde el siglo anterior. Estas obras –se calcula que unas quinientas– recopilan las composiciones de los principales autores contemporáneos. Además del valor literario y compilador, hay que sumar el de testigo de la convivencia de las diferentes lenguas peninsulares, pues en ellos se incluyen textos en castellano y catalán –la mayor parte–, en gallego e incluso en otras lenguas europeas³⁷⁶.

Entre el *Cancionero de Baena* (primer tercio del XV) hasta la edición del *Cancionero General* (1511) muchos de los recopilatorios que ven la luz contienen textos que se inclinan hacia la materia clásica y en varios de ellos se cita a Medea³⁷⁷. A continuación estudiamos la frecuencia, intención y características de estas referencias.

³⁷⁶ El portal temático de la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes) dedicado a la poesía cancioneril, *Convivio. Poesía medieval y Cancioneros* (<http://www.lluisvives.com/portal/cancionmedieval/pcuartonivel.jsp?conten=presentacion>), ofrece un pequeño fondo de Cancioneros en edición facsímil que resulta de gran utilidad para el investigador.

³⁷⁷ F. CROSAS LÓPEZ, *La materia clásica en la poesía de Cancionero*, Kassel: Reichenberger, 1995.

CANCIONERO DE BAENA, JUAN ALFONSO DE BAENA (1407-1435)

El compilador de la obra, en una de sus composiciones en la que le pide favor a Ruy Díaz de Mendoza, Conde de Castrojeriz, menciona a Medea al describir la belleza de la Condesa, aunque lo hace movido por la necesidad de un nombre propio mitológico que sirviera de adorno y que rimara con ‘librea’, acaso sin ser consciente de las connotaciones a las que dicho nombre podría asociarse:

Que aya yo parte e vista librea
del Conde muy franco de Castrojeriz
e de la linda muy más que Medea,
condessa muy noble, doña Beatriz³⁷⁸. (p. 718)

Ferrán Sánchez Calavera firma otro poema en el que despliega un discurso sobre el Amor, «maravillándose d’él e de los nombres que le ponen las gentes, ca unos le dizen bien e los otros le dizen mal». Entre los que han sufrido por culpa del amor, nombra a Medea, a la que atribuye como virtud la sabiduría:

Medea la sabia, con muy grant pesar,
veyendo que Jason con otra casava,
mató los sus fijos que mucho amava
e luego en punto se fue desterrar. (p. 404)

CANCIONERO DE ESTÚÑIGA, (1407-1463)

Copiado en la Corte de Nápoles a mediados del siglo XV por iniciativa de Lope de Estúñiga, contiene poemas de una cuarentena de autores diferentes. Entre ellos, nos detenemos en Juan de Andújar, que incluye una composición alegórica titulada *Visión de Amor* en la que encontramos una relación de mujeres quejasas maltratadas por el amor:

Allí pareció Medea
clamándose de Iasón
porque le fizo tan fea
paga por su galardón³⁷⁹. (p. 160)

³⁷⁸ Citamos según *Cancionero de Baena*, ed. B. Dutton y J. González Cuenca, Madrid: Visor, 1993.

Las dos citas anteriores pueden relacionarse por cuanto en ambas Medea forma parte de un catálogo, de una nómina que responde a lugares comunes (‘mujeres abandonadas’, ‘mujeres asesinas’...). Esta forma de aproximarse al mundo clásico, que se repetirá en los siglos posteriores –volveremos sobre ello más detalladamente cuando hablemos de prosa áurea–, concibe la mitología como fuente de materia sin relevancia en la línea argumental. Este procedimiento compositivo aseguraría cierto tono prestigioso con la mínima extensión.

CANCIONERO CASTELLANO DE PARÍS (1430-1470)

En esta compilación encontramos varias referencias que se repetirán en otras composiciones, como veremos más adelante.

La primera alusión la encontramos dentro del *Testamento del Maestre de Santiago que fizo Iohan de Valladolid*. En esta composición, atribuida en principio al poeta Juan de Valladolid y con más acierto a Fernando de la Torre³⁸⁰, un condenado a muerte pone en orden su alma antes de que se cumpla la sentencia. El hecho de que se trate de un hombre de alta cuna le lleva a reflexionar sobre la inestabilidad de la vida de todos los hombres, incluidos los poderosos:

Los sabios dixieron
que las cosas mal regidas
quanto mas alto subieron
dieron mayores Caydas
[...]
O mundo fallescedero
que valio tanto subir
pues que avia de venir
atan vil muerte morir

³⁷⁹ Citamos según *Cancionero de Estúñiga*, ed. N. Salvador Miguel, Madrid: Alhambra, 1987.

³⁸⁰ Sobre la autoría de este texto véase L. RUBIO GONZÁLEZ, “Juan de Valladolid, un poeta de juglaría en el siglo XV”, *Castilla: Estudios de Literatura*, 6-7, 1983-1984, pp. 101-112.

como vn pobre Cavallero³⁸¹. (fol. 202^r)

En medio de las dos reflexiones anteriores sobre la caída de grandes hombres, cita a Medea, como ejemplo de mujer que también destruyó a personas influyentes – el rey Creonte, por ejemplo–, que pagaron por la culpa de otros:

O maldita medea
sy fue tal la perdiçion
que feziste al rey creon
por lo que fizo jason.
como agora en mi se emplea. (fol. 202^r)

El *Cancionero de Íxar* también contiene este poema:

¡o maldita seas Medea
si fue tal la perdiçion
que feziste al rey Creon
por lo que fizo Jason,
como agora en mi se emplea!³⁸² (p. 242)

Del mismo autor que mencionábamos arriba, Fernando de la Torre, es la siguiente composición que nos interesa. En ella, el poeta reflexiona sobre la muerte de personajes ilustres de la historia:

Julio César e Ponpeo,
Alixandre enperador,
a todos con grant temor
la muerte los conquistó,
que jamás no perdonó
a justo nin pecador³⁸³. (p. 324)

³⁸¹ Citamos según *Cancionero castellano de París*, ed. F. Maguire, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.

³⁸² Citamos según *Cancionero de Íxar*, ed. J. M. Azáceta, Madrid: CSIC, 1956.

³⁸³ Citamos según *La obra literaria de Fernando de la Torre*, ed. M. J. Díez Garretas, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1983.

Junto a estos insignes caballeros, se citan no menos relevantes damas que también han muerto, saltando de lo histórico a lo mitológico con una arbitrariedad habitual en la época, que aún trata los personajes mitológicos como pertenecientes a un pasado remotísimo, nebuloso y ejemplar pero vagamente histórico:

Damas de lynda postura,
Calandria e Poliçena,
e Medea de grant cordura
e la muy fermosa Elena,
Lubiana e Filomena
que tanto amorosas fueron;
todas tristes padescieron
esta espantosa pena³⁸⁴. (p. 325)

MARQUÉS DE SANTILLANA

Si estudiamos detenidamente la amplia producción poética del Marqués de Santillana observamos que en varias de sus composiciones se nombra a Medea³⁸⁵. La primera referencia aparece en el *Triumphete de amor*, compuesto en torno al año 1430 y en el que se identifica con modelos de amadores vencidos. Entre los ejemplos de mujeres hechizadas por las flechas de Cupido se cita a Medea (y a una casi irreconocible Deyanira, convertida en «Daymira» por cuestiones de cómputo silábico):

Vi ancillas sufraganas
vestidas de la librea
d'aquellas flechas mundanas
qu'enartaron a Medea,
vi a la Pantasilea,
Daymira, Fedra, Diana,

³⁸⁴ En el *Cancionero de Íxar* hallamos la misma referencia (ed. cit., p. 233).

³⁸⁵ Sobre la presencia de la material clásica en la obra del Marqués, véase A. G. REICHENBERGER, "The Marqués de Santillana and the Classical Tradition", *Iberoromania*, 1, 1969, pp. 5-34; I. LÓPEZ DE BASCUÑANA, "El mundo y la cultura grecorromana en la obra del Marqués de Santillana", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 80, 1977, pp. 271-320 e I. LÓPEZ DE BASCUÑANA, "La mitología en la obra del Marqués de Santillana", *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 54, 1978, pp. 297-330.

vi a la discreta troyana
Braçayda, Daane Penea³⁸⁶. (p. 215)

Así como les ocurrió a estas ilustres mujeres le sucede a él:

Assí ferido de muerte
d'esta flecha'nfleccionada,
de golpes terrible, fuerte,
que de mí no supe nada;
por lo qual fue ocultada
de mí la visión que vía,
e tornó mi alegría
en tristura fortunada. (p. 216)

En la *Comedieta de Ponça* (1435-36) el Marqués reconforta al monarca Alfonso V por su derrota frente a los genoveses en la batalla naval de Ponza. En la relación que hace el autor de «antiguas gestas / do son contenidos los avvenimientos / de Mares e Venus, de triunfos e fiestas» encontramos la siguiente mención:

Allí se fablava de Protheselao
e cómmo tomara puerto primero;
allí del oprobio del rey Menelao,
allí de Tideo, el buen cavallero,
allí de Medea, allí del Carnero,
allí de Latona, allí de Fitón,
allí de Diana, allí de Antheón.
allí de Mercurio, sotil mensajero³⁸⁷. (pp. 180-181)

Vuelve a nombrarse en la copla CII, junto a otras «reynas e donas de estado / que en este conçilio fueron ayuntadas»; de nuevo Medea aparece formando parte de

³⁸⁶ Citamos según *Cancionero de palacio*, ed. A. M. Álvarez Pellitero, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1993. En la edición de A. Gómez Moreno y M. P. Kerkhof, Barcelona: Planeta, 1988, p. 113, las mujeres citadas varían ligeramente: «vi a la Pantaselea / Clitemestra e Adriana / vi Braçaida la troyana / altiva pero que rea».

³⁸⁷ Citamos según *Obras completas*, edición de A. Gómez Moreno y M. P. Kerkhof, Barcelona: Planeta, 1988, composición XLVI.

catálogos más amplios saturados de antropónimos mitológicos que confieren al texto un aire erudito sin la necesidad de ahondar en dicha materia:

Allí vi de Pigmalión, el hermana,
e vi Semiramis e Pantasilea,
damaris, Marpasia, Hipólita e Ana,
e la muy famosa sebila Heritea;
vi a Casandra e vi Almadea,
e la Fectunissa, e vi a Medussa,
Ypremestra, Oenone, Laudomia e Creüsa.
Erato e Çirçe, a Manto e Medea³⁸⁸. (p. 202)

En el año 1430 compone un planto por la muerte de la reina Margarita, viuda de Martín el Humano, monarca aragonés. El comienzo de la obra se sitúa al anochecer, ocasión que aprovecha el autor para, a través de una perífrasis, demostrar, una vez más, su erudición e introducir una Medea, aquí sí, caracterizada como nigromante que se dedica a su magia en las horas nocturnas:

I

A la ora que Medea
su sçiençia prefería
a Jasón, quando quería
asayar la rica prea,
e quando de grado en grado
las tiniebras han robado
toda la claror febea³⁸⁹ (p. 95)

Una vez que la «deesa del Amor» le informa de que «la muerte levar / ha querido e rebatar / la mejor de las mejores», su rostro cambia por completo, al igual

³⁸⁸ Copla CII. Las coplas de la *Comedieta de Ponça* se recogen en distintos Cancioneros, como en el de *Fernández Ixar* (ed. citada, pp. 578 y 594), en el *Castellano de París* (PN10. BNP, Esp. 233, fol. 9^v y 19^r) y en el *Castellano Catalán de París* (PN4. BNP, Esp. 226, fol. 101^v, ed. R. G. Black, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995).

³⁸⁹ Citamos según *Obras completas*, ed. A. Gómez Moreno y M. P. Kerkhof, Barcelona: Planeta, 1988, poema IV.

que le ocurrió a Hipsípila al conocer la traición de Jasón, según explica el poeta con prolongado símil:

Qual la fija de Thoante
tornó con el mensagero
su gesto de plazentero
en doloroso senblante,
el qual de Colcos dezía
nuevas por do s'entendía
Jassón no le ser constante (p. 96)

JUAN DE MENA

Medea se menciona en la estrofa 130 del *Laberinto de Fortuna*³⁹⁰. El autor, recordémoslo, contempla el Mundo con sus tres ruedas –pasado, presente y futuro– y los siete círculos que componen cada una de ellas y que simbolizan las virtudes o vicios que se asocian con los astros que los rigen. La copla 130³⁹¹ se incluye en el dominio de la Providencia, en el que se hace hincapié en la virtud y sabiduría de antiguos y modernos, entre los que destaca el poeta “nigromántico” Enrique de Villena. Junto a él, en este mismo círculo se encuentran otros «mages y prestigiantes» y «matemáticos». Entre los primeros se nombra a Medea, de la que se recuerdan sus habilidades como hechicera y el infanticidio que cometió por culpa del amor:

Los ojos dolientes del çerco baxando
vimos la forma del mago thereo

³⁹⁰ Sobre la relación de esta obra con otros poemas alegóricos europeos –*Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris y Jean de Meun y *Amorosa Visione* de Boccaccio, entre otros–, cf. M. R. LIDA DE MALKIEL, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México D. F.: El Colegio de México, 1984. Para un análisis más detallado de la influencia de la *Divina Comedia* de Dante, véase M. A. PÉREZ PRIEGO, “De Dante a Juan de Mena. Sobre el género literario de «comedia»”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1978, pp. 151-158. Sobre la presencia de la materia clásica en la obra del poeta cordobés véase A. G. REICHENBERGER, “Classical Antiquity in some poems of Juan de Mena”, *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, III, Madrid 1975, pp. 405-418 y M. A. PARKER, “Juan de Mena’s Ovidian material: an Alfonsine influence?”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 55, 1978, pp. 5-17.

³⁹¹ Más adelante abordaremos el comentario que realizó Hernán Núñez de Toledo de esta copla en su obra *Glosa a las Trezientas*, impresa en 1499, en donde se relata por extenso y con interesantes particularidades el mito de Medea.

con la de eriteo que a sesto ponpeo
dio la respuesta su vida fadando;
estaua sus fijos despedazando
medea la ynutile nigromantesa
ferida de flecha mortal de deesa
& non supo darse reparos amando³⁹². (fol. 156^v)

De esta actitud errónea, Mena extrae una enseñanza:

Ca desque se pierde la grant pudiciçia
virtud nesçesaria de ser enla fenbra
tal furia cresce tal odio se sienbra
que han los maridos en ynimjçiçia
Por ende vos otros algunos maridos
Si soys trabajados de aquella sospecha
nunca vos sienta la vuestra derecha [...]
mas val preuenjr que non ser preuenjdos. (fol. 156^v)

Esta misma referencia aparece en el *Cancionero de Juan Fernández de Íxar* (c. 1460) con ligeras variaciones lingüísticas:

estaua sus fijos despedazando
Medea, la inutile nigromantesa,
ferida de frecha mortal de deesa,
que non supo darse reparos amando³⁹³. (p. 372)

GÓMEZ MANRIQUE

El *Cancionero* de Gómez Manrique contiene una referencia a Medea. La hallamos en la *Respuesta a Guevara*, en donde el poeta, utilizando el subgénero del diálogo

³⁹² PN5. BNP, Esp. 227. Citamos según *Cancionero Castellano de París*, ed. F. Maguire, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995 y según JUAN DE MENA, *Obras Completas*, ed. M. A. Pérez Priego, Barcelona: Planeta, 1989 para el texto de Mena, (p. 250).

³⁹³ Citamos según *Cancionero de Juan Fernández de Íxar*, ed. J. M. Azáceta, Madrid: CSIC, 1956.

cancioneril³⁹⁴, diserta sobre el poder del amor. Como testigo de la fuerza que este sentimiento ejerce sobre el carácter y las acciones de las personas nombra a Medea:

Es amor una presa
que todos plazer es tira
y prestamente se gira,
testigo será Medea.
Por quien sus males otea
deuen ser menospreciadas
las vidas atribuladas,
como la de la galea
por quien sus remos menea³⁹⁵. (p. 245)

JUAN DEL ENCINA

Entre las composiciones de Juan del Encina consignamos dos referencias a la figura de Medea. La primera se encuentra en el poema titulado *Triunfo del Amor*, dedicado a don García de Toledo, hijo primogénito del Duque de Alba. De nuevo, como ejemplos de personajes afectados por el triunfo de la pasión amorosa, nos encontramos con Medea junto a Fedra, Ifis y una extensa lista:

Aquí vi la triste Fedra,
que con sus manos fue muerta,
y al que se enhorcó a la puerta
de la que se tornó piedra;
que aquí estava lastimada

³⁹⁴ D. CAPRA, “La renovación del Diálogo en las «Preguntas y Respuestas» de Gómez Manrique”, *Romance Quarterly*, 39, 1992, pp. 185-198 y R. MORILLO-VELARDE PÉREZ, “Conectores argumentativos en el diálogo cancioneril”, en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena». In memoriam Manuel Alvar* (eds. J. L. Serrano Reyes - J. Fernández Jiménez), Baena: Ayuntamiento de Baena, 2003, vol. 1, pp. 87-117.

³⁹⁵ Citamos según *Cancionero de Gómez Manrique*, ed. F. Vidal González, Madrid: Cátedra, 2003. Esta misma estrofa se recoge en el *Cancionero de Pero Guillén de Segovia* (ed. B. Dutton, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990, fol. 345^v). Pero Guillén de Segovia compuso también la *Obra compuesta y ordenada... dirigida y difirida a su señoría don Alonso Carrillo, Arzobispo de Toledo*, en la que emplea como argumento contra el loco amor el ejemplo de Jasón: «y como a Jason valieron muy poco / delante Medea sus preces y ruegos». Citamos según edición de C. Moreno Hernández, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989, p. 363.

la desamparada Dido;
ya Pocris, asaeteada,
con la mano desdichada
de Céfalo, su marido.
Medea, la muy llorosa,
andava con gran pasión
en la busca de Jassón,
fatigada y congoxosa³⁹⁶. (fol. 67^v)

La segunda mención la hallamos en el breve *Perqué de amores requestando a una gentil muger*, donde responde a las preguntas que una dama le hace sobre el amor:

“Pues ¿por qué calláys los nombres
de los que han tratado engaños?”

“Por no dar mayores daños
a vuestras queexas y males.”

“Pues ¿por qué de los leales
no avéys memoria quién son?”

“Porque veo que Jassón
trató tan mal a Medea.” (fol. 81^v)

Por último, en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, publicada ya en los primeros años del siglo XVI (1513), también aparece Medea en un par de ocasiones. En el primer caso, Medea ejemplifica a la perfección la opinión del autor expresada de la siguiente manera: «un muy atorado clavo / con otro clavo se saca»:

A Hisífile, Jasón
olvidóla por Medea
y mudóse su affición³⁹⁷; (p. 301)

³⁹⁶ Citamos según *Cancionero de Juan del Encina*, ed. O. Perea, Madrid: Universidad Complutense, 2003.

³⁹⁷ JUAN DEL ENCINA, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, ed. M. A. Pérez Priego, Madrid: Cátedra, 1991.

Más adelante, Plácida describe la maldad y el desdén de Vitoriano hacia ella con ejemplos ilustres de crueldad, en los que se vuelve a mezclar lo histórico y lo mitológico:

No fue más cruel Nerón
que tú eres, y esto creas.
Yo Filis, tú Demofón;
yo Medea, tú Jasón;
yo Dido, tú otro Eneas. (p. 330)

RECAPITULACIÓN

Hasta aquí las referencias en la lírica culta medieval. De este repaso podemos extraer algunas conclusiones interesantes. En primer lugar, podemos colegir de todas las referencias comentadas que las características que se destacan de Medea son la sabiduría (Ferrán Sánchez Calavera y Fernando de la Torre), los conocimientos nigromantes (Juan de Mena, Amores de Briseida y Troilo) y su faceta de enamorada agraviada (Juan de Mena, Marqués de Santillana, Gómez manrique, Juan del Encina y Juan de Andujar). Sólo Juan de Baena subraya otra cualidad, la belleza.

En segundo lugar cabría preguntarse la razón por la que los autores recurren a esta figura mitológica. De los textos que hemos analizado parece inferirse que Medea se incluye en relaciones más amplias entre otras damas o personajes ilustres con los que guarda alguna relación (principalmente el haber sido subyugada por el amor).

De todo esto deducimos que la utilización que se hace de la materia clásica en estas composiciones responde más a un interés por demostrar la erudición que se posee sobre el tema, o por conferir cierto 'color' prestigioso al texto, que al hecho de revisar los relatos míticos y profundizar en ellos.

El ejemplo más elocuente lo tenemos en las estrofas que hemos señalado del *Planto de la Reina Margarita* del Marqués de Santillana, donde las referencias a Medea e Hipsípila se convierten en meros pretextos al servicio de las convenciones estilísticas.

OTROS TEXTOS: PROSA MEDIEVAL

Al igual que veíamos en la lírica, las referencias mitológicas concernientes al mito de Medea aparecen diseminadas en obras de temática y estilo muy diverso, pertenecientes, además, a distintos géneros prosísticos: historiografía, epístolografía, ‘ensayo’ y relato. Comenzamos este análisis con la traducción que Juan Rodríguez del Padrón realizó de las *Heroidas* de Ovidio, el llamado *Bursario*³⁹⁸, obra que resuelve con solvencia la compleja tarea, que exige toda traslación lingüística, de lograr un equilibrio entre el respeto a la fuente original y la obligación de una necesaria impronta personal³⁹⁹.

JUAN RODRÍGUEZ DEL PADRÓN

La recreación de las epístolas ovidianas que realizó este autor, más conocido por su producción lírica y por ser el precursor de la novela sentimental con sus obras *Siervo libre de amor* y el *Triunfo de las donas*⁴⁰⁰, arroja, con respecto al texto latino que subyace a su traducción, algún dato de interés en lo que respecta al contenido, aunque, en líneas generales, se mantiene una semejante estructura argumental. Parece

³⁹⁸ Sobre el significado del título aclara M. MICHAELIS-BREVA en su tesis *La presencia de las «Heroidas» de Ovidio en la literatura castellana de la Edad Media*: «El título, *Bursarius super Ovidios* (‘compañero para las obras de Ovidio’), se explica debido a que en esa obra se encuentran distintas aclaraciones a pasajes difíciles, como diferentes monedas en una bolsa; además, el texto se puede guardar fácilmente en la bolsa, y así, si se encuentra a alguien que lee Ovidio, se puede opinar y discutir con él; también las aclaraciones hacen que se pueda memorizar más fácilmente. [...] Resumiendo, se puede decir que los *Bursarii*, al igual que los comentarios modernos a autores clásicos, tenían la intención de solventar problemas gramaticales, aclarar palabras difíciles y dar información sobre la Antigüedad». Ginebra: Universidad de Ginebra, 2011, pp. 155-156.

³⁹⁹ La aportación más destacada de este autor es la inclusión de tres epístolas originales, además de otros elementos de carácter secundario, que analizan brillantemente P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán en su edición de esta obra (Alcalá de Henares, 2010).

⁴⁰⁰ Cf. J. VÉLEZ-SAINZ, “De cuervos y basiliscos: alegoría y corte en el *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón”, *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 22, 2006, pp. 259-273 (p. 259).

probado, según señala M^a R. Lida de Malkiel⁴⁰¹, que existen vestigios de la traducción alfonsina de las *Heroidas*, lo que explicaría la similitud en cuanto a los títulos de las epístolas –y otros aspectos formales de carácter secundario, como veremos más adelante– y la inclinación moralizadora del texto⁴⁰².

Con respecto a los elementos que más nos recuerdan al original latino o a su traducción castellana primera, la *General Estoria*, citamos el pasaje que aparece en la carta de Hipsípila, donde se conservan las mismas recriminaciones hacia Jasón, relativas a la obtención del vellocino de oro y a los motivos por los que el héroe ha preferido a Medea frente a la reina de Lemnos:

Et bien sé que esta bárbara no te plaze con su cara ni por sus méritos,
mas ella haze con sus encantamentos que la ames⁴⁰³. (p. 144)

E dirán: “No ganó Jason el carnero encantado de Colques, según esto
que cuenta, sino Medea”. (p. 145)

Medea, por su parte, recuerda en su epístola –escrita desde el exilio al enterarse del matrimonio entre Jasón y Creúsa⁴⁰⁴– todo lo que ha hecho por el argonauta desagradecido⁴⁰⁵ de manera semejante a como lo leíamos en las crónicas alfonsinas:

¿Por qué la nao de Peleo, hecha de los pinos del monte Argon, movida
por juveniles braços, demandó el carnero de Frigia? [...] ¿E por qué me

⁴⁰¹ M. R. LIDA DE MALKIEL, *La General Estoria...* (II), p. 2

⁴⁰² Para P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán, la tendencia moralizadora «debe ser considerada, de una parte, como una fórmula de escuela aceptada por tradición y no muy sentida, de otra, como el deseo inconsciente de defenderse a sí mismos y a los lectores del instintivo gusto por aquel mundo fascinante de amores prohibidos», *Bursario*, Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos, 2010, p. 29.

⁴⁰³ Citamos según edición de P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán, Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos, 2010.

⁴⁰⁴ Medea es desterrada por el asesinato de Pelias. Consigue engañar a las Pelíades fingiendo desavenencias no con su marido, como encontrábamos en el relato tradicional, sino con su suegra: «e disimulando Medea aver grand saña de su suegra, fuese para la casa del rey Peleo». (p. 142)

⁴⁰⁵ Sobre el vínculo de esta obra, las *Heroidas* del Ovidio y *La Celestina* véase A. M. FORCADAS, “*El Bursario* (Traducción de las *Heroidas* de Ovidio por Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón) en *La Celestina*”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, 1992, vol. 1, pp. 179-188.

pluguieron más de lo que era lícito los cabellos rubios de Jasón, la hermosura tuya y la gracia de tu lengua? (p. 190)

Grand deleite es dezir mal del que desagradece el bien fecho. D'este plazer usaré, e estos solos gozos avré de ti. (p. 190)

También son dignas de mención las dos reflexiones que aparecen en el texto antes de ambas epístolas, que clarifican la intención de las mismas y le otorgan el tono moralizante al que antes aludíamos:

E Ysifile, oyendo aquestas nuevas, embióle aquesta epístola, en la cual su intinción es de querellarse de la deslealtat de Jasón. E la intinción del actor es reprehenderla de loco amor, porque amó a su huespet. (p. 139)

Lo qual oyendo Medea, embióle esta carta, en la cual su entinción d'ella es querellarse de Jasón a él. La entinción del actor es reprehenderla de loco amor porque dexó a su tierra y se vino con Jasón. (p. 189)

Cada una ha cometido, según se infiere de estos fragmentos, un error confundida por el loco amor y por ello son amonestadas.

Más adelante, en la epístola de Helena a Paris, aparece una interesante referencia a Medea, en el momento en que la esposa de Menelao expone su miedo a ser abandonada:

Si fuera dapnificada, ¿quién me acorrerá en las tierras de frigia, o a quién demandaré ayuda? Todas estas cosas que tú agora me prometes, prometió el engañoso Jasón a Medea, pero no dexó de lanzarla de su casa. (p. 226)

omnia Medeae fallax promisit Iason— / pulsa est Aesoniam minus illa domo?
(*Heroidas* 17, 229-230)

Anteriormente es Paris el que, en la epístola enviada a Helena, rememora la acción de los argonautas en la Cólquide, como ejemplo de traición que ha quedado libre de toda culpa: la ciudad del héroe que comete la traición no recibe ningún castigo:

Que bien que Teseo rrobo a Adriana, fija del rey Minus de Creta, pero nunca por ello fue danificada la tierra del rrey Egeo, su padre; e jasón truxo a Medea en la nueva nao a los rreynos de Tesalia, pero nunca por ello fue requestado. (p. 219)

Phasida puppe noua uexit Pagasaeus Iason, / laesa neque est Colcha Thessala terra manu (Her. 16, 347-348)

En la epístola de Hero a Leandro anotamos la última mención de la obra. La sacerdotisa duda entre atender a lo que su honestidad le obliga o sucumbir a la pasión. Sabe que, con una vez que ceda y permita la entrada de su amante, encontrará su perdición:

Jason, de la tierra de Tesalia, entró una vez en la ysla de Colches y llevóse a Medea dentro de la su nao. Y el fornicador de Troya, Paris, vyno una vegada en Greçia, e levó dende a Elena. (p. 245)

ut semel intrauit Colchos Pagasaeus Iason (Her. 19, 175)

El objetivo principal de Rodríguez del Padrón al iniciar esta traducción fue, sin duda, el de elaborar un texto que, siendo fiel al original latino, aportase detalles personales que la dotaran de calidad literaria, intención que, creemos, ha logrado el autor. Además, su manera de aproximarse a este texto latino lo sitúa en un plano que parte de su erudición, de carácter medieval, y lo lleva hasta su actitud, ciertamente prerrenacentista.

El mismo autor firma la *Cadira de honor* (1440), un tratado moral sobre el valor de la nobleza y de la virtud como avales de buen linaje. En él, aparece una única alusión al mito de Medea, y en concreto se menciona el vellocino de oro. Este objeto simboliza el poder y es una de las señales, según el autor, que sirven para identificar a los guerreros vencedores. La nobleza puede apoderarse de ese símbolo de dominio «por obra» o «por poderío» cuando le plazca:

E ninguna dubda es, pues tyene la nobleza, que tyene las señales Della, e sy non por obra, por poderío, quando le pluguiere, las puede tomar. Por este modo fyzo aquel del qual desçendyo Oete, padre de Medea, que de

sy mesmo, segund que Palaffecto dize, que el velleçino de oro por señal tomo⁴⁰⁶. (p. 157)

JUAN DE MENA

El poeta cordobés compuso su obra *Coronación del Marqués de Santillana* en el año 1438, y en ella desarrolla una alegoría en la cual el autor desciende del monte Parnaso y contempla la coronación del Marqués de Santillana. La dificultad que entrañan las 51 quintillas dobles que la componen obligó al autor a añadir un comentario explicativo en prosa. En este comentario, en el que abundan los excursos sobre mitología, hallamos varias alusiones al mito de Medea⁴⁰⁷.

En primer lugar, al comentar el origen mitológico del signo zodiacal Aries, introduce la historia de Frixo y Hele, lo que le lleva a relatar qué fin tuvo esta historia:

El primero era llamado Aries porque aquel carnero en que Frixo y Hele, fijos de Atamante e de la primera mugier que ovo, pasaron la mar, fue convertido en aquel signo, del qual carnero fue despojado el dorado vellocino que Jassón ganó, segund por Ovidio es mencionado en el seteno libro Metamorfoseos que comienza “Iamque fretum...” e por Séneca en la tragedia Medea⁴⁰⁸. (p. 114)

⁴⁰⁶ Edición de M. T. Herrera y M. N. Sánchez, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.

⁴⁰⁷ La bibliografía sobre la *Coronación* de Juan de Mena y su *Comentario* es abundante. En lo que a edición de la obra se refiere destacan la realizada por M. A. CORRAL CHECA en 1994, *La coronación de Juan de Mena*, Córdoba: Universidad de Córdoba y el artículo firmado por MAXIM P. A. M. KERKHOF, “Hacia una nueva edición de la *Coronación* (poesía y comentario en prosa) de Juan de Mena”, *Incipit*, 25-26, 2005-2006, pp. 333-355. Sobre su labor como comentarista véase J. FERNÁNDEZ LÓPEZ, “Humanismo y comentario en la Castilla del siglo XV: Juan de Mena y Alonso de Cartagena”, *Minerva*, 24, 2011, pp. 17-30, autor de otro artículo anterior en el que ya se incidía en el espíritu humanista de Juan de Mena: “El Quintiliano cordobés de Juan de Mena: Edad Media, Humanismo e invención del pasado en el s. XV castellano”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 18, 2000, pp. 267-292. Por último, señalamos dos referencias clave en el estudio de la mitología en la obra de Mena: el estudio de M. A. CORRAL CHECA, *Facsímil de un códice y de un incunable: La Coronación, de Juan de Mena: estudio léxico y mitológico*, Córdoba: Universidad de Córdoba, 1992 y la obra *Juan de Mena y el Renacimiento: estudio de la mitología en su obra menor*, de M. A. MARTÍN FERNÁNDEZ, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1985.

⁴⁰⁸ Citamos según edición de M. A. Pérez Priego, Barcelona: Planeta, 1989.

Las alusiones a fuentes antiguas se repiten en la siguiente mención, que comienza con la inclusión de Jasón en la relación de pecadores que no se arrepienten de sus acciones. Nos relata Mena cómo llega el héroe junto a Hércules a la isla de Colcos y cómo obtiene ayuda de la hija del rey para superar las pruebas. Del viaje de retorno, el autor destaca como hecho principal el asesinato a manos de Medea de su hermano. Después, ya en la tierra de Jasón, nos cuenta cómo Medea rejuveneció a Esón y engañó a las Pelíades. A continuación, Jasón, sin que el autor aclare el motivo, comienza una relación con Creúsa, lo que enojará a Medea. Este pasaje contiene una curiosa aclaración sobre la ilegitimidad de la unión entre Jasón y Creúsa:

El qual Jasón después de aver fijos de Medea, otro tanto traxo contubernio, siquier no legítimo matrimonio, con la fija de Creón, Creúsa llamada; de las quales bodas Medea de ravia pestilente ençendida quemó la casa de Creón e a Creusa con fuego en las rugas de la camisa escondido e mató con ravia los fijos de Jasón avidos... (p. 125)

Para ampliar este relato, nos remite a las fuentes, de nuevo Séneca y Ovidio, aunque en esta ocasión encontramos una confusión en la numeración de los libros que componen las *Metamorfosis*, ya que alude al «otavo libro Metamorfoseos» (p. 125), en lugar de al séptimo. Concluye este apartado con la “moralidad y aplicación” que debe extraer el lector de estas actuaciones. Curiosamente, el comportamiento que se censura es el de Jasón, no el de Medea:

Moralidad e aplicación: Por Jasón podemos entender qualquiera que anda por la semejante manera engañado el mundo con el ardor de la lujuria dando fee a muchas e non la teniendo con ninguna. Este tal deve ser ardido de fuego infernal en el otro siglo como dize la copla, estos tales non catan en aquello que dize Séneca. (p. 125)

Sin embargo en el capítulo reservado a las mujeres que cometen atrocidades sí que nombra a Medea:

Otrosí pudiera decir de Medea, fija del rey Oetes, cómo mató al rey Peleo⁴⁰⁹ e a su hermano e a sus hijos. (p. 145)

La última referencia alude a Escila e Caribdis y otros peligros marinos que los argonautas tuvieron que superar y que, según Juan de Mena, equivalen a los siete pecados capitales que zarandean las naves, que son los hombres:

Bien así los omnes que son así sus cuerpos como naves, del ánima son anegados en aqueste mundo por cada uno de los siete pecados [...] Otrosí escribe Ovidio destos peligros en el seteno libro Metamorfoseos [...] Otrosí escribe Séneca destos peligros en la tragedia de Medea, e Virgilio en el sexto libro Eneidos... (p. 159)

En la obra atribuida a Juan de Mena, *Tratado de amor* (1444), al igual que en otras similares que vieron la luz durante este siglo⁴¹⁰, se explaya el autor sobre las cualidades del amor, los diferentes tipos que existen y los motivos que pueden avivarlo o apagarlo. Entre los primeros, el poeta incluye la «familiaridad»: la convivencia de los amantes afianza la relación. Sin este contacto, Medea no habría huido de su tierra:

Trae otra cosa la grande familiaridad: ofreçeles a los que aman mucho a menudo tiempo aparejado⁴¹¹. (p. 386)

Nin Medea saliera de Colcos si Jasón no viniera a casa de Oetes. (p. 386)

De estos mismos años data otro tratado amatorio⁴¹², el *Triunfo de amor*, de Juan de Flores, que ofrece un planteamiento de enorme interés para nuestro estudio.

⁴⁰⁹ En referencia al asesinato de Pelias, a quien nombra aquí como Peleo, el autor dice «el qual por las manos de sus fixas degollado, quedó fecho cadáver, que quiere decir cuerpo muerto». Esta aclaración es pertinente por cuanto el término “cadáver” se recoge por vez primera en esta obra según hallamos en J. COROMINAS - J. A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, s. v.

⁴¹⁰ ALVAR EZQUERRA, C., “A propósito del *Tratado de amor*, atribuido a Juan de Mena”, *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas del coloquio internacional*, eds. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia: Universitat de València, 1992, pp. 159-165.

⁴¹¹ Citamos según edición de M. A. Pérez Priego, Barcelona: Planeta, 1989.

⁴¹² Para más información remito a *Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (Siglos XV-XVI)*, ed. P. M. Cátedra, M.-M. García-Bermejo Giner, C. Gonzalo García, I. Ravasini y J. M. Valero

Compuesto siguiendo los esquemas propios de la literatura deudora del *Pamphilus* y otros relatos amorosos alegóricos, encontramos en ella a una Medea que se aleja de los papeles hasta ahora desempeñados. En el juicio al que someten a Cupido, Medea ejerce el rol de abogada defensora de todos los que han sufrido por culpa del amor, a quienes, previamente, ha resucitado con sus pócimas:

Y Medea, viendolos tan tristes y tan codiciosos de seguir su vengança porque ella la principal era en aquel desseo fizo hun proferymento a todos de los vestir en carne humana en edad de treinta annos.[...] Luego Medea tomando dos dias de plazo que menester le fazian busco tales yerbas materiales y licores con que compusiese hun tal unguento que puesto en los defunctos cuerpos maravillosamente resucitasen⁴¹³. (fol. 3^v)

Las razones que se esgrimen para elegir a Medea son tres:

La primera por la merced que les hizo en averlos de resucitar. La segunda por ser perosna que en estima de muy grand discreción era tenjda. La tercera porque a ella tanto y mas que a ninguno del amor estaua agraiada y porque la sanya de su mal junta con su alto saber le harian descubrir todas las maldades que deste su contrario se pudiesen buscar. (fol. 11^v)

Antes, han desfilado ante los jueces aquellas personas que más han sufrido por entregarse a un amor ilícito. La primera en salir es Medea:

Sallio medea en hun nauio sobre vna ribera despedaçando sus hijos embarcandolos para los enviar a Jason y hun mote labrado que dizia: “Padecen los ignocentes el dolor de las culpas del amor”. (fol. 11^v)

A lo largo de las páginas siguientes, tanto el Amor como Medea van exponiendo argumentos a favor y en contra de la postura que defienden. El Amor

Moreno, Madrid: Nuevo Milenio, 2000 y a P. M. CÁTEDRA, *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.

⁴¹³ BNM Ms. 22019, ed. J. Fernández Jiménez, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.

sostiene la idea de que sólo se valora este sentimiento cuando ha costado mucho conseguirlo, y una vez que se posee, nadie se queja del mismo:

Y quanto con mayor dificultad se alcanzan en mas reuerençia se tienen (fol. 15^v)

Esta joya de amor que quanto mas cara cuesta por de mas valor es conocida (fol. 17^v)

La contradicción que lleva implícita un sentimiento como el amoroso también se recuerda en este momento:

Aquello que tu biuiendo tomaste por bueno, agora afeas y aborreces aquello que ya en otro tiempo muy crecidamente loaste. (fol. 17^r)

Cosa por tantos prouada no deue ser yerro. (fol. 20^r)

Medea replica enumerando las consecuencias negativas del amor, al que define de la siguiente manera:

Ensuziamyento de limpios lechos, rompedor de virginales sellos, saltador de tabias, crebantador de puertas, causa de vergonçoso secreto. (fol. 20^r)

A esta retahíla, responde el Amor con otra relación de efectos beneficiosos de la pasión amorosa:

Mira que amor haze hablar a los mudos y esfuerza los couardes y amansa los soueruios alegre a los tristes, que donde amor esta, ay esta el reyr alli es el cantar, el dançar y baylar y la suave musica... (fol. 22^r)

Una vez que concluyen ambas exposiciones, el jurado sentencia a muerte al dios. El cadalso en donde se ejecuta la pena es una construcción maravillosa fabricada gracias al poder de Medea:

Y en medio de sus llanuras tenia Medea con su industria y arte hun tal edificio sobre vnas nuues [...] Hun tan rico asentamiento cuyo lugar los humanos nombramos cielo impireo alli en unos circulos y otros desta espera por esta nigromancia Medea fabricada fue... (fol. 38^r)

Al final, Cupido decide resucitar a los que han muerto por amor –entre los que se cita a Jasón–, con lo que logra librarse de la muerte y que todos los agraviados se postren ante él y le adoren como a su nuevo señor:

Oydo por los muertos la merced que el amor les otorgaua con otro rostro uiuo resucitan que con los melezinamyentos de Medea y [...] todos juntos fincaron las rodillas ante su majestad. (fol. 54^o)

ALONSO FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, EL TOSTADO

Alonso Fernández de Madrigal fue un autor reconocido y valorado en su época por su amplia erudición, la cual se corresponde con su proverbialmente prolífica producción: sesenta mil doscientos pliegos, que incluyen comentarios bíblicos sobre el Génesis, Éxodo, Levítico, Deuteronomio..., el *Libro de las paradojas*, la *Crónica Universal de Eusebio*, el *Tratado de cómo es necesario amar*, las *Questiones sobre los dioses de los gentiles*, y una hoy perdida *Breve obra de los Fecbos de Medea*⁴¹⁴.

Las *Questiones sobre los dioses de los gentiles* se fecha en 1440, aunque no se imprime hasta 1507 y habrá que esperar hasta 1545 para ver la primera reimpresión de la obra, realizada en Burgos. Para describir y definir la intención de este tratado me remito a las palabras de J. Fernández Arenas:

Es un estudio enciclopédico de los poetas y escritores grecolatinos con cuyas opiniones [...] intenta el autor esclarecer el origen, nombre y atributos de los distintos dioses y héroes de la mitología antigua. Es un libro literario, repleto de erudición humanística [...] Como fondo de todo ello hay una intención moralizante, a la luz de una *interpretatio christiana*...⁴¹⁵

⁴¹⁴ La pérdida de esta obra nos impide realizar cualquier tipo de suposición sobre la misma más allá de los comentarios que sobre ella el propio autor introduce en otros textos, sin embargo, sí que podemos constatar la relevancia que otorga a esta figura mitológica al dedicarle una obra en exclusiva.

⁴¹⁵ J. FERNÁNDEZ ARENAS, “*Sobre los dioses de los gentiles* de Alonso Tostado Ribera de Madrigal”, *Archivo Español de Arte*, 49, 1976, pp. 338-343, (p. 339).

Está estructurada en diez cuestiones planteadas supuestamente por un notable caballero que el Tostado responderá en treinta y ocho capítulos. Excepto la cuestión sexta y séptima (dedicadas a las edades de la vida humana y a las virtudes teologales y morales respectivamente) el resto se refieren a Apolo, Neptuno, Juno, Narciso, Venus, Diana (y la Luna), Minerva y Cupido.

Como fuentes, debe citarse en primer lugar la *Genealogia deorum* de Boccaccio, porque de ésta van a provenir el resto de fuentes citadas: Virgilio, Ovidio, Varrón, Cicerón, Homero, Lactancio, Terencio, Macrobio, Séneca, Marciano Capela, Rábano Mauro, San Isidoro, Eusebio...⁴¹⁶ Todas las referencias aparecen nombradas de igual manera a como lo hace el poeta italiano: el Tostado las repite, no por falta de propia erudición, sino por el carácter enciclopédico que llegó a tener la *Genealogia*, obra de consulta general que no llegaba a citarse jamás⁴¹⁷.

Cada una de las diez *questiones* tiene la misma estructura: un primer capítulo dedicado a la genealogía del dios correspondiente (ascendencia y descendencia), un segundo capítulo en el que se recopilan todos los nombres con los que se conoce al dios, y el tercero y último, en el que trata de explicar por qué se le rendía culto a esa divinidad.

La interpretación de los mitos en el Tostado adopta tres puntos de vista, partiendo de esta premisa que encontramos en la “cuestión” de Diana:

⁴¹⁶ Según P. SAQUERO y T. GONZÁLEZ ROLÁN en “Las *Questiones sobre los dioses de los gentiles* del Tostado: un documento importante sobre la presencia de G. Boccaccio en la literatura medieval española”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 19, 1985, pp. 85-114, «el Tostado [...] utiliza como fuentes directas y básicas, además de Boccaccio, las tragedias de Séneca, las *Etimologías* de San Isidoro, la *Ciudad de Dios* de San Agustín, la *Eneida* y las *Geórgicas* de Virgilio, las *Metamorfosis* de Ovidio, el *De la Naturaleza de los dioses* de Cicerón, Eusebio y algunas otras obras de estos u otros autores». (p. 97)

⁴¹⁷ J. BLANCO JIMÉNEZ, *Presencia de Boccaccio en España*, Santiago de Chile, 1978, p. 21. Para un análisis más completo de la presencia e influencia de Boccaccio en España, cf. *La Recepción de Boccaccio en España: actas del Seminario Internacional Complutense*, ed. M. Hernández Esteban, Madrid: Universidad Complutense, *Cuadernos de filología italiana*, n° extraordinario, 2001.

E algunas vezes por lo que dezían no significavan cosa, mas sólo era para fermosura de la fabla o para continuación de las cosas que dezían⁴¹⁸. (p. 192)

a) Evemerista:

E diremos que fue Neptuno fijo de Saturno e de Opis o Rhea, es esto no sólo según la posición poética mas aun la verdad histórica. Era Saturno varón griego e ovo por muger a Opis llamada Rhea por otra manera... (p. 110)

b) Física. La esfera de la divinidad se explica a través de la astrología:

Diximos por Diana, deesa de los gentiles, entenderse la Luna, lo qual parece contrariedad [...] e algunas vezes por veer dios o deesa o por un nombre de ellos significavan muchas cosas en la naturaleza [...] parece exemplo Juno por la qual, según algunos, se significa la tierra; según otros se significa el aire; según otros se significa la luna. (pp. 192-193)

c) Alegórica:

Diremos, empero, que aunque Cupido e Venus fingidos por los poetas gentiles no sean dioses algunos tales quales ellos dezían, son, empero, cosas algunas verdaderas significadas por ellos: por Venus el deleite carnal, por Cupido el desseo. (p. 280)

La primera mención de Medea aparece en la primera *questión*, dedicada a Apolo, al referir el autor la genealogía del dios Sol:

Oethas fue fijo del Sol e de la nimpha llamada Persa, fija de Océano, según escribe Omero en el libro nombrado *Odisea* [...]. Este Oteas es rey de la tierra de Colchas e padre de Medea, según escribe Séneca, tragedia VII nombrada *Medea*. (p. 83)

⁴¹⁸ Citamos según edición de P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán, Madrid: Ediciones Clásicas, 1995.

El sexto Sol aún añaden otros e dicen aver seydo rey de la tierra de Colchas e fijo de éste fue Oteas, rey de Colchas... (p. 87)

También en la *Question de Neptuno*, donde se habla de Pelias, aparece mencionada Medea:

El vigésimo primo es Peleas [...] Desto fabla largamente Omero en la Odisea [XI, 235-11]. De Pelias, cómo se ovo con Jasón e cómo por engaño de Medea perció. (p. 120)

Y por último en la *Question de Diana*, donde se alude a la obra perdida del autor sobre los *Fechos de Medea*:

Era la octava cuestión cerca de una duda que parecía resultar de algunos dichos nuestros, por quanto en la nuestra breve obra de los Fechos de Medea entre otras cosas declarando algunos principios poéticos... (p. 192)

Una vez analizada la presencia de Medea en las *Questiones* de El Tostado, citamos un par de referencias más que aparecen en otras obras del mismo autor. En el *Libro de las Paradojas* (1437) también se cita el libro dedicado a los *fechos de Medea*, hoy no conservado. Al comentar las posibles transformaciones que los elementos de la naturaleza sufren encontramos la siguiente mención:

Et ansi fazen los mudamientos de los elementos unos en otros. De esto diximos en el Libro de la Respuesta de los Fechos de Medea, tractando si podia de aire, por arte magica, fazerse algun cavallo en que fuesse un onbre cavallero o si podria andar el onbre cavallero en las nuves⁴¹⁹. (fol. 99^v)

Por su parte, en el *Libro de Amor y Amicitia*, tratado que versa sobre la amistad y el amor, el autor recuerda las consecuencias nefastas que tuvo el amor desenfrenado para Medea y lo hace a través de una cita de la *Ormesta Mundi* (esto es, las *Historiae*

⁴¹⁹ Citamos según edición de M. T. Herrera, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.

adversus paganos) de Paulo Orosio. A continuación, relata otros pasajes del mito para los que alude a las fuentes conocidas de Ovidio y Séneca:

Desto escribe Paulo Orosio en el primero libro de Ormesta Mundi. Mucho danno a Medea aquel desenfrenado amor a Jasson por el qual, quitando el amor & piedad de su padre, el su thesoro a ombre estranno descubrio, & su hermano Avun⁴²⁰, muy tierno de hedad, mas fiera que los leones con cruda muerte acabo. Et porque de los amores locos siguense enojos sin tiento & grandes aborresçimientos, ansi como con destentado amor a Jasson avia amado con descomunal aborresçimiento tannida dos fijos suyos & de Jasson en pena infame de la apartança del casamiento, delante de el con cruel cuchillo degollo, segund cuenta Seneca en la tragedia vii intitulada Medea, et Ovidio en el vii Metamorphoseos libro. Et en el libro de las Heroidas, vulgarmente dicho de las exçellentes mugeres, o de las Epistolas de Ovidio en la epistola que comienza: “*equor Jassonio pulsatum remige primum*”. (fol. 3^o)

ENRIQUE DE VILLENA

Enrique de Villena compuso el *Tratado de la consolación*, obra epistolar dedicada a Juan Fernández de Valera, en 1424. En él, diserta en un tono elevado sobre cuestiones filosóficas y morales que ejemplifica con comportamientos paradigmáticos por todos reconocibles. Así, en el capítulo que dedica a «Qué aprovecha el habundancia de la fortuna» hallamos una referencia a Medea que se centra en el poder destructor de la magia de Medea:

¿Qué aprovechó a las hijas de Peleo, ermano de Esón, aver padre e verlo morir tajado en pieças, cozido en la caldera con las sangres de las fieras e

⁴²⁰ El Tostado recoge la versión del asesinato de Apsirto siendo niño. El hermano de Medea aparece en ocasiones como Agialeo o Egialeo (Boccaccio, *Genealogia Deorum*, IV, XIII y *De mulieribus claris*, XVII, 7, siguiendo a Marco Pacuvio), pero nunca antes hallamos “Avun”; quizá pueda deberse a una mala lectura del adverbio ‘aún’.

yervas non cognosçidas, por los engaños de Medea, fingiendo lo tornaría moço, segunt Ovidio en el 7º del Metamorfóseos libro cuenta?⁴²¹ (p. 242)

Más adelante, volverá a recurrir a Medea como ejemplo de «cómo algunas quitaron la obediencia a sus padres»:

Medea fija era del rey Oetes rico nombrada; de Jasón, omne estraño e huésped, se pagó e, pospuesta la gloria del cólchido reino de quien heredera ser devía, e la onra paterna e la honestad cara, quiso Jasón su marido fuese, diziendo aquellas palavras en el público combite con boz baxa, çerca d'él asentada, cuasi entre sí: “O utinam iste barbarus tan formosus, tan speçiosus, michi maritali copula jungeretur!” [Quiere decir: “¡O, por mi voluntad, o, oxalá este bárbaro tan hermoso, tan compuesto, a mí por maridal cópula fuese ayuntado!”], segunt Guido de Colupnis en la primera parte de la Troyana historia testifica. (p. 264)

Medea es el prototipo de desobediencia filial que implica deshonor para su patria y destrucción para los que la rodean, aunque sobre ello sólo encontramos una velada alusión:

Bien quisiera él la mar los demergiera antes que la fama de su culpable fija e desonra suya llegara a los pueblos de Thesalia e mucho más antes del exçeso su prostrimero oviera visto día. (p. 264)

En otra obra de este autor, la *Epistola a Suero de Quiñones* (c. 1430), de nuevo nombra como cita de autoridad a Guido de Colonna para referirse a un pasaje del mito de Medea. En esta ocasión, refuerza el carácter nigromante de la joven colquídea, quien impide que Jasón muera abrasado por los toros broncíneos:

E en el caso de Jasón, el mesmo Guido de Colunis dize que por Medea le fue dado un olio tan oviente al inçendio del fuego que, lançándolo, indispuso el huego que en él acçión no hiziese⁴²². (p. 347)

⁴²¹ Citamos según edición de P. M. Cátedra, Madrid: Turner, 1994.

⁴²² Citamos según edición de P. M. Cátedra, Madrid: Turner, 1994.

LUIS DE LUCENA

En torno a 1495 vio la luz el tratado *Repetición de amores* en el que su autor, el médico humanista Luis de Lucena⁴²³, se dirige a un auditorio de nobles damas para tratar de responder a la *quaestio* de quién es mejor amante, el hombre de ciencia o el de armas⁴²⁴. En este debate armas vs. letras, reflexiona sobre algunas ilustres mujeres confundidas por amor:

Las hembras son naturalmente medrosas porque son frías; mas el amor enciende a la enamorada, que a la flaca, aga fuerte y a la medrosa osada. Léese de Medea que por amor que uvo a Jasón, le dio consejo para tomar y robar el thesoro del rey Aetes, su padre, que stava en la ysla de Colcos encantado, que, según poética ficción, era un carnero que tenía la lana de oro, y partiéndose de Jasón, desamparó el reyno que le pertenecía por huyr de su padre; y temiendo que su padre yría tras ella para la retornar, quitándola de Jasón, mató a un hermano suyo que levava, partiéndolo en pedazos, derramándolos por la carrera porque su padre, ocupado en coger los miembros de su hijo, diesse lugar a la huyda de Medea. No creo que esto hizo la maldad de Medea, mas la turbación del amor. Como dize Séneca en la VII Tragedia, fingiendo que lo dixo Medea: “Todo quanto he hecho, no lo he hecho con yra, ni con saña, ni con furor, sino por el amor de Jasón⁴²⁵. (p. 54)

El sucinto resumen de Lucena recoge algunos de los aspectos más significativos del mito aunque obvia otros como el asesinato de Pelias o el

⁴²³ Sobre la biografía de este autor es interesante el artículo “Biografía de Luis de Lucena”, de C. RIERA CLIMENT y J. B. RIERA PALERMO, publicado en *Llull, Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 28, nº 62, 2005, pp. 551-562.

⁴²⁴ El debate es casi una constante en varias de las obras citadas en este apartado de la prosa del siglo XV. A este respecto es elemental el artículo de J. M. MARTÍNEZ TORREJÓN “Psicomaquias, disputas y retóricas: la olla podrida del debate cuatrocentista, *La corónica*, 39, 2010, pp. 183-207.

⁴²⁵ Ed. de J. Ornstein, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1954. Lucena recoge este texto del *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*, según recoge P. M. Cátedra en su edición *Tratados de amor en el entorno de La Celestina (Siglos XV-XVI)*, Madrid: España Nuevo Milenio, 2001, pp. 67-68.

infanticidio. En cualquier caso, queda claro que el autor, basándose en la autoridad de un verso de Séneca, exime de toda culpa a Medea por entender que se hallaba enajenada por amor.

FERNANDO DE LA TORRE

Esta misma idea de justificar las acciones de Medea la encontramos en el *Libro de las veynete cartas e quistiones* (c. 1449) compuesto por Fernando de la Torre, de quien ya hemos tratado anteriormente. El autor, tras plantear con el esquema tópico del *ubi sunt?* qué fue de la gallardía, apostura y sabiduría de Jasón y Medea, glosa este apartado explicando los males y errores que cometen las mujeres:

E qué es de la fortaleza de Santsón, e Hércules el Fuerte, y de la gentileza de Paris e Jasón y de su vellocino dorado... [...] y qué es del poderío de la reyna de las amazonas e de su feroçidad femenil e viril; qué de la hermosura de Elena e Venus o Yseo; qué de la sabiduría, firmeza o crueldad de Medea e Preges...⁴²⁶ (p. 132)

E dize que la muger es capitán de los males e de todos los errores, e maestra de de todas las maldades; e que ellas captiuan los corazones de los omes. [...] E cuentan de Medea la qual, después que se partió del matrimonio de Jassón, casó con Egeo, rey de los de Athenas, ahuelo d'este Ypólito, e dize que la infamia de aquella faze a todas las fenbras ser auidas por crueles e ser disfamadas. (p. 181)

Sin embargo, no las acusa directamente a ellas, sino que señala a la naturaleza como última responsable por hacerlas deseables y fomentar con ello la perdición de los hombres:

Por ende, non es de entender que la Escripura santa acusa a todo el estado de las mugeres, ca segúnd dizen los legistas non deumos ser acusadores de la natura, mas so nonbre d'ellas reprehender la humanal concupisçencia que se ençiende en las desear allí ende de lo que deue. E

⁴²⁶ M. J. Díez Garretas, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1983.

por cierto, de mucho de lo que contra ellas se cuenta fue la culpa principal en los omes; ca non vino Medea a buscar a Jasón, mas Jassón fue buscar a Medea. (p. 182)

Esta exculpación de la mujer como responsable de la perdición del hombre se entrelaza con una supuesta cita de autoridad senecana extraída del *Tratado de las mujeres*, lo que nos lleva a pensar que Torre conoce muy de cerca los *Tratados de Séneca traducidos por Don Alonso de Cartagena*⁴²⁷, hasta el punto de reproducir exactamente un pasaje que se corresponde con la glosa que introduce el conocido parlamento de *Hipólito* en la Fedra:

Semejantes males non les es atribuida la culpa, segúnd una addición a un testo e glosa de Séneca en el Tractado de las mugeres le responde en la manera que yuso discriviré, donde fabla Ypólito que las mujeres son cabsa poco menos de todos los males. (p. 181)

Encontramos en Alonso de Cartagena:

En el tratado de las mujeres. Dize Ypólito que las mujeres son causa poco menos de todos los males. E responde la aya de Fedra que non es culpa de todas las mugeres, más es error de algunas pocas.⁴²⁸

Es evidente la deuda que contrae el texto de Fernando de la Torre con los *Libros de Séneca* de Alonso de Cartagena, lo que no es de extrañar debido a la notable

⁴²⁷ La inclusión del *Tratado de las mujeres* en esta obra la atestigua M. GURRUCHAGA SÁNCHEZ en su artículo “Algunas observaciones acerca de los *Tratados de Séneca traducidos por Don Alonso de Cartagena* (Ms. 37 B.M.P.)”, *Faventia*, 19, 1997, pp. 131-140, p. 134. Todas las citas del autor clásico aparecen introducidas de igual modo en la obra de Cartagena, con la alusión a un ‘tractado’ que en realidad no se corresponde con ninguna obra de Séneca, sino con las entradas temáticas que le dio el autor de la obra del siglo XIV en la que se basa Cartagena, la *Tabulatio et expositio Senecae*, del fraile dominico Luca Mannelli.

⁴²⁸ La edición y estudio de los quince pasajes de las *Tragedias* de Séneca que incluye Alonso de Cartagena en su *Copilación* han sido abordados por J. FERNÁNDEZ LÓPEZ y E. DEL RÍO SANZ en su artículo “Las Tragedias de Séneca en la Copilación de Alonso de Cartagena”, en *Homenaje a Ana María Aldama Roy*, Madrid, 2012 (en prensa), que analiza el curioso recorrido de las citas senecanas desde su origen hasta el romancamiento de Cartagena, pasando por la *Tabulatio* de Mannelli, encargado este último de elaborar, a mediados del siglo XIV, un compendio de pasajes de Séneca (o atribuidos a él) ordenados bajo lemas conceptuales y acompañados de una nutrida trama de glosas explicativas.

divulgación de esta obra, de la que se conservan más de treinta manuscritos y que fue objeto de numerosas impresiones y reimpressiones⁴²⁹.

LOPE GARCÍA DE SALAZAR

Se calcula que este historiador vizcaíno compuso los veinticinco libros que conforman las *Bienandanzas y Fortunas* entre 1471-1476. En esta obra, los hechos históricos se entremezclan con los relatos bíblicos y mitológicos en lo que pretende ser una crónica universal al estilo de las alfonsinas⁴³⁰. Este texto nos interesa especialmente porque introduce unas variantes en el mito de Medea no vistas hasta ahora.

Dentro del Libro III, hallamos el capítulo titulado «De la causa de la tercera destrucción de la çibdad de Troya e de sus fechos de Jasón e de Medea e de su desonrosa muerte». Para empezar, el autor establece una analogía tan novedosa como arbitraria que convierte la Cólquide en la isla de Chipre. Si bien es cierto que en los textos medievales es frecuente el empleo del término “ysla” como sinónimo de territorio o región y que en las múltiples referencias que hemos analizado podemos encontrar varias alusiones a la “isla de Colcos”, Lope García de Salazar da un paso más y transforma un concepto ambiguo en una realidad concreta geográficamente:

El señorío del reino e isla de Colcos, que es Chipre⁴³¹. (fol. 39^v)

⁴²⁹ N. G. ROUND, “Alonso de Cartagena’s ‘Libros de Séneca’: Disentangling the manuscript tradition”, en *Medieval Spain. Culture, conflict and coexistence. Studies in honour of Angus MacKay*, eds. R. Collins - A. Goodman, Houndmills (NY), 2002, pp. 123-147.

⁴³⁰ F. GÓMEZ REDONDO sitúa esta obra en su *Historia de la prosa medieval castellana*, (Madrid: Cátedra, 1998-2007, IV, pp. 3549-3553) y subraya, además del «extraordinario empeño» de este cronista, la recurrente libertad con que se entremezclan relatos y fuentes, lo que origina que las versiones sobre la materia épica o mitológica presenten curiosas variantes, que revelarían, a un tiempo, «la pervivencia de tradiciones orales hasta esa segunda mitad del siglo XV» (p. 3551) y la ‘adaptación’ de la historia al carácter del propio autor, en quien «la historia se particulariza hasta el extremo de individualizarse, encarnándose en la conducta del propio historiador», p. 3553.

⁴³¹ Edición de A. M. Marín Sánchez, Madrid, CORDE, 2000.

Las variaciones argumentales continúan al describir el vellocino de oro, que en realidad es un magnífico tesoro que se encuentra en el Templo de Marte (“Mares”, en el texto) custodiado por los toros broncíneos:

Avía un templo del dios Mares adonde estava el vellocino del carnero dorado encantado, por manera que lo guardaban a la puerta de fuera dos toros de alambre, que al que venía allí por tomar aquel vellocino, que era grand suma de oro, daban tales bramidos el uno por el un cabo e el otro por el otro echando fuego encantado por las bocas, que lo quemaban e faisán polvos; (fol. 38^v)

Tras la superación de las pruebas gracias a la ayuda de «la más sabia doncella de herboleras e encantamientos del mundo» (fol. 38^v), Jasón obtiene el premio y los amantes huyen juntos hasta Tesalia, donde Medea será reconocida por su sabiduría al rejuvenecer a Esón. La tranquila estancia se alarga durante dos años en los cuales el héroe, como en otras fuentes, se muestra ocioso hasta que llega la carta de Hipsípila. De nuevo Medea se vuelve aborrecible para su esposo provocando la marcha de éste a Lemnos. Medea envía allí su misiva en la que advierte de que nadie quedará sin venganza. Estas amenazas, presentes como vimos en las *Heroidas*, hasta este momento se cumplían a medias, pues Medea dejaba con vida a Jasón e Hipsípila. En esta crónica la crueldad de Medea alcanza a su marido y a Hipsípila, que morirán a manos de Medea tras acabar ésta previamente con Pelias y sus hijos nada menos que a dentelladas («degollólos con sus dientes», fol. 41^r). La llegada de Medea a Lemnos, de por sí una novedad, se completa con los asesinatos antes mencionados, a los que siguen los de todos los habitantes de la isla, como había predicho en su epístola, y su propia muerte. El final de Medea en los relatos tradicionales es un tanto confuso, pues lo único que conocemos es que regresa a su patria y de nuevo reaparece en los Campos Elíseos, así que esta innovación de Lope García de Salazar es una primicia que debemos apreciar en todo su valor:

E llegó a la isla de Lemos e obró de sus encantamientos e fizo pereçer a Jasón, su marido e a Isofile, su muger, e a todos los de la isla de Lemos. E veyendo muerto a Jasón, su marido, dixo:

—Agora só vengada e razón es que mis crueles fechos muestren que fenesçen en mí.

E tomó una espada que traía de Jasón e metióse la por el cuerpo. E dexándose caer sobre ella, así morió, diciendo muchas palabras contra su voluntad, nombrando sus crueldades e fechos. (fol. 41^v)

El capítulo que sigue a éste lleva por título «De las virtudes e crueldades d'esta sabia Medea», en el que señala, según lo que dicen los autores, las dos cualidades que priman en el carácter de esta mujer: sus conocimientos como “herbolaria” y su crueldad.

Hay una última mención a Medea en la obra en el apartado dedicado a los amores entre Briseida y Troilo⁴³². Los amantes disfrutaban de la última noche juntos, pues al día siguiente la joven será intercambiada por Atenor. La situación es irreversible y la joven Briseida (“Breçayda”) pide que el día se torne noche nuevamente para alargar la unión amorosa y expresa su deseo de conocer «el arte magica que es el alta çiençia de los magicos por la qual han poder de fazer tornar el dia noche e la noche dia por sus sabias palabras e maravillosos sacrificios» Este poder, como nos dice, sólo está al alcance de quienes dominan el arte de la magia y entre todos ellos, Briseida recuerda a Medea:

E como fizo Medea con sus encantamentos venir los muy bravos toros de Mares duendos al yugo del mançebo griego e adormeçer al velante dragón⁴³³. (fol. 64^v)

HERNÁN NÚÑEZ DE TOLEDO

En el comentario a las coplas de Juan de Mena⁴³⁴, *Comentario a las Trezientas* (1499), compuesto por este reconocido humanista, hallamos la narración por extenso del

⁴³² En el *Roman de Troie* y en la *Historia destructionis Troiae*, Briseida es el nombre que adopta la hija de Calcante, desertor griego, llamada Crésida en otras fuentes.

⁴³³ Este texto aparece también en el *Cancionero Castellano de París* (1434-1470) PN12. BNP, Esp. 313 y en el *Castellano y Catalán de París* (1430-1494) PN4. BNP, Esp. 226.

mito de los argonautas al glosar la estrofa 130, comentada anteriormente en nuestro trabajo, en la que se nombra a Medea como «inútil nigromantesa».

Nos detenemos en este relato por descubrir en él una recreación muy particular del mito, deudora, como el propio autor confiesa, de las fuentes clásicas:

Auctores son de la fábula o historia fabulosa que he contado Valerio Flaco por toda su *Argonántica* y Ovidio en el séptimo de *Metamorfóseos* y en el tercero *De fastis*, y Diodoro Sículo en el quinto de la *Bibliotheca*, y Eurípides en la tragedia llamada *Medea*, y asimismo Séneca en la tragedia dicha *Medea*, y Apollonio Rhodio, y Orpheo, cada uno en su *Argonántica*⁴³⁵. (fol. 75^v)

De todos los autores que nombra, sin duda el que más influye en la recreación de este mito es Diodoro Sículo, sobre el que ya tratamos en el capítulo dedicado a las fuentes clásicas (pp. 97-98). La versión que el autor del siglo I a. C. nos ofrece en su *Biblioteca Histórica* presenta interesantes variaciones que recoge el Comendador Griego en su *Comentario*. Para empezar, no es nada frecuente hallar en las fuentes medievales referencia al oráculo que predice a Pelias la pérdida de su trono a manos de «aquel hombre que viniese a él con un pie sólo calçado» (fol. 73^v). Tampoco suele mencionarse el episodio teóforo de Jasón, pero Hernán Núñez sí lo recoge:

En este tiempo aconteció que Jasón halló cabe la ribera del río Anauro a la diosa Juno en figura de vieja, que quería passar a la otra parte del río pero no osava, lo qual viendo Jasón tomó a cuevas y pasóla por el río y cayósele en el río un çapato... (fol. 73^v)

Una vez que la expedición emprende camino, el autor no se detiene en especificar lo que sucede durante el viaje y directamente los sitúa en la Cólquide, donde se encuentran a Medea justo en la orilla del mar:

⁴³⁴ Tras la primera edición (Sevilla, 1499) siguió la definitiva en 1505 (Granada), editada por Juan Varela. El éxito de la obra se comprueba al constatar quince ediciones más en los primeros años del siglo XVI (cf. J. SIGNES CODOÑER, C. CODOÑER MERINO, A. DOMINGO MALVADI, *Biblioteca y epistolario de Hernán Núñez de Guzmán (El Pinciano). Una aproximación al humanismo del siglo XVI*, Madrid: CSIC, 2001).

⁴³⁵ Edición digital de J. WEISS y A. CORTIJO OCAÑA, *eHumanista*: Hernán Núñez de Toledo.

Tornando al propósito, los argonautas, pasados por la mar muchos peligros y fatigas, llegaron a la región de Colchos, donde hallaron en la orilla del mar cabe el templo del Sol espaciándose a Medea, hija de Aeëtes, rey de aquella provincia. (fol. 74^f)

Allí mismo, Medea les advierte del peligro que corren⁴³⁶ y les ayuda, sin emplear hechizo ninguno, a entrar en el templo de Marte y a llevarse el vellocino:

Medea llevó a los argonautas al templo del dios Mars, en el qual estava el vellocino dorado, cercado de muchas guardas que le guardavan; y, como Medea llamase a la puerta y la abriesen como la hija del rey, entraron en el templo los argonautas y, muertos muchos de las guardas, sacaron el vellocino dorado y tornáronse a la mar donde estava su nao, en la qual puesta a Medea, alçaron velas y bolvieron a su tierra con grand gloria, ganado el vellocino dorado. (fol. 74^f)

Sólo más adelante se menciona brevemente la dificultad que entrañaba esta acción y el uso que hace Medea de sus poderes:

Dizen que estavan cabe el templo de Marte guardando el vellocino dos toros horribles y espantosos que echavan fuego por las narizes, y un dragón que nunca jamás dormía, los quales Medea venció con palabras de encantaciones, y hizo que no empeciessen en cosa alguna a Jasón, y otras muchas cosas que cerca de esto dizen los poetas. (fol. 74^v)

Vemos cómo la aventura de Jasón no implica ningún trato con el rey ni una estancia prolongada en la isla, como encontramos en las fuentes derivadas de la narración de Benoît de Sainte Maure.

Tampoco se menciona nada sobre el viaje de regreso. La expedición llega victoriosa y triunfante a Tesalia, donde Pelias había acabado con la vida de Esón y Anfínome, padres de Jasón. Sin posibilidad, por tanto, de que Medea demuestre sus

⁴³⁶ Según Diodoro de Sicilia (IV, 45-46), Eetes había ordenado que se ejecutara a cualquier extranjero que llegase a la isla, por miedo a que se cumpliera el oráculo que le predijo su fin a manos de navegantes en busca del vellocino.

habilidades como hechicera rejuveneciendo a Esón⁴³⁷, hay que esperar a la estancia en Corinto del matrimonio para comprobar su destreza nigromante:

Indignada con mucha razón de verse menospreciada de su marido Jasón [...] propuso en su ánimo de vengarse y demandó un día de plazo para se yr, en el qual pegó fuego a la casa real con una raíz de tal virtud que el fuego que con ella encendía no se podía con cosa alguna apagar y quemó al rey Creón y a su hija Glauca rezién casada con Jasón. (fol. 74^v)

Coincide también el relato de Hernán Núñez con el de Diodoro en especificar el tiempo de permanencia en Corinto de Jasón y Medea antes del trágico final:

En la qual ciudad bivió Jasón con su muger Medea diez años, y ovo en ella quatro hijos llamados Dédimo, Théssalo, Alcimento y Tisandro. (fol. 74^v)

Diodoro difiere en cuanto al número de hijos de la pareja (sólo tres) aunque sí que coincide con Hernán Núñez al salvar a uno, Tésalo, de la muerte:

Y, no contenta con esto, mató a los hijos que avía avido de Jasón, excepto uno dellos llamado Théssalo, que huyó. (fol. 74^v-75^s)

El final reservado para Jasón es asimismo inusual, puesto que termina suicidándose al no poder soportar el dolor provocado por las acciones de Medea. Curiosamente, el autor se permite juzgar este suicidio como la única salida digna para un hombre que no ha sido justo con quien tanto le ha ayudado:

Como Jasón se viesse sin su muger y sin sus hijos y todos le acusassen, diziendo que padecía aquello con muy justa causa, porque avía sido desagradecido a los beneficios que de Medea avía recebido, dizen que con desesperación se ahorcó. (fol. 75^s)

⁴³⁷ En el asesinato de Pelias a manos de sus hijas es más poderosa la facultad persuasiva de Medea, quien las convence, disfrazada de vieja, para que acaben con él que las artes mágicas: «Por lo qual Medea, queriendo vengar la injuria a su marido fecha, vistiese en ábito de vieja y vino a las hijas del rey Pelias y díxoles que sí quisiesen tornar a su padre Pelias moço que ella daría forma para confirmarlo. [...] Assý que las hijas por persuasión de Medea mataron a su padre y, segund común opinión de los historiadores, nunca más resucitó». (fol. 74^v)

Medea, por su parte, huye a Atenas, pero su estancia con Egeo es breve y nada productiva. Su hijo Medeo es fruto de su unión posterior «con un cierto rey de aquella tierra [Asia la Mayor]» (fol. 75^v)

Es evidente que las fuentes consultadas empiezan a diferir de las utilizadas hasta el momento y que es tiempo ya de recurrir a las obras clásicas como autoridad a la hora de hablar de la materia mitológica.

OTRAS REFERENCIAS EN PROSA

Medea aparece también, aunque con menor relieve, en otras obras en prosa del siglo XV de gran trascendencia, lo que nos anima a comentar brevemente estas referencias.

LIBRO DEL TESORO (1400-1425)

Este texto anónimo es una traducción del original del siglo XIII de Brunetto Latini *Li Livres dou trésor*, tres volúmenes redactados en picardo que aspiraban a compilar todo el conocimiento de la época. Se basa en fuentes clásicas entre las que aparecen la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles y el *De inventione* de Cicerón. En esta obra, el autor defiende una filosofía laica que sitúa al lenguaje en un lugar privilegiado dentro de la actividad política. El primer volumen está dedicado a la Historia universal y natural, el segundo trata sobre ética y el tercero sobre política y el arte de gobernar.

Medea aparece una sola vez en el libro primero citada como autoridad que manifiesta lo siguiente:

Segunt que fizo la canbrera de Medea dios quisies dixo ella que el omne no aujes pas tallado la fusta de que fueron feytas las naues⁴³⁸. (fol. 179^v)

Esta alusión hace referencia al comienzo de la *Medea* de Eurípides («¡Ojalá la nave Argo no hubiera volado sobre las sombrías Simplégades hacia la tierra de Cólquide, ni en los valles del Pelión hubiera caído el pino cortado por el hacha, ni

⁴³⁸ Citamos según D. Price, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.

hubiera provisto de remos las manos de los valerosos hombres que fueron a buscar para Pelias el vellocino de oro!» vv. 1-5) y también recuerda las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas («Ojalá que el mar extranjero te hubiera destrozado antes de llegar a la tierra Cólquide», IV, 32 ss.).

CAÍDA DE PRÍNCIPES, PERO LÓPEZ DE AYALA (1402)

En esta traducción de la obra de Boccaccio *Cayda de Príncipes*⁴³⁹, sólo hallamos una referencia al mito en el apartado dedicado a personajes «grandes e nobles» que sufrieron desgracias, como ejemplo del poder igualatorio de la muerte y el sufrimiento. Se cita al rey de los colcos, «Orestes» considerado hijo del sol, quien se queja del robo del vellocino por parte de Jasón, hijo del rey de «Çezjlia». Además, le culpa de la desaparición de su hijo «Egeaulus» y de la ausencia de Medea.

TRADUCCIÓN DE LA TESEIDA DE BOCCACCIO, ANÓNIMO (C.1450)

En esta obra épica⁴⁴⁰, Boccaccio narra los enfrentamientos que sostuvo Teseo con las amazonas y con la ciudad de Tebas, lo que se aleja del vínculo que une a Teseo con Medea, pero aun así, encontramos una referencia en la réplica que realiza Hipólita al héroe griego y que la traducción al castellano reproduce de la siguiente manera:

Por cumplir tu rreo y malvado querer, contra mí ás fecho cauar so tierra
por me poder sin armas tomar. Por çierto de aquesto yo non conozco la
razón, que yo non te he ofendido jamás, no soy Medea que por enbidia
te querría matar o dar yeruas⁴⁴¹. (fol. 8^v)

⁴³⁹ E. W. TAYLOR, “Sobre la traducción de *La Caída de Príncipes* de don Pedro López de Ayala, en *Historias y Ficciones: coloquio sobre la literatuea del siglo XV: Actas del Coloquio Internacional*, coord. J. L. Canet Vallés, R. Beltrán Llavador, J. L. Sirera Turó, 1992, pp. 141-156.

⁴⁴⁰ Sobre el género de esta obra, M^a Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias apuntan lo siguiente: «surgida como una huella de la *Tebaida* de Publio Papinio estacio, pero que a pesar de intentar ser una epopeya para ensalzar a Italia se convierte en una historia de amor y caballería», G. BOCCACCIO, *Genealogía de los dioses paganos*, ed. M. C. Álvarez Morán y R. M. Iglesias Montiel, Madrid: Editora Nacional, 1983, Introducción, p. 14.

⁴⁴¹ Citamos según edición de M. Gerli, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991. Igual de interesante es la edición de V. Campo y M. Rubio Arquez, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana (Medievalia hispanica, 2), 1996.

AMADÍS DE GAULA, GARCÍ RODRÍGUEZ DE MONTALVO (1482-1492)

Medea se cita una única vez en esta novela de caballerías al describir la turbación que siente Oriana cuando le previenen engañosamente contra Amadís. La joven desconfía de él y se siente traicionada y relegada, igual que Medea al ser sustituida por Creúsa:

Oído esto por Oriana, veniéndole en la memoria que con tan gran afición la licencia Amadís le demandara, dando entera fe aquello que el enano dixo, la su color teñida como de muerte y el corazón ardiendo con saña, palabras muy airadas contra aquel que en ál no pensava sino en su servicio, començó a dezir, torciendo las manos una con otra, cerrándosele el corazón de tal forma, que lágrima ninguna de sus ojos salir pudo, las cuales en sí recogidas muy más cruel y con más turable rigor le hizieron, que con mucha razón aquella fuerte Medea se pudiera comparar cuando al su muy amado marido con otra, a ella desechando, casado vio⁴⁴². (I, 607)

Garcí Rodríguez de Montalvo también incluye una referencia a Medea en *Las sergas del virtuoso caballero Esplandián*, (a. 1504), aludiendo en este caso a su reputación como gran maga y autora además de un libro de encantamientos:

Pues manda traer? –dixo Melía–, un libro que está entre los que me tomaste, que en somo de la una cubierta está Medea figurada con letras que su nombre señalan, y venido delante de ti, quiero que veas lo que faré, y si por ventura no lo alcanzas a saber, saberlo has para adelante⁴⁴³. (fol. 95^v)

E saliendo fuera, se fue a la huerta y subió en la cumbre de la alta torre llevando consigo un libro, el cual fue de la gran sabia Medea... (fol. 127^v)

⁴⁴² Edición de J. M. Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1991.

⁴⁴³ Edición de J. M. Cacho Blecua, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2004.

UNIVERSAL VOCABULARIO EN LATÍN Y EN ROMANCE, ALFONSO DE PALENCIA (1490)

Esta enciclopedia lingüística elaborada por mandato de la reina Isabel la Católica con el objetivo, según se expone en la Introducción, de «interpretar los vocablos de la lengua segund la declaración del vulgar castellano que se dize romance» fue publicada en 1490, aunque su difusión se vio ensombrecida por la *Gramática* de Nebrija aparecida dos años después. Encontramos varias entradas dignas de mención:

Abscirtus fue hermano de medea: ella fuyendo con iason lo mato.

Colchos: Vna ysla donde fue medea dende se dize colchina Medea.

Medea: fue una hechicera: o una de las musas.

Media: es vna piedra preçiosa negra fallada por medea la que tanto nombran las fablas⁴⁴⁴.

Las dos primeras menciones apuntan datos básicos y muy conocidos del mito: el asesinato de Absirto, la huida con Jasón y el origen del gentilicio ‘colchina’. La siguiente cita es, sin duda, la más interesante y sorprendente, por la ambigüedad que presenta y que no está ahora a nuestro alcance resolver, pues cabe pensar en dos posibilidades: o que se ha producido una confusión con el antropónimo de alguna de las nueve musas –algo improbable por la diferencia fonética que presentan–, o que el oficio de Medea no quedaba claro y se confunden actividades como la de hechicera y la de musa, vacilación un tanto ilógica también. El último ejemplo, por su parte, introduce una información secundaria acerca del nombre de una piedra preciosa –la medea boyentana–, que derivaría de la mujer que la halló, Medea, de quien destaca el autor su notoriedad.

LA CELESTINA. TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA, FERNANDO DE ROJAS (1499-1502)

La inclusión de referencias cultas en *La Celestina* y la intertextualidad de la obra son temas ya tratados por la crítica especializada⁴⁴⁵. Por eso no resulta extraño comprobar

⁴⁴⁴ Edición de G. Lozano López, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992, s. v.

que también Medea aparece nombrada en este texto. En una de las últimas intervenciones de Melibea antes de suicidarse, durante la conversación que mantiene con Pleberio, la joven defiende su derecho a morir sin tener que responsabilizarse del sufrimiento infligido a sus padres, pues, como ella recuerda, otros muchos antes han sido más crueles con sus progenitores, hermanos e incluso descendencia. En esta relación, la presencia de Medea está totalmente justificada, aunque sorprende comprobar que quede situada al mismo nivel que grandes reyes y emperadores⁴⁴⁶:

¿quién duda que no haya habido otros más crueles contra sus padres? Bursia, [...] Tolomeo, [...] Orestes, [...] el emperador Nero. [...] Éstos son dignos de culpa, éstos son verdaderos parricidas. [...] Otros muchos crueles hobo que mataron hijos y hermanos, debajo de cuyos yerros el mío no parecerá grande: Filipo, rey de Macedonia; Herodes, rey de Judea; Constantino, emperador de Roma, Laodice, reina de Capadocia, y Medea, la nigromantesa. Todos éstos mataron hijos queridos sin ninguna razón, quedando sus personas a salvo⁴⁴⁷. (p. 330)

Según el aparato crítico de la edición que consultamos, el monólogo en que se inserta este pasaje podría tener claras reminiscencias virgilianas, por cuanto recuerda al pronunciado por Dido en el libro cuarto de la *Eneida*, una vez que ha conseguido alejar a su hermana y a su nodriza, –Medea ha hecho lo mismo con su padre y Lucrecia–, mientras que se señala a Petrarca (*De remediis*, I, 52) como fuente principal

⁴⁴⁵ *El mundo social y cultural de La Celestina: Actas del Congreso Internacional de la Universidad de Navarra*, coord. J. M. Usunáriz Garayoa e I. Arellano Ayuso, 2003, en concreto el artículo “Una aproximación a las relaciones entre la cultura nobiliaria y el mundo clásico”, de A. CARRASCO MARTÍNEZ, pp. 71-92.

⁴⁴⁶ Sobre la influencia de los rituales mágicos de Medea en la obra de Rojas, consúltese A. CORTIJO OCAÑA, “Medea la nigromantesa. A propósito de los hechizos de Medea en Rojas y Gower”, *Revista de Literatura Medieval*, 20, 2008, pp. 31-57. En este artículo, analiza en profundidad la versión que ofrece la *Confessio Amantis* de Juan de Cuenca, traducción de la *Confessio Amantis* en portugués de Robert Payn que a su vez es traducción del original inglés del siglo XIV de John Gower. El estudio de los versos 3247 y siguientes del libro V (en los que se describen con detalle los pasajes del rejuvenecimiento de Esón y de la venganza final de Medea), arroja luz sobre las posibles fuentes que influyeron en la composición que Rojas hace de la nigromantesa Celestina.

⁴⁴⁷ Edición de F. J. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Más, C. Mota, I. Ruiz Arzálluz, y F. Rico, Barcelona: Crítica, 2000.

para la enumeración de casos de personajes que mataron a sus hijos, entre los que se incluye a Medea⁴⁴⁸.

RECAPITULACIÓN

En la prosa del siglo XV la Medea sabia en hechicerías compite con la agraviada por amor que adquiere un papel protagonista en los tratados amatorios que triunfan en la época⁴⁴⁹. La figura de esta mujer enajenada por una pasión no correspondida sirve de pretexto a los autores para argumentar en contra del amor dentro de la corriente alegórica que se desarrolla durante estos años. Así lo vemos en el *Tratado de Amor*, atribuido a Juan de Mena, en el *Triunfo de Amor*, de Juan de Flores, en la *Repetición de Amores*, de Lucena y en el *Libro de amor y amicitia* de El Tostado.

Como es sabido, a lo largo de la Edad Media, el argumento del mito pierde preeminencia frente a la utilidad que se puede extraer de él y a las reflexiones filosóficas o morales que de él se derivan. En el siglo XV esta tendencia continúa como comprobamos en algunos de los textos analizados, como en el *Bursario*, donde además de traducir las *Heroidas* de Ovidio, el autor se permite introducir pequeñas reflexiones morales sobre la intencionalidad de las epístolas, o en *La Cadira de Honor*, de Rodríguez del Padrón, quien trae a colación el vellocino de oro para justificar las señales que debe portar la nobleza como símbolo de alto linaje, o en el *Comentario a la Coronación*, en el que Juan de Mena se sirve de la mitología –de la que también extrae su propia enseñanza– para explicar, entre otras cuestiones, los signos zodiacales, o en el *Tratado de la Consolación*, de Villena, donde Medea se convierte en prototipo de desobediencia filial. Podemos afirmar, por tanto, que el relato se conforma hasta ajustarse al objetivo perseguido por el autor. Constatamos, sin embargo, la existencia de obras cuya finalidad no se desvía de la mera transmisión mitológica, como las *Questiones sobre los dioses de los gentiles* o la *Istoria de las bienandanzas e fortunas*, en las que el

⁴⁴⁸ En la nota 21 del acto XXI, (Critica, 2000, p. 330) se recoge el pasaje de Petrarca, del que anotamos aquí la referencia exacta a Medea: «*Quin et matres quarum amor hinc intensior, hinc mitior sexus, in filios saevierunt. Nota omnibus Medea.*»

⁴⁴⁹ Véase el esquema de frecuencia editorial de tratadística amorosa que recoge P. M. Cátedra, 2001, p. 298.

relato cobra todo el protagonismo aunque esto no implique rigurosidad con respecto a las fuentes clásicas.

Cabe señalar otro rasgo destacado en la prosa de este siglo y es la mayor fidelidad a las fuentes clásicas. Son constantes las referencias a Ovidio, Séneca o Virgilio, entre otros, de los que se citan versos originales, lo cual supone ya una enorme diferencia con la utilización de las fuentes en los siglos anteriores que bebían indirectamente de ellas. Durante este siglo y los siguientes, la erudición de los autores desborda en ocasiones la materia literaria que se limita a ser el vehículo mediante el cual los abultados conocimientos que poseen, salen a la luz.

4. EL MITO DE MEDEA EN EL SIGLO DE ORO

INTRODUCCIÓN

Como es bien sabido, durante los siglos XVI y XVII el mito abandona los ropajes casi exclusivamente alegóricos que le habían acompañado en la Edad Media y, sin desprenderse de interpretaciones simbólicas, se convierte por sí mismo en materia literaria. El Renacimiento primero y posteriormente el Barroco arrinconan en gran medida las interpretaciones evemeristas y los anacronismos con que los autores medievales habían racionalizado las leyendas de la Antigüedad y se recrean en el uso estético de las mismas, como ya hicieran los autores clásicos, con quienes comparten la consideración del mito como un elemento poético en sí mismo⁴⁴⁹. En este sentido, son ilustrativas las palabras de V. Cristóbal al respecto:

El hombre renacentista, en efecto, valora también y muy en especial, la belleza de la obra literaria, la descubre en la literatura antigua, y la quiere traer de nuevo al presente imitando los diseños de aquella literatura. El mito como argumento, como ornato, tal y como aparecía en los textos antiguos, como paradigma de situaciones humanas, como materia para construir formas bellas, es lo que comienza a verse en la literatura renacentista⁴⁵⁰.

La forma ya no se entenderá como algo meramente accesorio al tema, sino tan principal como él y aún más digno que él de la atención del artista. La prestigiosa materia mitográfica se pone al servicio de esta intención y se recrea empleando principalmente el cauce que le ofrece la lírica. Así, se recurre al soneto para tratar de manera sintetizada una unidad mítica, se emplea la fábula mitológica para unidades

⁴⁴⁹ Sobre el mito en el Renacimiento véanse V. CRISTÓBAL, “Mitología clásica en la literatura española de la Edad Media y del Renacimiento”, *Cuadernos de Literatura griega y latina*, 6, 2007, pp. 37-57 y “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, 18, 2000, pp. 29-76.

⁴⁵⁰ “Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española: visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII”, *Cuadernos de Literatura griega y latina*, 1, 1997, pp. 125-154 (p. 131).

narrativas más amplias y el romance mitológico como versión popular del anterior, cuestiones sobre las que nos detendremos en el apartado de la lírica áurea⁴⁵¹.

El teatro de estos siglos, por su parte, también muestra una clara inclinación hacia lo mitológico en la composición de sus argumentos. La comedia emplea con libertad los asuntos mitológicos, aunque siempre con ciertas pretensiones cultas, como comprobamos en *El Vellocino de oro*, de Lope de Vega, *Los encantos de Medea*, de Rojas Zorrilla y *Los tres mayores prodigios*, de Calderón, mientras que el drama mitológico los convierte muchas veces en símbolo de la cosmovisión católica. El estudio del auto sacramental *El divino Jasón* de Calderón de la Barca nos acerca a la interpretación alegórica que aplica este autor a algunas de sus obras.

La exégesis necesaria en la lectura de los autos sacramentales está presente también en las composiciones emblemáticas surgidas en estos años. Este género, creado con el firme propósito de demostrar tanto la erudición del autor como su habilidad e ingenio, exige del lector un notable trabajo de interpretación que debe conocer las fábulas mitológicas si quiere comprender el sentido global de los emblemas.

Pero antes de adentrarnos en la revisión que las diferentes manifestaciones literarias de estos siglos en los que se hace presente el mito de Medea, conviene que nos detengamos, en primer lugar, en aquellos textos que romancean la versión más completa del relato, esto es, las *Metamorfosis* de Ovidio, y, en segundo, en aquellas obras que continúan con la labor compilatoria comenzada en el medievo y que se proponen elaborar tratados de materia mitológica.

⁴⁵¹ Sobre la relevancia de estos subgéneros poéticos en la recreación mitológica renacentista, ver V. CRISTÓBAL, “Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española...”, pp. 142 ss.

LAS FUENTES DEL RELATO: MITOGRAFÍA Y TRADUCCIONES DE LAS *METAMORFOSIS*

«E n el siglo XVI se hacía sentir la necesidad de un tratado más sistemático, que agrupara y pusiera en orden todas estas nociones dispersas, y sustituyera la vieja *Genealogía*». Con estas palabras, Sez nec⁴⁵² está aludiendo al momento en el que empiezan a surgir por toda Europa manuales mitológicos como respuesta a un interés creciente por parte del público lector y a la demanda de los autores renacentistas de obras de consulta sobre materia clásica a las que recurrir para dotar sus obras de ‘falsa’ erudición y evitarse así la, en ocasiones, farragosa consulta de las fuentes antiguas⁴⁵³. Estos compendios, que pronto se dotan de índices y sumarios para facilitar su manejo, están relacionados con otras obras compuestas con similar finalidad, los florilegios y polianteas, repertorios de citas o lugares comunes agrupados siguiendo normalmente el criterio temático, de gran éxito entre los eruditos humanistas⁴⁵⁴.

Durante los primeros años del siglo, ven la luz algunas obras (repertorios léxicos de nombres de la Antigüedad⁴⁵⁵, libros de “ejemplos” o “lecciones”⁴⁵⁶,

⁴⁵² J. SEZNEC, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid: Taurus, 1985, p. 190.

⁴⁵³ Sobre la labor de los tratados mitográficos como transmisores de la cultura grecolatina, véase M. J. FRANCO DURÁN, “Los manuales mitográficos medievales como fuente de transmisión de la fábulas antiguas”, *Scriptura*, 13, 1997, pp. 139-150 y J. M. COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid: Espasa-Calpe, 1952.

⁴⁵⁴ «El empleo de estos repertorios auxiliares se convirtió en una práctica común para cualquier hombre de formación humanística», S. LÓPEZ POZA, “Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro”, *La Perinola*, 4, 2000, pp. 191-214 (p. 192). Para más información sobre este tema, véase el artículo “Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica”, *Crítica*, 49, 1990, pp. 61-76, de la misma autora.

⁴⁵⁵ Algunas obras de este tipo son R. ESTIENNE, *Dictionarium propriorum nominum virorum, mulierum, populorum, idolorum, urbium, etc., quae passim in libris profphanis leguntur*, París: 1512; H. TORRENTINUS, *Elucidarius carminum et historiarum, vel vocabularius poeticus: continens fabulas, etc.*, Estrasburgo: c. 1510; P. G. DA MONTEFALCO, *De cognominibus deorum*, Perugia: 1525; R.

colecciones emblemáticas⁴⁵⁷...) que predicen este deseo al que se refería Seznec y que, si bien sirven para acercar gran cantidad de información al lector, carecen del orden y prolijidad propias de los tratados mitológicos.

Habitualmente, se considera la obra *Teología mitológica*⁴⁵⁸, del alemán Georg Pictor, el primer manual mitográfico de estos siglos. A ésta le seguirán la *Historia de los Dioses*⁴⁵⁹, de Lilio Gregorio Giraldi, la *Mitología*⁴⁶⁰, de Natale Conti y las *Imágenes de los Dioses*⁴⁶¹, de Vincenzo Cartari, sobre las que Seznec apunta que «están lejos de marcar, desde el punto de vista científico, una etapa decisiva: el contenido que encierran, muy mezclado, no está ni filtrado por la crítica ni ordenado por el sentido histórico, ni esclarecido por nuevas hipótesis», aunque les otorga valor desde el punto de vista estético, pues suministran a poetas y artistas, «además de un simple léxico y un auxiliar para la comprensión de obras antiguas, modelos y temas de inspiración»⁴⁶².

Estas enciclopedias mitológicas, como indica Seznec, contienen recreaciones de las fábulas de la Antigüedad a partir de toda una mezcla de distintas influencias y las interpretaciones alegóricas que muchas de ellas incluyen son deudoras igualmente de las moralizaciones que circularon por Europa durante la

TEXTOR, *Epithetorum opus absolutissimum... lexicon vere poeticum, uberem omnium et verborum copiam complectens*, Basilea: 1558.

⁴⁵⁶ RAVISIUS TEXTOR, *Officina partim historicis partim poeticis referta disciplinis*, Basilea: 1503 (o 1520; hay discusión sobre la fecha de aparición de la *princeps* de esta obra).

⁴⁵⁷ En el último apartado de este capítulo nos detendremos en el análisis de la figura de Medea en los principales repertorios emblemáticos.

⁴⁵⁸ G. PICTOR, *Theologia mythologica ... in compendium congesta, videlicet de nominum deorum gentilium ratione, de imaginibus aut formis insignibusque eorundem et omnium imaginum explanationes allegoricae*, Friburgo: 1532. En 1558 se reedita con el título *Apotheseos tam exterarum gentium quam Romanorum deorum libri tres, nomina imaginum et earundem imaginum complectentes allegorias...*, Basilea.

⁴⁵⁹ L. G. GYRALDI, *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur, etc.*, Basilea: Oporinus, 1551.

⁴⁶⁰ N. CONTI, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venecia: 1567-68; se suele citar erróneamente una edición de 1551, que como ya demostró B. C. GARNER ("Francis Bacon, Natalis Comes and the Mythological Tradition", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33, 1970, pp. 264-291) nunca existió.

⁴⁶¹ V. CARTARI, *Le Immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi*, Venecia: Marcolini, 1556.

⁴⁶² J. SEZNEC, *op. cit.*, p. 206.

Edad Media. Sin embargo, hay que intuir en ellas algo que las distingue de sus precedentes medievales, un tratamiento de los mitos que abandona su prioridad didáctico-moralizante y se ofrece como materia literaria susceptible de ser manipulada en función del talento del artista.

Nuestro país no se mantiene al margen de esta moda y son varios los tratados mitográficos y las traducciones de compendios latinos⁴⁶³ que se publican durante estos siglos y que nos proporcionan magníficas muestras tanto del tratamiento que recibe Medea en la literatura aurisecular como de los lugares a los que pudieron acudir autores más ‘literarios’.

De igual relevancia para la difusión del mito y para el acercamiento de los relatos a quienes no conocían la lengua latina fueron las traducciones al castellano de las *Metamorfosis* de Ovidio: así, las versiones de Jorge de Bustamante, de Pérez Sigler, de Felipe Mey y de Sánchez de Viana (algunas de ellas con comentario), junto con los tratados de Juan de Piña, de Pérez de Moya y de Baltasar de Vitoria son buena prueba de ello, y al estudio de cómo se aborda el mito de Jasón y Medea en ellos dedicamos las siguientes páginas.

JORGE DE BUSTAMANTE

En el *Libro del Metamorphoseos y Fabulas del Excelente Poeta y Filosofo Ovidio*⁴⁶⁴, considerada la primera traducción completa de las *Metamorfosis* en castellano⁴⁶⁵, Jorge

⁴⁶³ Evidentemente la obra más traducida serán las *Metamorfosis* de Ovidio.

⁴⁶⁴ *Libro del Metamorphoseos y Fabulas del Excelente Poeta y Filosofo Ovidio, Noble Cavallero Patricio Romano, Traduzido de Latín en Romance*, s. l., s. n., s. a. (primera mitad siglo XVI), s. l. (1546), Sevilla (1550), Amberes (1551), Burgos (1557), Amberes (1565), Évora y Sevilla (1574), Huesca (1577), Toledo (1578), Salamanca (1580), Amberes (1595), Madrid (1622, 1645, 1654, 1664) y Pamplona (1664 y 1718).

⁴⁶⁵ Y la única en prosa, a diferencia de las traducciones en verso de sus coetáneos Pérez Sigler, Felipe Mey y Sánchez de Viana. La elección de la prosa pudo deberse, según apunta J. M. COSSÍO, a su escasa pericia en el manejo del verso (*Estudio sobre los escritores montañeses, II*, Santander: Diputación Provincial de Santander, 3 vols., p. 113). También pudo influir en esta decisión el hecho de que existieran precedentes en prosa, como la *General Estoria* de la cámara alfonsí, aunque, según apunta P. CORREA RODRÍGUEZ (“Medievalismo e ideario renacentista en la Biblia de los poetas: la traducción de los versos 53-166 del libro IV de las *Metamorfosis* en la versión de Jorge de Bustamante”, *Humanismo renacentista y mundo clásico*, coord. J. A. Sánchez Marín, M. López Muñoz, 1991, pp. 67-81, p. 74), la motivación de los traductores alfonsies (la

de Bustamante reinterpreta el original latino siguiendo el camino iniciado por el *Ovidio moralizado* tardomedieval y lo completa con otras fuentes no menos influyentes, entre las que destaca la primera traducción al italiano del “Libro Mayor de Ovidio” llevada a cabo en 1370 por Giovanni Bonsignore⁴⁶⁶. Esta doble perspectiva lo sitúa en un privilegiado lugar⁴⁶⁷. En efecto, la trascendencia de la traducción de Bustamante resulta incuestionable si atendemos a la abundancia de reediciones de la obra que se realizaron en poco tiempo, así como a la influencia que ejerció entre los artistas⁴⁶⁸ como fuente principal de conocimiento de las fábulas antiguas.

La técnica empleada por Bustamante en su versión ha sido estudiada con acierto por la crítica, que ha destacado, entre otras características, la inconstante fidelidad hacia el texto ovidiano⁴⁶⁹. Sin embargo, la mayoría de estudiosos coincide en atribuir a su traducción un especial cuidado en la adaptación del texto al espíritu de la

consideración de Ovidio como historiador obliga a su inclusión en la principal obra historiográfica medieval) difiere de la que mueve a Bustamante (las *Metamorfosis* resultan una excelente fuente de material para la composición de relatos y fábulas). Además de este rasgo que distintivo, la traducción de Bustamante incluye interpolaciones, lo que hace que no sea una versión ‘directa’ de Ovidio.

⁴⁶⁶ *Ovidio metamorphoseos vulgare (in prosa tradotto da Giovanni de' Bonsignori da città di Castello)*, impreso en Venecia en 1497 (edición moderna de Erminia Ardissino, Bologna: Commissione per i testi di lingua, 2001). La relación de ambos tratados ha sido analizada y comprobada por L. CARRASCO REIJA, en “La traducción de *Las Metamorfosis* de Ovidio por Jorge de Bustamante”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico, Homenaje al profesor Luis Gil*, coord. J. M. Maestre Maestre, L. Charlo Brea, J. Pascual Barea, Cádiz, 1997, pp. 987-994.

⁴⁶⁷ J. M. COSSÍO alude a este doble planteamiento, medieval y renacentista, que justifica, por un lado, el empeño del traductor en subrayar el carácter simbólico del libro y su valor docente y, por otro, la elección de la lengua vulgar y el género novelístico empleados; *Estudios...*, 1973, pp. 112-117 y 125-130.

⁴⁶⁸ Recuerda A. M. MARTÍN RODRÍGUEZ que esta influencia alcanzó no sólo a los poetas, sino también a los artistas plásticos «y en particular a Velázquez, que poseía probablemente un ejemplar, y que parece influido por Bustamante en, al menos, *Los Borrachos* y *La Fragua de Vulcano*», *El mito de Filomela en la literatura española*, León: Universidad de León, 2008. Esta misma opinión la comparte M. L. WELLES en “Felicitous fabrications: Ovid according to Jorge de Bustamante”, *Prosa y poesía: homenaje a Gonzalo Sobejano*, coord. C. Maurer, J.-F. Botrel, Y. Lissorgues, L. Romero Tobar, Madrid: 2001, pp. 451-459 (p. 456).

⁴⁶⁹ R. SCHEVILL, quien primero examinó dicha labor, habla de traducción engañosa: «no translation has ever been a greater fraud than this», aunque de la misma manera valora su excepcional captación del espíritu original de la obra latina: «no version, however, could better reflect the spirit of the age in which it was written», según vemos en *Ovid and the Renaissance in Spain*, Hildesheim: George Olms, 1971 (=1913), p. 152. Igual opinión hallamos en M. L. WELLES, *op. cit.*, p. 452.

época⁴⁷⁰. Así, la simplificación, sustitución o eliminación de conceptos que pudieran resultar confusos para el lector corroboran este afán ‘naturalizador’ del autor, y la elección de determinados vocablos castellanos para traducir realidades del mundo clásico ajenas al imaginario del lector, apunta también en esta línea. Igualmente, algunas expansiones del texto van dirigidas a lograr este mismo objetivo, como observamos, por ejemplo, en las extensas y coloristas adiciones de Bustamante que responden al gusto por las descripciones plásticas propio de la época. Otras ampliaciones, como veremos, se deben a pretensiones bien distintas, que nacen del deseo del traductor de dejar su impronta en el texto base con inferencias que descubren su capacidad interpretativa.

En lo concerniente al mito de los argonautas, Bustamante es deudor, como ya hemos señalado, de distintos tratados mitológicos con un acusado componente histórico y moralizante ampliamente difundidos por toda Europa durante los siglos XIII, XIV y XV. El argumento del mito, que se encuentra repartido entre los libros VI y VII, sigue el esquema ovidiano, aunque algunas de las diferencias que la versión de Bustamante presenta frente al original la alejan de dicha fuente hasta acercarla a los citados textos medievales.

Así, al igual que ya observamos en las *Sumas de historia troyana* atribuidas al imaginario Leomarte, en la *Versión del Roman de Troie de Alfonso XI* y en la *Gran crónica de España* de Fernández de Heredia, Bustamante narra la llegada de la expedición a la Cólquide tras su estancia en Lemnos y después de superar el altercado con Laomedonte. Del mismo modo, el traductor santanderino retoma la figura del hospitalario Eetes⁴⁷¹ presente en estas crónicas medievales: el rey brinda una favorable recepción a los héroes de la Argo y queda apesadumbrado cuando conoce

⁴⁷⁰ P. CORREA, *op. cit.*, pp. 75-79 y M. L. WELLES, *op. cit.*, p. 452, desarrollan esta idea señalando los recursos empleados por Bustamante que ayudan a conseguir ese ‘sabor de época’.

⁴⁷¹ En las fuentes antiguas tan solo Valerio Flaco ofrece en sus *Argonáuticas* una pincelada amable de Eetes al referirse a él por vez primera. La sirvienta que guía a Jasón hasta el templo de Febo informa al héroe de la costumbre del rey de atender a sus súbditos mostrando así su accesibilidad: «y según la costumbre el rey saldrá hasta aquí hasta el templo de su padre; aquí escucha a la nobleza y los ruegos del pueblo, es un rey fácilmente abordable: su presencia inspira justicia». (V, 403-405)

el motivo que les ha llevado hasta allí, pues presupone que han de morir en el intento:

El rey Oete respondió que era muy contento de ayudarle con todo lo a él posible (VI, fol. 99^v)⁴⁷²

La alegría que siente en un principio se torna preocupación por la vida del héroe, a quien intenta convencer de lo inadecuado de la acción que quiere emprender:

Y a esta causa acompasionándose de él, venida la hora de comer, assentados todos a la mesa, el rey Oete piadosamente le comenzó a hablar, rogándole que se apartasse de querer emprender tan loca empresa. (VI, fol. 99^v)

Igual que en las obras antes mencionadas, Medea aparece retratada como una bella e inteligente mujer, aunque Bustamante completa la descripción hasta conseguir una de las pinturas más hermosas que encontramos de este personaje:

...entró en la sala la muy hermosa Medea, la qual traya los cabellos como encrespados y resplandecientes madexas de oro y el fresco y alindado gesto como el sol resplandeciente. Llegada cerca del padre le saludó y hizo su acatamiento con un honesto y grave semblante; después revolviendo los ojos que parecía que daban de sy aquel resplandor y claridad que pudieran dar dos muy claras y encendidas estrellas⁴⁷³... (VI, fol. 100^v)

⁴⁷² Citamos según la edición de Amberes, 1595, *Las transformaciones de Ovidio en lengua española: repartidas en quinze libros, con las allegorias al fin dellos, y sus figuras para provecho de los artífices* (conservada en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, signatura FLL 30833), que incluye al final las interpretaciones alegóricas que no pertenecen a este autor sino que son las que publicó en 1580 Antonio Pérez Sigler acompañando su traducción de Ovidio, según consigna L. CARRASCO REIJA, en “La traducción de Las Metamorfosis...”, p. 989. Bustamante justifica este apéndice final de la siguiente manera: «Para que de algunas fábulas había materia de sacar algun sentido allegórico, quise con las burlas mezclar algunas veras y assí de cada libro sobre las fábulas que me parecieron más aparejadas van puestas (lo más propriamente que se pudo) sus allegorías» (fol. 229^v).

⁴⁷³ Recuerda innegablemente a «la joven de ojos vivos» que pintó Hesíodo en su *Teogonía* (992 ss.) haciendo alusión al vínculo genealógico que la une con el Sol.

A partir del momento en que ambos jóvenes se encuentran, Bustamante recoge el testigo de Ovidio y mantiene el planteamiento argumental de las *Metamorfosis* salvo en pequeñas diferencias que apuntamos a continuación.

La primera variación aparece en el encuentro de Jasón y Medea en el templo de Hécate. No se detiene Ovidio en la opinión que le merece la joven a Jasón, mientras que, en la traducción que manejamos, el héroe valora la belleza de Medea y parece sentirse atraído por ella:

Iasón, quando vio venir tan gentil y apuesta dama, no poco se espantó de ver su gran hermosura y estando atento a mirarla, viendo que ella también le miraba, hubo alguna vergüença... (VII, fol. 101^v)

Además, se muestra interesado por su condición de maga, que sabe que puede serle de gran utilidad:

Iasón que assí la vio, sabiendo lo mucho que de encantamientos sabía y que en sola ella estaba el remedio de su vida, conociendo por las muestras exteriores la voluntad o en lo íntimo de su pecho, mostraba tener... (VII, fol. 101^v)

También la relación entre Jasón y Medea sigue las pautas de las crónicas medievales, pues frente a la nula referencia sexual del texto de Ovidio, la traducción de Bustamante aporta la misma información que ya viéramos en las *Sumas* y en la *Versión de Alfonso XI*:

e teniendo la cosa por cierta, venida la noche se entregó a Iasón como a marido e diole luego las yerbas y cosas necesarias que eran encantadas, mostrándole cómo usase dellas. (VII, 102^f)

Creditus accepit cantatas protinus herbas / ediditque usum laetusque in tecta recessit. (Met. 98-99)

(«Fue creído y al momento recibió de Medea unas hierbas encantadas, y aprendió la manera de usarlas y se retiró alegre a su domicilio»⁴⁷⁴.)

La ayuda que Medea le ofrece, le facilita a Jasón la obtención del vellocino y de otro trofeo igualmente valioso: «las manzanas de este árbol que también lo eran» (VII, fol. 103^v). Se ha producido sin duda, una confusión con las manzanas del árbol del jardín de las Hespérides, custodiadas también por un dragón velante, Ladón, que Hera había dejado allí como protección de dicho botín⁴⁷⁵.

Más adelante, una vez obtenido el vellocino de oro, Jasón pasa algún tiempo en la Cólquide. Recordemos que en las *Sumas*, en la *Versión de Alfonso XI* y en la *Gran crónica de España*, el héroe también permanece un tiempo (diez días, seis semanas y algunos días, respectivamente) en el palacio del rey tras superar las pruebas, siendo agasajado por su triunfo. En la traducción de Bustamante el tiempo de permanencia se reduce a una noche –durante la que vuelve a producirse el encuentro íntimo entre los amantes («después desto venida la noche fuese a la cámara de Medea, donde passados muchos y amorosos requiebros dieron orden para su partida», VII, fol. 103^v)– y a un día («Otro día amanecido, Iasón dissimulando lo que entre él y Medea estaba concertado»⁴⁷⁶, se fue al palacio del rey Oetes y aquel día comió, cenó y estuvo con él», VII, fol. 103^v).

La reacción de Pelias ante el retorno victorioso de su sobrino no se muestra en las *Metamorfosis*. Bustamante, antes de traducir el pasaje de Ovidio correspondiente a

⁴⁷⁴ Para la traducción moderna de Ovidio, se ha empleado el volumen II de A. Ruiz de Elvira, CSIC, 1988 (=1969). Además, durante todo este capítulo, hemos manejado la edición de las *Metamorfosis* de Rafael Regio, *Metamorphoses, cum commento familiari*, según la edición de Parma de 1505.

⁴⁷⁵ Quizá el conocimiento indirecto de la mitología a través de alguna enciclopedia temática de consulta habitual en la época haya propiciado esta confusión. En *Alfonso el Sabio y la General Estoria: tres lecciones*, Barcelona: Ariel, 1984, F. RICO recuerda que la expresión «manzanas de oro» se emplea en la *General Estoria* (II, 2, 30 b) para referirse a los saberes de los gentiles, «porque son cosa preciada e de que se pagan los omnes commo de fermosa fruta e buena», p. 125.

⁴⁷⁶ Aunque esta parte del mito proviene no de Ovidio sino de los relatos medievales que hemos mencionado, la huida secreta de Jasón y Medea se acerca más a lo que encontramos en las fuentes antiguas, frente a la partida de los jóvenes con el consentimiento paterno que hallamos, por ejemplo, en la *Gran Crónica* de Heredia, en donde Eetes consiente incluso el matrimonio de ambos antes de marcharse.

la llegada a Yolcos (*Haemoniae matres pro gnatis dona receptis...* 159 ss.), introduce un párrafo en el que insiste en la lucha que mantiene el monarca consigo mismo para no revelar sus verdaderos sentimientos ante tal acontecimiento:

Su tío Pelias, que era el que por el padre gobernaba el reyno; el qual, quando lo vio, aunque en extremo en lo interior le pesó de haberle tan bien sucedido, en lo exterior mostró holgar mucho dello. (VII, fol. 103^v)

Veamos ahora los hilos argumentales que sí provienen directamente del relato de Ovidio y se han mantenido con rigurosa fidelidad. En primer lugar, el traductor conserva íntegro el debate interno al que se entrega Medea tras el flechazo de amor que sufre por intervención divina. En este proceso de reflexión interna, las dudas de la doncella sobre si debe ayudar al joven tesalio y salvarlo de una muerte segura o atender a sus obligaciones de hija leal, no difieren gran cosa del original, más allá de las divergencias derivadas de verter el texto latino en lengua castellana:

Ay de mí, que el amor me aconseja lo uno y mi corazón dessea lo otro sin saber yo determinar cuál elija primero, aunque bien veo lo que me es más provechoso: mas al fin hago de mi voluntad forçada lo que a mí peor está. (VI, fol. 100^v)

El hazer que él muera o viva, en poder de los dioses es: bien es que viva por cierto un tan gracioso mancebo (VI, fol. 100^v)

Recordemos los conocidos versos:

aliudque cupido, / mens aliud suadet: uideo meliora proboque, / deteriora sequor
(19-20)

Vinat an ille / occidat, in dis est; uiuat tamen (23-24)

En ocasiones, la traducción aporta leves variaciones, como en el último ejemplo que anotamos de este monólogo interior, en el que Bustamante añade al comienzo unas palabras de Medea sobre su estado anímico y al final una modificación léxica en la que sustituye a la hermana abandonada por la patria:

Ahora conozco que estoy fuera de sentido, pues que tales cosas digo: porque yo loca dexaré mi tierra, padre y hermano por yrme con quien no conozco. (VI, fol. 101^r)

Ergo ego germanam fratremque patremque deosque / et natale solum uentis ablata relinquam? (vv. 51-52)

El episodio tesalio del mito, en especial el ritual de rejuvenecimiento de Esón, está traducido con rigor, salvo el pasaje en el que se narra la búsqueda de plantas mágicas, que se resume notablemente, como veremos más adelante. Semejante fidelidad encontramos en la reproducción de los ingredientes que componen la pócima con la que la maga rellenará al viejo Esón. Sirva como ejemplo el siguiente pasaje de Ovidio: *strigis infames ipsis cum carnibus alas / inque uirum soliti uultus mutare ferinos / ambigui prosecta lupi* (269-271), que se traduce como «alas de lechuza e intestinos de un lobo» (VII, 105^v).

Por último, señalamos el pasaje de la huida de Medea tras el asesinato de Pelias como otro caso de máximo respeto hacia el original de Ovidio. Bustamante mantiene todas y cada una de las regiones por las que Medea pasa con su carro alado y narra lo concerniente a cada una de ellas como Ovidio hace en su relato, con la única diferencia de que amplía información sobre algún personaje mitológico con el fin de facilitar la comprensión al lector:

...passó por unos montes de Troya, do Ecuba muger del rey Piramo se tornó en perra (VII, fol. 107^r)

et quos Maera nouo latratu terruit agros

(«y los campos que aterrorizó Mera con sus inauditos ladridos») (v. 362)

Sin embargo se separa del relato clásico al suponer entre los motivos que llevan a Jasón a acercarse a Medea el conocimiento previo de sus capacidades mágicas y el posible beneficio que de ello podía obtener:

Iasón que assí la vio, sabiendo lo mucho que de encantamientos sabía y que en sola ella estaba el remedio de su vida [...], tomóla por la mano y

rogóla apartándose en parte secreta con honestas y muy amorosas palabras... (VII, fol. 101^v)

La presencia de Apsirto en la huida de Jasón y Medea ha sido un elemento variable desde las fuentes antiguas, al no existir unanimidad en determinar si el joven –que en este texto, al igual que en Apolodoro, es tan sólo un niño– ya iba con su hermana en la nave o si, por el contrario, venía persiguiéndoles, y en aclarar quién acabó con su vida y esparció sus miembros para entretener al rey Eetes. Es en este punto donde se aprecia mejor la particular reinterpretación del mito que realiza Bustamante. Leamos el fragmento que le dedica:

Y assí ya determinada de partirse, acordó de llevar consigo un carnal **hermanico** suyo que era único descanso y contentamiento de su padre. (VII, fol. 103^f)

Más adelante se narra el ‘descuartizamiento’ del inocente niño:

Y fue assí que otro día echando Oete menos a su hija y a el niño y no hallando tan poco a Iasón, sospechando lo que era, fue tras ellos; y como esto Medea entendió, a la hora con tanta presteza **como suele el usado carnicero dividir y disquartear el tierno corderillo**, tomando el inocente hermano le hizo partes. (VII, fol. 103^f)

Hemos señalado en negrita las aportaciones de Bustamante al entender que encierran una clara intención estética. El uso del diminutivo y el empeño que se pone en que el muchacho es la alegría del padre sirven para que su asesinato resulte aún más horrendo, algo que se logra sobradamente con el símil que hallamos en el párrafo siguiente y que trae a la memoria a una Medea sanguinaria y sin escrúpulos. Continúa el pasaje con el sufrimiento del padre al contemplar el crimen:

...no había andado mucho quando halló el desdichado viejo un cuarto del hijo, con quien hizo grandes lástimas y llantos; y prosiguiendo adelante dexando aquella parte del niño a sus siervos para después sepultarle, fue su camino, donde de diez en diez leguas hallaba los otros cuartos, y así mesmo con dolor increíble los mandaba tomar. Y passando

adelante llegó donde estaba la cabeça sobre un gran risco [...]; muy gran rato se detuvo hasta alcanzar la cabeça. (VII, fol. 103^v)

De todo este fragmento lo más relevante es, sin duda, la morosidad con que describe el proceso de recuperación de los pedazos de Apsirto engrandeciendo de esta manera el terrible sufrimiento del padre, principalmente al final, cuando alcanzar la cabeza de su hijo le supone un enorme esfuerzo.

El final del relato lo narra Bustamante de manera muy semejante a como lo hace Ovidio. Con demasiada celeridad se resuelve el episodio corintio, aunque a diferencia de los versos de las *Metamorfosis*, en los que no se utilizan antropónimos, la traducción del santanderino ofrece más facilidades al lector, pues especifica que «*noua nupta*» (v. 394) es Creúsa y aclara el salto temporal que llevaba directamente y sin explicación ninguna a Medea desde las alturas de su carro al palacio corintio:

Entretanto que Medea andaba huyda, Jasón su marido se casó con otra muger llamda Creúsa. Medea quando lo supo passó por ahí y mató a la nueva muger, y dio fuego a las casas de Jasón; y con la desesperación y enojo que contra él tomó, mató dos hijos suyos, por cuya causa Jasón fue tras ella con propósito de matarla, mas ella huyó luego en las nubes. (VII, fol. 108^v)

Nos centramos ahora en los rasgos de estilo propios de la traducción de Jorge de Bustamante y comenzamos anotando algunos ejemplos que contribuyen inestimablemente a lograr ese ‘sabor de época’ al que nos referíamos en páginas anteriores. Destacamos los siguientes:

el rey Oetes **piadosamente** le començó a hablar... (VI, fol. 99^v)

(Sin referente en los versos de Ovidio)

Iasón, a quien los dioses de tantas gracias dotaron que aunque todo lo otro faltasse como son **estados y señoríos**, que son bienes de fortuna, de sola una cosa se puede loar: y es, que es el muy hermoso sabio y bien enseñado. (VI, fol. 100^v)

Iasonis aetas / et genus et uirtus? (26-27)

él me dará antes la **verdadera fee** (VI, fol. 101^r)

et dabit ante fidem (46)

mas **yendo en romería** a un templo de Hecate que estaba entre unos montes donde **la fiesta** de Minerva se acostumbra a celebrar... (VII, fol. 101^v)

Ibat ad antiquas Hecates Perseidos aras (74)

Jasón quando la vio venir tan **gentil y apuesta dama** (VII, fol. 101^v)

(Sin referente en los versos de Ovidio)

se fue muy alegre a su **posada** (VII, fol. 102^r)

laetusque in tecta recessit (99)

Medea en el carro llevado por sus dragones huyó en las naves porque si así no lo hiziera llevara **mal galardón** por lo que había hecho. (VII, fol. 107^r)

Quod nisi pennatis serpentibus isset in auras, / non exempta foret poenae. (350-351)

desgreñada (VII, fol. 104^v y 105^v)

infusa capillos (v. 183)

capillis / bacchantum (v. 257-258)

rogóla apartándose en parte secreta **con honestas y muy amorosas palabras** (VII, fol. 101^v)

submissa uoce rogauit (v. 90)

Abraçándola y besándola **con amorosas palabras** le dixo (VII, fol. 104^r)

cum sic Aesonides («y entonces habló así el Esónida», v. 164)

En todas estas aportaciones observamos cómo las voces y expresiones de uso habitual en aquel tiempo y las referencias a las costumbres propias de la época confieren mayor fuerza a la versión y acercan el original al lector del siglo XVI.

Las expansiones del texto, que van más allá de las glosas explicativas que hemos visto antes, son frecuentes a la hora de traducir ciertos versos que, según se deduce de las decisiones adoptadas por Bustamante, suponen alguna dificultad:

iussa patris (15) («lo ordenado por el padre»)

los mandamientos de mi padre, **los cuales son que guarde mucho su honra junto con mi castidad.** (VI, fol. 100^r)

En este pasaje Bustamante cree oportuno ampliar el original especificando cuáles son las órdenes que Eetes había impuesto a su hija, y, al mencionar la protección de la honra y de la castidad, no hace sino destacar más si cabe el deshonesto comportamiento de Medea.

En la misma línea se sitúa esta otra aportación que hallamos en el momento en que Jasón está realizando las pruebas y sale victorioso de la primera. En ese instante, el público se queda asombrado, como apunta Ovidio (*Mirantur Colchi*, 120, «se maravillan los colcos»). Bustamante incluye un diálogo entre el padre y su hija que confirma los sentimientos de Medea hacia el joven y permite entrever ciertas sospechas por parte de Eetes sobre el comportamiento erróneo de su hija:

Los parientes de Medea quando esto vieron maravilláronse e daban grandes voces, Oete preguntaba a su hija que si le parecía a ella bien

aquel hecho: ella no respondía nada, mas de que dissimulando en lo íntimo de su corazón holgaba en extremo. (VII, fol. 102^v)

Más adelante hallamos el fragmento en el que, para recoger las hierbas del encantamiento de Esón, Medea espera a que haya luna llena, hecho al que Bustamante se ve obligado a añadir cierta ‘información relevante’:

llegado el tiempo en que fue bien redonda y llena la luna, **porque entonces tienen las yerbas mayor virtud y fuerça y están más llenas y frescas en este tiempo** (VII, fol. 104^r)

Postquam plenissima fulsit (v. 180)

Igual ocurre con el verso *umbrarumque rogat raptā cum coniuge regem* (249), al que el traductor añade los nombres propios que ‘le faltan’:

y ruega a los dioses infernales **que son Pluto y Proserpina**. (VII, fol. 105^r)

En ambos casos las aclaraciones de Bustamante le sirven al lector para entender con mayor facilidad el sustrato cultural del texto de Ovidio.

Recurre con el mismo objetivo a la sustitución de aquellos términos o conceptos que pudieran resultarle ajenos al lector de la época por otros más comprensibles, ya se trate del escollo de Caribdis:

In undis / dicuntur montes ratibusque inimica Charybdis (vv. 62-63)

...que muchos malos lugares y muy peligrosos ha de pasar por mar y por tierra (VI, fol. 101^r)

o de una Hécate a la que se llama por una de sus advocaciones:

...per sacra triformis / ille deae, lucoque foret quod numen in illo, / perque patrem soceri cernentem cuncta futuri... (97-99)

Iasón juró por todos los dioses y por todas las deesas y por el cielo y por la tierra (VII, fol. 102^r)

o, directamente, por su nombre propio, sin duda excesivamente exótico para el lector ‘medio’ que concibe Bustamante:

Triceps Hecate (194)

Y vosotros dioses infernales (VII, fol. 104^v)

Este procedimiento lo aplica de manera sistemática ante los gentilicios del texto latino:

Minyae (115): «todos» (VII, fol. 102^r)

Minyae (120): «Los compañeros de Iasón» (VII, fol. 102^v)

Pelasgi (133): «los griegos» (VII, fol. 102^v)

Achivi (142): «Los griegos» (VII, fol. 103^r)

En otras ocasiones, Jorge de Bustamante elimina los pasajes que pudieran resultar de cierta complejidad, tanto para él mismo como para el público lector. Así en el verso 324, Ovidio emplea una de las típicas perífrasis de la poesía antigua para referirse al transcurso de los días que Bustamante no recoge en su traducción. El texto de Ovidio:

Ter iuga Phoebus equis in Hiberno flumine mersis / dempserat... (324-325)

(«Tres veces había Febo quitado el yugo a sus caballos después de sumergirse éstos en el río de Iberia»)

es vertido en un simple:

Tres días eran ya passados (VII, fol. 106^v)

Otras veces, la supresión de algún verso ovidiano se debe a cuestiones de tipo estético, como ocurre al eliminar la metáfora de los versos 125 y 126 de las *Metamorfosis* en la que se compara la formación de los guerreros terrígenas con la gestación de un bebé⁴⁷⁷:

⁴⁷⁷ Quizá la razón de esta ausencia no sea de origen estético, sino bien distinta. Observamos que en la traducción de Pérez Sigler, sobre la que hablaremos más adelante, tampoco se halla esta metáfora. Recordemos que ambos, Bustamante y Pérez Sigler, basan sus traducciones en los tratados de otros autores (Bonsignori y Anguillara, respectivamente) y no directamente en el original latino.

*utque hominis speciem materna sumit in aluo / perque suos intus numeros componitur
infans / nec nisi maturus comnes exit in auras, / sic, ubi uisceribus grauidae telluris
imago / effecta est hominis, feto consurgit in aruo, ... (125-129)*

(«Y, como en el vientre de la madre adquiere el niño la forma humana, y va recibiendo allí dentro la configuración de cada una de sus partes, y no sale a los aires públicos sino cuando ya está completo, así, cuando en las entrañas de aquella tierra grávida quedó terminada la conformación humana, se levanta aquel campo fecundado...»)

Bustamante lo reproduce de manera sucinta:

A poco de rato nacieron de la tierra después hombres armados con todas sus armas de fuertes caballeros. (VII, fol. 102^v)

En otro momento, Ovidio se detiene en especificar las acciones poderosas de las que es capaz Medea:

*Quorum ope, cum uolui, ripis mirantibus amnes / in fontes rediere suos, concussaque
sisto, / stantia concutio cantu freta, nubila pello / nubilaque induco, uentos abigoque
uocoque, / uipereas rumpo derbis et carmine fauces, / uiuaque saxa sua conuulsaque
robora terra / et siluas moueo iubeoque exire sepulcris. (199-206)*

(«Con vuestra ayuda, cuando yo he querido, los ríos han remontado hasta sus manantiales, ante la admiración de sus orillas, y calmo los mares alborotados y con mis encantamientos los alboroto cuando están en calma, desalojo a las nubes y hago venir a las nubes, y disperso a los vientos y los llamo, rompo con mis palabras y conjuros las fauces de las víboras, y muevo la roca viva y los robles, arrancándolos de su propio suelo, y las selvas, y mando a los montes temblar y a la tierra mugir y a los manes salir de sus sepulcros»)

Mientras que Bustamante dice lacónicamente:

Pues quanto yo hize y hago todo por vuestro consejo y mandado es hecho porque sin vosotros **no podría yo nada obrar**. (VII, fol. 105^s)

También resume el pasaje en el que Ovidio detalla qué plantas recoge Medea en cada una de las regiones por las que pasa:

*Quo simul adscendit frenataque colla draconum / permulsit manibusque leues
agitavit habenas, / sublimis rapitur subiectaque Thessala Tempe / despicit⁴⁷⁸ et
certis regionibus adplicat angues / et, quas Ossa tulit, quas altus Pelion herbas /
Othrysqe et Pindus, quas Pindo maior Olympus, / perspicit et placitas partim
radice reuellit, / partim succidit curuamine falcis aënae. / Multa quoque Apidani
placuerunt gramina ripis, / multa quoque Amphrysi, neque eras immunes, Enipeu; /
nec non Penëus, nec non Spercheïdes undae / contribuere aliquid iuncoaque litora
Boebes. / Carpsit et Euboica uiuax Anthedone gramen, / nondum mutato uulgatum
corpore Glauci. (220-233)*

(«Tan pronto como subió a él dio unas suaves palmadas a los embridados cuellos de los dragones y sacudió en sus manos las ligeras riendas, es arrebatada a las alturas y divisa allá abajo el tesalio Tempre y dirige sus serpientes hacia regiones bien determinadas; y va reconociendo las hierbas que produce el osa y las que produce el alto Pelio y el otris y el Pindo y el Olimpo mayor que el Pindo, y, de las que estima útiles, unas las arranca de raíz, y otras la corta con la curva hoja de una hoz de bronce. También escogió muchos céspedes de las riberas del Apídano, y muchos también del Anfriso, y tampoco tú, Enipeo, dejaste de contribuir; como también el Peneo y también las ondas del esperquío aportaron algo, y lo mismo las orillas, abundantes en juncos del Bebe; cogió además en la eubea Antédone el vivaz tallo que todavía no era célebre por la transformación del cuerpo de Glauco».)

⁴⁷⁸ En la edición de las *Metamorfosis* que manejamos aparece el verbo ‘despicit’, traducido como ‘divisa’, sin embargo en la traducción de Bustamante encontramos ‘descendió’, proveniente de un posible ‘descipit’ que no ha sido consignado en ningún otra fuente consultada.

Medea sobre él pasó por cima de los montes de Tesalia y descendió a la tierra de Creta⁴⁷⁹ donde nueve días y nueve noches anduvo buscando todos aquellos montes para hallar las yerbas que había menester; de las unas tomando las raíces, de las otras las hojas. (VII, fol. 105^v)

Terminamos este análisis consignando la deuda que la traducción de Bustamante tiene con la obra de Bonsignori —y quizá con otras fuentes utilizadas para su recreación del texto ovidiano—, a través de un error en la transcripción del verso 102 y siguientes:

medio rex ipse⁴⁸⁰ resedit / agmine purpureus sceptroque insignis eburno.

(«en el centro de la comitiva se sentó el rey en persona, vestido de púrpura y señalado por su cetro de marfil»)

Tanto para el autor italiano como para Bustamante, el que porta el cetro real no es el rey Eetes, sino el propio Jasón, a quien engrandecen de esta manera situándolo en el centro de la escena⁴⁸¹:

En medio de todos estaba el camino por donde Iasón muy honrado e como animoso caballero iba, llevando un báculo o ceptro real de marfil en su mano (VII, fol. 102^v)

La explicación más lógica es la que nos lleva a pensar en un error de transcripción del pronombre *ipse* confundido con el antropónimo *Iaso* (Jasón), lo cual aclararía el

⁴⁷⁹ Mantiene la confusión que ya veíamos en la *General Estoria* al traducir el verso 223 *certis regionibus* («regiones bien determinadas») como «la tierra de Creta». En el aparato crítico de la edición de R. J. TARRANT (Ovidi Nasonis, P., *Metamorphoses*, Oxford-New York: Oxonii, 2004) se recogen lecturas de testimonios que contienen la metátesis de los fonemas [k] y [r]: *cretas*, *creteis* y *cretis*, (p. 189), con lo que entendemos que no es una confusión esporádica del traductor, sino que probablemente fue una de esas variantes la que presentaba el texto latino utilizado.

⁴⁸⁰ En el aparato crítico de las ediciones modernas consultadas (por ejemplo la publicada en 2004 por J. TARRANT, P. OVIDI NASONIS *Metamorphoses*, Oxford-New York: Oxford University Press, 2004) no se consigna ninguna variante de este verso.

⁴⁸¹ En la tradición medieval hallamos dos versiones muy diferentes de este momento. La *General Estoria* y las obras que beben de ella sitúan a Jasón en medio de la multitud que actúa como testigo de sus triunfos, mientras que en las *Sumas* y en la *Versión de Alfonso XI* el héroe tesalio realiza las pruebas completamente solo en un lugar apartado al que se refieren como 'isla'. Sin duda, la versión alfonsí también parece ser fruto de la misma interpretación hecha por Bustamante.

cambio de protagonista producido en el pasaje comentado. En cualquier caso, y sea cual sea la deuda de Bustamante hacia sus fuentes, es indiscutible el valor de su recreación, puesto que las aportaciones que realiza confieren a la obra especial alcance y calidad.

PÉREZ SIGLER

La traducción de Ovidio que realiza Pérez Sigler aparece impresa por primera vez en 1580⁴⁸² y es reeditada por el propio autor en 1609⁴⁸³. A diferencia de la de Bustamante, está versificada en octavas reales –para el discurso directo–, y verso libre (endecasílabos sueltos y en menor medida tercetos encadenados) en el resto.

Sigue de cerca la obra clásica apoyándose –en un principio de manera tangencial–, en la traducción al italiano también en octavas de Giovanni Andrea dell’Anguillara pero, a medida que avanza la obra, la dependencia con la fuente intermedia se hace más evidente⁴⁸⁴. Como muestra, aducimos algunas estrofas del mito que nos concierne, que al incluirse en el libro VII –ya avanzada la obra–, presentan gran semejanza con las de Anguillara, si bien el texto castellano reduce en más de cuatrocientos versos el relato mítico del italiano, quien le dedica 134 octavas. Veamos las dos octavas en las que Pérez Sigler reproduce el comienzo del monólogo interior de Medea al que Anguillara dedica casi el doble:

En vano es resistir triste Medea,
no se qual dios te impide y da tormento:

⁴⁸² A. PÉREZ SIGLER, *Los XV libros de los Metamorphoseos*, Salamanca: Juan Perier, 1580.

⁴⁸³ A. PÉREZ SIGLER, *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nasón. Traduzidos en verso suelto y octava rima con sus allegorías al final de cada libro por el Doctor Antonio Pérez Sigler natural de Salamanca. Nuevamente agora enmendados y añadidos por el mismo autor un diccionario poético copiosísimo*, Burgos: Juan Baptista Varesio, 1609. Citamos por esta edición a partir del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional R/30710.

⁴⁸⁴ Sobre la relación de este texto con el original latino y con la obra de Anguillara, véase A. ALONSO MIGUEL, “Pérez Sigler, traductor de las *Metamorfosis*” (*Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, coord. Isabel Colón Calderón y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid: Ediciones Clásicas, 2002, pp. 167-176), en donde encontramos la siguiente afirmación: «Pero si bien es indudable que la versión española se hizo teniendo a la vista el texto latino, se apoya tanto en el italiano que presenta muchas más semejanzas con éste que con aquél», p. 169. También puede consultarse J. M. COSSÍO, *op. cit.*, pp. 43-46.

sin duda este es amor, que se recrea
robando el más esento pensamiento
pues de mi padre me parece fea
la voluntad, y crudo mandamiento:
y aquel Iasón que vi en aqueste punto
temo no sé por qué velle difunto.

Echa si puedes, misera, del pecho
virgíneo, aquesta llama que te aquexa;
esto sería mejor, más a despecho
mío, la nueva fuerça no me dexa:
una cosa razón en tan estrecho
passo y otra el desseo me aconseja,
lo mejor veo y por verdad lo tengo,
y al fin lo que es peor a escoger vengo. (fol. 156^v)

*Misera, à che risoluo il dubbio core?
Quanto ci penso più, più mi confondo.
Fauorirò chi quel vuol torci honore,
che celebri ne fa per tutto il mondo?
Vn, che con ogni suo sforzo, e valore,
per priuar l'arbor d'or del ricco pondo,
vien si da lungi, e s'empie il suo desio,
perpetuo scorno sia del padre, e mio.*

*Che farò dunque, misera? Io conosco
quanto sia la pietà che debbo al padre.
Ma soffrirò, ch'in bocca entrino al tosco
si delicate membra e si leggiadre?
Soffrirò che di ferro armate e bosco
le fresche de la terra vscite squadre*

*volte l'arme in suo danno? O'l fatal toro
l'alzi su'l corno al ciel per salvar l'oro?*

*Non è, misera me, saggio consiglio
d'una figlia d'un re, d'una donzella,
s'io vengo a fauorir d'Esone il figlio,
e toglío al padre mio gioia sì bella.
Perque torrò cura io del suo periglio,
s'egli ha ver noi la mente empia, e rubella?
Misera, il mio douer conosco, e veggio:
pur aprouo il migliore, e seguo il peggio⁴⁸⁵.*

Previamente, Anguillara ha necesitado veinticuatro octavas (casi doscientos versos) para llegar a donde Pérez Sigler lo hace tras dieciocho versos y Ovidio tras tan sólo nueve.

El debate sobre el grado de fidelidad de la traducción de Pérez Sigler sigue abierto. El mismo autor, en el prólogo de su obra, se declara fiel y riguroso⁴⁸⁶ —de hecho, no añade ningún episodio que no estuviera en Ovidio—, y lo es más que los traductores italianos. Aunque el calco de Anguillara es indiscutible, la opinión que se infiere del soneto laudatorio que le dedica en los preliminares de la traducción Gaspar de Piña y Tárrega lo sitúa por delante del italiano, al que superaría por ajustarse más al texto latino:

Mas lo que muchos no se aventajaron,
Pérez nos lo restaura, el Salmantino,
triumfante de Anguilara, ilustra España.

⁴⁸⁵ Octavas 25, 26 y 27 (pp. 233-234) de *Le metamorfosi di Ouidio; ridotte da Gio. Andrea dell'Anguillara in ottava rima. Con le annotationi di M. Gioseppe Horolloggi, & gli argomenti, & postille di M. Francesco Turchi*, Venecia: B. Giunti, 1584.

⁴⁸⁶ Justo al comienzo del prólogo leemos: «Al cabo de veinticinco años que saqué al público los *Metamorphoseos* de Ouidio, quanto fielmente pude, en verso suelto y en otava rima...»

Más controvertida resulta la inclusión de interpretaciones alegóricas al final de cada libro, puesto que contradice la consideración que se tiene de su obra —la ausencia de expansiones artísticas del texto y el empleo del verso han sido vistos como rasgos de modernidad frente a las traducciones de sus contemporáneos⁴⁸⁷—, y hace que parezcan anacrónicas dichas aportaciones por su tono medieval; no hay que desdeñar, de todos modos, que razones de tipo comercial influyeran también en la decisión de ofrecer una traducción comentada.

Centrándonos en el mito de Jasón y Medea, confirmamos que el rigor de Pérez Sigler es incuestionable, puesto que no se aleja en absoluto del relato de Ovidio. El salmantino reproduce con fidelidad la llegada de Jasón, el recibimiento de Eetes, el primer encuentro con Medea, el debate interno de la misma, la superación de las pruebas y la obtención del vellocino de oro. Al igual que en las *Metamorfosis*, no aparece la huida de los amantes ni la muerte de Apsirto. Ya en Tesalia, se narran con abundantes y minuciosos detalles, como en el original, el rejuvenecimiento de Esón —con recogida de hierbas y elaboración de pócima incluidas— y el asesinato de Pelias. Tras la nueva huida de Medea recorriendo diversas tierras —mantiene los microrrelatos mitológicos que Ovidio aporta de cada una de las regiones que atraviesa Medea—, nos encontramos a Jasón ya desposado en Corinto y también aquí Pérez Sigler reproduce la brevedad expositiva de Ovidio en lo concerniente a los asesinatos de Creúsa y de los hijos de Medea⁴⁸⁸.

Si en algún apartado Pérez Sigler amplía o reduce el relato de las *Metamorfosis* ovidianas es porque así lo ha hecho previamente Anguillara, con lo que cobra sentido la tesis de quienes afirman que las aparentes amplificaciones de Pérez Sigler con respecto al modelo latino son en realidad simplificaciones del texto de Anguillara⁴⁸⁹. La disertación interior de Medea ocupa en las *Metamorfosis* sesenta versos, frente a las once octavas de Pérez Sigler y a las quince de *Le metamorfosi*. La proporción se mantiene en otros pasajes, como el del rejuvenecimiento de Esón (narrado en ciento

⁴⁸⁷ A. M. MARTÍN RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁸⁸ De igual manera, Pérez Sigler respeta el silencio de las *Metamorfosis* acerca del viaje de los expedicionarios hasta llegar a la Cólquide, por lo que la figura de Hipsípila no aparece.

⁴⁸⁹ A. M. MARTÍN RODRÍGUEZ, *op. cit.*, pp. 84-85.

catorce versos por Ovidio, en ciento cincuenta por Pérez Sigler y en casi doscientos cincuenta por dell'Anguillara) o el de la huida de Medea tras el asesinato de Pelias (con cuarenta y cuatro versos en el modelo latino, setenta en la traducción castellana y ochenta en la versión italiana).

Pérez Sigler, aun sirviéndose de la ampliación de Anguillara, no pierde de vista la obra de Ovidio, como lo demuestran los siguientes ejemplos de traducción literal de los versos latinos. Anotamos también los correspondientes versos del italiano para ratificar la idea que se extrae de su cotejo de que Pérez Sigler se aleja en muchos momentos de la versión italiana ajustándose irrefutablemente al texto ovidiano. Los conocidos textos de Ovidio (20-21) sirven para comprobar cómo se ajusta el texto de Pérez Sigler, tanto en la estructura sintáctica como en el plano léxico, al original, frente a las disertaciones de Anguillara:

uideo meliora proboque / deteriora sequor (20-21)

lo mejor veo, y por verdad lo tengo, / y al fin lo que es peor a escoger
vengo. (fol. 156^v)

«Misera, il mio douer conosco, e veggio: / pur aprouo il migliore, e seguo
il peggio». (Estrofa 27, p. 234)

Si se comparan los versos de Pérez Sigler con los de Anguillara, se observa una distancia que solo se comprende al leer los correspondientes versos de Ovidio:

*Dixit, et ante oculos rectum pietasque pudorque / constiterant, et uicta dabat iam
terga Cupido.* (73)

Dixo: y ante los ojos la vergüenza, / lo honesto, y la piedad se le
pusieron / volviendo amor vencido las espaldas. (fol. 158^v)

«Se l'appresenta à questo il debito, e l'honore, / la paterna pietà, e'l patrio
affetto, / e dan vittoria al suo pensier migliore. / Le ricordan, se viene a
questo effetto / quel, che diran di lei le regie nuore. / Sarà, se per tal via
si sa conforte / la parola del volgo, e d'ogni corte. / Hauea l'amor già
ributtato, e vinto, ...» (Estrofas 35 y 36, pp. 234-235)

Lo mismo sucede en el siguiente ejemplo:

*sic iam lenis amor, iam quem languere putares, / ut uidit iuuenem, specie praesentis
inarsit, / et casu solito formosior Aesone natus / illa luce fuit.* (82-85)

así aquel floxo amor ya casi muerto / viendo al bello Iasón volvió a encenderse: / que acaso más hermoso que solía / venía entonces... (fol. 158^v)

«Como vede il suo amato, e l'aura sente / del dolce suon de la soaue voce, / s'infiamma il foco occulto, e si risente, / e, como già facea, la strugge e coce. / Tal ch'ella al casto fin più non consente... (Estrofa 39, p. 235)

En otras ocasiones, la mayor inclinación del texto castellano hacia uno u otro texto no queda clara, pues algunos indicios nos hacen pensar en que el texto que subyace en la versión de Pérez Sigler es el italiano –el comienzo es exacto incluso en la elección de la perífrasis verbal que traduce *tenuit*–, pero otros datos nos obligan a fijarnos en los versos latinos –romancea expresiones latinas como *mota est* = enternecida o *animum* = corazón, que el texto italiano resuelve de otra manera–:

Nec tenuit lacrimas: mota est pietate rogantis, / disimilemque animum subiit Aeeta relictu; ... (169-170)

No pudo detener oyendo a questo / las lágrimas Medea enternecida, / que después que dexo su padre Eete / piadoso el corazón se le había hecho, ... (fol. 161^r)

«Non potè vdir la moglie senza sdegno, / ne senza lagrima gli accenti sui. / Passa la tua pietà, poi disse, il segno, / se ben giusto è il desio d'aiutar lui». (Estrofa 58, p. 237)

La relación se hace más estrecha en este caso, en el que se conserva la conocida comparación de Medea con las bacantes, por su baile ritual con los cabellos sueltos, pero se recurre a Anguillara para especificar el número de vueltas –tres–, que da la hechicera a los altares:

passis Medea capillis / bacchantum ritu flagrantis circuit aras (257-258)

Después Medea (los cabellos sueltos / qual suelen las Baccantes) da tres bueltas / a los altares... (fol. 163^v)

«Co i crini sparsi come una baccante / [...] tre volte intorno à i sacri altari il guida.» (Estrofa 76, p. 239)

En otros momentos, Pérez Sigler adopta una actitud más personal y se desprende de expresiones empleadas por Ovidio y versionadas por Anguillara, como *dextris* = l'audace mano:

oculosque reflectunt / caecaque dant saenis auersae vulnera dextris. (341-342)

antes los ojos hacia atrás volviendo / ciegas daban heridas a su padre... (fol. 166^r)

«È ver, che volge in altra parte gli occhi, / nè vuol veder ferir l'audace mano». (Estrofa 115, p. 242)

El ultimo caso es un ejemplo evidente de la proximidad de Pérez Sigler al texto latino, pues estos versos de Ovidio no encuentran su reflejo en Anguillara:

Vivat an ille occidat, in dis est; vivat tamen. Idque precari / uel sine amore licet; (23-24)

que viva o muera está en los Dioses: pero / no muera antes yo tengo de emplearme / en ayudarle, que aunque no le amara / sola piedad a hazerlo me obligara. (fol. 157^r)

(Sin referencia en Anguillara)

Para ser del todo exactos, hay que otorgar al texto de Anguillara el trascendental lugar que ocupa como fuente de los *Metamorphoseos* de Sigler, algo evidente al comprobar cómo las únicas aportaciones de la traducción del salmantino frente al original ya se hallaban presentes en *Le metamorfosi* de Anguillara. Así ocurre con pequeñas variaciones argumentales, como la alusión que hallamos en ambas versiones a que la nave Argo había sido la primera en surcar los mares⁴⁹⁰:

⁴⁹⁰ Esta referencia la hallamos en Saint-Maure (913-920) y en la *Historia destructionis Troiae* (I, 10). También en las *Sumas* encontramos una alusión semejante: «la nao que su tío el rrey feleo le

Sigo la primera nao que el mar hendido / ha, y voy a ver aquella mejor tierra... (fol. 158^r)

«E poi vo' seco, oue il suo amor m'inuita, / gir per l'ignoto mar, su'l nouo legno» (Estrofa 28, p. 234)

O la utilización del mismo argumento por parte de Medea para lograr que las hijas de Pelias se confíen, argumento que anticipa el auténtico final de su relación con Jasón:

en breve tiempo la discrita Maga
en amistad se concilió fingida:
y como la ocassión le preguntassen
de su enojo, ella dixo que adulterio
hecho le había Iasón con otra amiga (fol. 165^r)

«Da Medea la cagion del suo lamento
riceuon lei con le sue camariere
in vno adorno e ricco appartamento:
contando ella il suo duol, mostra d'hauere
del ben fatto à Giason rimordimento,
e che l'hà colto in frode, e l'hauria morta,
s'ella non si fuggia fuor della porta.

E riprendendo l'adulterio, e'l vitio,
ch'al nodo coniugal non si richiede...» (Estrofas 102-103, p. 241)

Pero, sin duda, donde más clara se muestra la dependencia del salmantino hacia el italiano es en la narración final de este mito. Pérez Sigler amplía los escuetos versos de Ovidio siguiendo el texto de Anguillara, aunque se ahorra la profusión de detalles de este último:

feziera fazer que era la mas extraña de buena que fasta ally fuera vista & dizen los abtores que fue la primera non pudo ser que ya las mares ante desto se andauan...» (fol. 22^v) y en la *Crónica troyana* leemos: «E deuedes saber que Jason traya la nao [...] E dizen los auctores que fue la primera, mas esto no puede ser, ca ya las mares de antes desto se andauan...». (fol. 13^v). La *Genealogia* de Boccaccio y el manual de Conti también recogen esta idea.

*sed postquam Colchis arsit noua nupta uenenis
flagrantemque domum regis male uidit, utroque
sanguine natorum perfunditur impius ensis,
ultaque se male mater Iasonis effugit arma.
Hinc Titaniacis ablata draconibus intrat
Palladias arces, quae te, iustissima Phene,
teque, senex Peripha, pariter uidere volantes
innixamque nouis neptem Polypemonis alis. (393-403)*

...llegó al fin a su casa y como viesse
que su ingrato marido se casaba
aquel día con hija de Creonte,
viéndose despreciada con gran ira
envía a la nueva esposa una corona
metida en una caja por presente,
la qual como fue abierta por Creusa
en la corona dando el ayre, al punto
se encendió y abrasó toda la casa
con ella, y la más gente que había dentro;
después Medea mata a sus dos hijos
inocentes, vengando mal su injuria
delante de Iasón, pero temiendo
la muerte se fue huyendo por el ayre
y con los titaniacos dragones
entró en Atenas, donde poco antes
Peripha y el iustísimo Phineo
bolaron, juntamente con la nieta
de Polyphemon, de alas adornados. (Pérez Sigler, fol. 168^r)

Al regio albergo poi volge la fronte,
doue l'ingrato suo consorte vede
la figliuola sposar del re Creonte,

e à lei mancar de la promessa fede.
Le voglie à la vendetta accese, e pronte
rende l'ira che l'ange e la possiede,
e fà portar da figli al regio nido
a la sposa nouella un dono infido.

La maga i figli suoi chiama in disparte,
e d'oro una bell'arca in man lor pone,
e insegna loro il modo à parte à parte
di presentarla in nome di Giasone.
Quiui era dentro fabricata ad arte
(che smorzato pareva) più d'vn carbone,
che come vedea l'aria, s'accendea,
e pietre, e muro, e sino à l'acqua ardea.

Com'han dato i figliastri à la matrigna
l'arca doue il presente era riposto,
ritornano à la madre empia e maligna
correndo, come à lor da lei fu imposto.
Apre la sposa l'arca, e'l foco alligna
co'l velen che nel dono era nascosto,
ch'arde il palazzo, e lei con mille e mille;
e manda al ciel le fiamme e le fauille.

Mentre danna Giason la fiamma ultrice,
e duolsi, e ripararui si procaccia
da lunge appar Medea, ch'onta gli dice,
e di maggior vendetta ancor minaccia:
e l'uno e l'altro suo figlio infelice
con la nefanda man gli uccide in faccia.
Corre egli à sfogar l'ira che lo strugge,
dice ella i versi, e'l carro ascende, e fugge. (Estrofas 131-134, p. 244)

Es evidente que la ampliación de Pérez Sigler en la que especifica los nombres propios obviados en el texto latino así como el modo en el que Medea asesina a Creúsa y a sus hijos proviene de Anguillara, quien ya introduce la idea de la corona ardiente dentro de un arca como regalo mortal que envía Medea airada al palacio de Creonte.

Hay algunas aportaciones de Pérez Sigler que no se encuentran ni en Ovidio ni en Anguillara, aunque sí en otras traducciones de la época. Así, al igual que ya hiciera Jorge de Bustamante, Pérez Sigler presupone en Jasón un alto grado de interés y egoísmo cuando se acerca a la joven hija del rey y le solicita su ayuda. Para Ovidio, la sola presencia de Jasón, bellísimo por gracia divina, provoca en Medea el deseo de ayudarlo. Comparemos los pasajes:

*et casu solito formosior Aesone natus
illa luce fuit: posses ignoscere amanti.
Spectat et in ultu ueluti tum denique uiso
lumina fixa tener nec se mortalia demens
ora uidere putat nec se declinat ab illo.
Ut uero coepitque loqui dextramque prehendit
hospes et auxilium submissa uoce rogauit
promisitque torum, lacrimis ait illa profusis (84-91)*

...viendo al bello Iasón bolvió a encenderse:

que acaso más hermoso que solía
venía entonces: mírale Medea,
y como si jamas le hubiera visto
fixa los ojos en el bello rostro:
no le parece ver mortal semblante,
antes sin dar más passo, embelesada
se quedó recreando en él sus ojos,
sintió Iasón que amor la tenía presa,
y para no perder la coyuntura,
habiéndola primero saludado

tomándole la mano con voz baxa
favor le pide... (fol. 158^v-159^r)

Veamos la versión de Bustamante:

...assí viéndole tal, juzgando verdaderamente nunca tan hermoso le haber parecido como en aquel día, no podía apartar los ojos de verle, ni el coraçón de amarle, paresciéndole no ser hombre, sino alguno de los dioses. Iasón que assí la vio, **sabiendo lo mucho que de encantamientos sabía y que en sola ella estaba el remedio de su vida**: conociendo por las muestras exteriores la voluntad que en lo íntimo de su pecho, mostraba tener, tomóla por la mano, y rogóla apartándose en parte secreta con honestas y muy amorosas palabras... (fol. 101^v)

Hasta aquí las cuestiones relacionadas con el argumento del mito. Ahora analizamos los principales rasgos de la técnica de traducción empleados por Pérez Sigler. Lo más llamativo en este sentido es, sin duda, la conservación por parte del traductor de antropónimos, topónimos, gentilicios y otros términos considerados de cierta dificultad para el lector y que otras versiones habían eliminado. Pérez Sigler, a pesar de ese halo de medievalismo que emana de sus interpretaciones alegóricas, no se empeña en facilitar la comprensión del texto y conserva los nombres propios del modelo clásico e incluso los emplea en otros momentos en que Ovidio no lo hace. Es algo que puede comprobarse, por ejemplo, en los siguientes nombre propios de divinidades:

Per sacra triformis ille deae (94)

por la triforme Diosa (fol. 159^v)

tú Diosa que en un cuerpo tres aspectos / tienes (fol. 162^r)

Viderat ex alto [...] Liber (294-295)

Vio Libre desde el cielo... (fol. 164^v)

umbrarumque rogat rapta cum coniuge regem (249)

ruega también a Pluto rey nocturno / y a su esposa robada allá en Sicilia
(fol. 163^v)

También se observa en algunos topónimos:

*...ratibusque inimica Caribdis / nunc sorbere fretum, nunc reddere cinctaque saenis
/ Scylla rapax canibus Siculo latrare profundo?* (63-65)

...y que una Scyla está ladrando, / y otra Caribdis fiera el mar sorbiendo
/ están las naves siempre amenazando (fol. 158^r)

Iolciacos tetigit cum coniuge portus (158)

victorioso tocó el Ialciaco puerto (fol. 160^v)

Pérez Sigler conserva los gentilicios empleados por Ovidio («los Mynios», «los Pelasgos» de los folios 159^{r-v}, traduciendo los versos 115, 120 y 133) e incluso en ocasiones, los emplea *motu proprio*:

subit ille (115)

el invencible Acheo (fol. 159^v)

carmen / auxiliare canit secretasque aduocat artes (137-138)

llamando a priessa sus secretas artes / no se olvide el Archivo del remedio
(fol. 160^r)

Igual de interesante es comprobar cómo el salmantino adopta vocablos latinos y los emplea en su texto ajustándolos al metro elegido:

arboris aurae (151): árbol áureo (fol. 160^v)

strigia (269): Strigia (fol. 164^r)

lasciuitque fuga lactantiaque ubera quaerit (321): corre lascivo por probar la amada teta (fol. 165^v)

Estos calcos léxicos confieren a la traducción un tono elevado que se ve intensificado por la conservación de las figuras literarias utilizadas por Ovidio. Mantiene, por ejemplo, las metonimias que, como vimos, las crónicas alfonsíes se empeñaron en deshacer y le resultaban con frecuencia incómodas a Bustamante:

sine me det linthea uentis (40)

sin mí descosa el lienço al fresco viento (fol. 157^v)

et exiguo maculauit sanguine ferrum (315)

...tiñó el hierro / con la poquita sangre en la garganta (fol. 165^v)

Pérez Sigler acostumbra a respetar las comparaciones del texto ovidiano⁴⁹¹ y las perífrasis:

utque solet uentis alimenta adsumere, quaeque

parua sub iuncta latuit centilla fauilla,

creocere et in ueteres agitata resurgere uires (79-81)

Qual suele una centella, que ahogada

estaba entre el carbón y la ceniza

ayudándola el viento con su soplo

crecer, y recobrar su antigua fuerça (fol. 158^v)

Ter iuga Phoebus equis in Hiberno flumine mersis / dempserat... (324-325)

Tres veces había Phebo en el río Ibero / quitado a sus caballos yugo y freno... (fol. 165^v)

Por último, consignamos los casos de asimilación cultural más llamativos, si bien este deseo de adaptar el texto latino al contexto cultural no es una prioridad para Pérez Sigler. Aun con todo, anotamos aquellas adaptaciones y expresiones propias de tal interés por adecuar el original al lenguaje de la época:

in tecta (99): a su posada⁴⁹² (fol. 159^r)

Deriguere metu Minyae (115): Subito fue corriendo por los huesos / de los Mynios (fol. 159^v)

⁴⁹¹ Destacamos la ausencia de la comparación utilizada por Ovidio en los versos 124 ss., en la que se compara la creación de terrígenas con la formación humana durante la gestación. Este recurso tampoco se encuentra en la traducción de Bustamante, aunque sí en la de Felipe Mey, que analizamos a continuación.

⁴⁹² Es el mismo término, ‘posada’, que empleara Bustamante en su traducción, lo que nos da una idea de lo familiar que resultaría dicho vocablo a los lectores de la época.

custodes (329): vasallos (fol. 166^r)

ille –refiriéndose a las hijas de Pelias– (343): vírgenes (fol. 166^v)

En cuanto a las alegorías, que provienen igualmente de las que acompañaban al texto de Anguillara firmadas por Giuseppe Orologgi⁴⁹³, ya hemos comentado lo más importante, que no está precisamente en su contenido sino en su misma condición. El apéndice trata de racionalizar el mito a través de las siguientes correspondencias (fol. 183 ss.), muy en la línea de las que veíamos profusamente utilizadas en el romanceamiento del *Ovidio moralizado*:

Vellocino de oro	«la virtud que excede en precio todas las cosas humanas»
Jasón	«el hombre noble que alcanza la virtud»
Medea	«la Persuasión, que le haze conocer no aver otro camino que le pueda conduzir a la felicidad perpetua que el enseñorearse en la virtud»
Toros broncíneos	«estímulos de la carne que hay que vencer con fatiga y sudor»
Fuego de los toros	«das llamas de la luxuria»
Dragón velante	«la soberbia, que haze gran resistencia a los que procuran aplicarse a la virtud»
Rejuvenecimiento de Esón	«el hombre se despoja de los vicios en que estava envegezido y rejoyenesce en la virtud, dando oydos a la persuasión»

⁴⁹³ Esta traducción literal la defiende J. F. ALCINA ROVIRA en su edición de *Las Metamorfosis* traducidas por Pedro Sánchez de Viana, (Barcelona: Planeta, 1990), Introducción, p. XXIV. La misma idea apunta J. H. TURNER en *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, Londres: Tamesis Books, 1977, cuando dice refiriéndose a la obra de Anguillara: «Allegorical interpretations accompany each myth, the work of one Horologgi. Some of these allegories were destined to be reproduced several times, usually without credit being given for their source. Pérez Sigler, whose Spanish version we shall now discuss, is the first such case», p. 29. Recordamos que estas alegorías son las que incluye la edición de la traducción de Jorge de Bustamante de 1595 (Amberes).

El cambio de registro resulta un tanto forzado, más cuando la traducción, como hemos comprobado, se ajusta bastante al modelo latino. Para nuestro estudio, estas anotaciones finales de estilo moralizante no aportan ningún dato significativo, a diferencia de la versión del texto ovidiano de Pérez Sigler que, según hemos ido viendo, proporciona alguna información relevante en cuanto al contenido (en tanto que refundición personal de diversas fuentes) y al estilo, con una actitud versionadora que, aún fluctuando entre las sombras de Ovidio y Anguillara, logra conferir cierta brillantez a algunos pasajes de su obra.

FELIPE MEY

El impresor valenciano Felipe Mey⁴⁹⁴ recurre de nuevo al metro canónico de la épica renacentista europea y que ya habían empleado Anguillara y Pérez Sigler, la octava real, para verter al castellano las *Metamorfosis* de Ovidio, tarea que queda inconclusa por las razones que aduce en su prólogo al lector:

...fui casi constreñido a sacar esta parte a la luz (entretanto que acudía obra de más importancia) no dándome mi poca posibilidad y ocupaciones ordinarias y de obligación espacio para que tan presto pudiese juntar los demás libros. (fol. II^r)

En este mismo prólogo, hallamos algunos datos relevantes sobre su versión, que, según el parecer del propio autor, adolece en ocasiones de una dependencia

⁴⁹⁴ *Del Metamorfoseos de Ovidio en otava rima traduzido por Felipe Mey. Siete libros con otras cosas del mismo*, Tarragona: Felipe Mey, 1586. Citamos por esta edición a partir del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional R/1569. Sobre la figura de este traductor e impresor, véanse los artículos de A. M. MEDINA GUERRA, “Felipe Mey, impresor y filólogo”, *Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española: La Rioja, 1-5 de abril de 1997*, coord. C. García Turza, F. González Bachiller y J. J. Mangado Martínez, Vol. 2, 1998, pp. 281-294 y “La ortografía de Felipe Mey”, *Diccionarios, frases, palabras*, coord. M. Alvar Ezquerro, G. Corpas Pastor, 1998, pp. 67-84. A Alcina Rovira le debemos el conocimiento de aspectos biográficos de Felipe Mey amén de otras notables aportaciones sobre este traductor, como vemos en J. F. ALCINA ROVIRA, “Notas sobre la imprenta de Felipe Mey en Tarragona (1577-1587)”, *Humanae Litterae: estudios de humanismo y tradición clásica en homenaje al profesor Gaspar Morocho Goyo*, coord. J. F. Domínguez Domínguez, León: Universidad de León, 2004, pp. 19-54 y “Nuevos datos sobre el impresor y helenista Felipe Mey”, *Revista de Estudios Latinos*, 5, 2005, pp. 245-256.

excesiva de las prolijas traducciones italianas en detrimento de la fidelidad al texto latino:

Una cosa se me ofrece advertir: y es, que quanto a la traducción no he guardado siempre una misma orden porque en el primero y segundo libros, que fueron trabajos casi del principio de mi mocedad, me desvié algunas vezes del testo Latino; imitando en parte a Ludovico Dolce, y en parte al Anguilara (que han arromanzado este libro en su lengua) y encaxando a bueltas dello de mi cosecha lo que me dictaba la loçanía del ingenio juvenil amigo de novedades. (fol. II^v)

De igual manera, justifica la ausencia de determinados pasajes como muestra de respeto hacia la moral y la religión del momento:

Alguna vez me habré también desmandado de corto, callando alguna cosa de poca importancia o por respeto de la honestidad, o de nuestra religión. (fol. III^v)

Como ya comentamos más arriba, la labor del traductor en estos años era tenida en alta consideración y trascendía al hecho en sí de trasladar una obra a otra lengua y de hecho se juzgaba tanto por el trabajo lingüístico que suponía como por la demostración del talento del traductor. Esta idea la secunda Felipe Mey, como comprobamos al leer estas palabras:

...y es cosa cierta que la mayor parte de la gente no tiene en cuenta con si está fielmente traduzido, sino en si le da gusto el libro por otras circunstancias. Con todo esso, por algunas causas que no declaro al presente, tuve después por bien de mudar de estilo. Pero qué leyes ha de guardar la buena traducción, y en qué ha de ir atada, y en lo que no se ha de atar a su original; no se nos da lugar discurrir agora lo que quanto a esto habemos advertido. (fol. III^v)

En lo que se refiere al mito que nos atañe, lo primero que podemos afirmar es que al pertenecer al Libro VII de la obra de Ovidio, el grado de fidelidad aumenta

hasta el punto de que Mey no se aleja significativamente del modelo latino en las ochenta y siete octavas que le dedica⁴⁹⁵.

En segundo lugar, la versión de Mey merece una atención especial no por las modificaciones o reinterpretaciones que realiza en el plano del contenido, escasas y sin demasiado relieve, sino por el tono general de la forma, que adquiere matices que la acercan estilísticamente a la visión petrarquista de la realidad propia de la época⁴⁹⁶. El lector actual lee con gusto la traducción de Mey, pero es consciente de que el contenido entra en conflicto de alguna manera con el estilo empleado. Felipe Mey pule esta aparente divergencia entre el contenido y la forma adaptando conceptos y realidades paganas al contexto filosófico y cultural de finales del XVI. Así, emplea en bastantes ocasiones los equivalentes ordinarios de los nombres de las divinidades –o directamente los elimina⁴⁹⁷– y utiliza los topónimos y otros nombres propios ‘arromançados’. La frase de los versos 324-325 de Ovidio («*Ter iuga Phoebus equis in Hiberno flumine mersis / dempserat*») queda traducida de la siguiente manera:

Por tres veces el jugo descargado
Apolo a los caballos les había
tras en Ebro se haber somorgujado; (p. 374)

Los versos siguientes omiten la figura del dios Amor, aunque más adelante, el traductor conserva esta referencia y otras alusiones al aparato divino clásico:

Dixo, y no se quién pone impedimento
y qué admirable es este movimiento (p. 351)
‘nescio quis deus obstat’, ait ‘mirumque quid hoc est (12)

⁴⁹⁵ J. M. COSSÍO, *Fábulas mitológicas...*, (pp. 48 ss.) señala que a medida que avanza la traducción –elaborada, por otra parte, en distintos momentos–, desaparece la influencia de Anguillara (responsable de que el primer libro sea el más libre y amplificado) y el traductor se ciñe con mayor rigor al texto de Ovidio.

⁴⁹⁶ Según José Closa, ésta sería la peculiaridad de la versión de Mey, la sustitución del tono realista del texto de Ovidio por un estilo elegante y bello. Véase J. CLOSA, “La traducción del *Metamorphoseos* de Ovidio por Felipe Mey (1586)”, *Fidus Interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, eds. J. C. Santoyo *et al.*, vol. I, León: Universidad de León, 1987, pp. 270-276 (p. 272).

⁴⁹⁷ No hay que perder de vista que la traducción tenía como objetivo deleitar al arzobispo de Tarragona, Antonio Agustín, y a su círculo de amistades, motivo suficiente para que Mey pusiera especial cuidado en cristianizar las divinidades y rituales paganos.

Con la razón contraria de Cupido (p. 351)
aliudque Cupido / mens aliud suadet (19-20)

La mayor deidad está conmigo (p. 354)
maximus intra me deus est (55)

Las espaldas le buelve ya Cupido (p. 355)
et uicta dabat iam terga Cupido. (v. 73)

De Hecate no me sea concedido (p. 363)
Nec sinat hoc Hecate (174)

A nuestro intento la triforme diosa (p. 363)
diua triformis (177)

O noche [...] Y tú de tres cabeças señalada [...] Hecate [...] Y tú tierra
[...] Dioses que noche y selvas dedicadas os son (p. 365) (Traduciendo el
verso 192 y siguientes)

Iuventud (p. 368)
Iuuentae (241)

Baco (p. 372)
Liber (295)

Al referirse a Hades y a su esposa, no añade los antropónimos, como sí
hicieran los traductores antes mencionados:

...y al del profundo suplicaba,
y con él a la reyna salteada (368)

umbrarumque rogat rapta cum coniuge regem (v. 240)

Conserva, de igual manera los topónimos de los escollos marinos:

Y que Caribdis con las naves fiera [...]

la hambrienta Scilla está ladridos dando (p. 355)

La dependencia de este texto con respecto al original queda ampliamente atestiguada con los múltiples ejemplos de calcos sintácticos y léxicos. Veamos los más significativos:

Viendo lo qu'es mejor, por tal lo apruebo,
y no obstante esto, en lo peor me cebo. (p. 351)

uideo meliora proboque, / deteriora sequor (20-21)

Qu'él biva o muera, está a contentamiento
de los dioses. Mas biva, (p. 352)

Viuat an ille / occidat, in dis est; uiuat tamen (23-24)

Confesar que una tigre me ha engendrado (p. 352)

tum me de tigride natam (v. 32)

Y por ventura amaneció aquel día
más hermoso Iasón que acostumbraba (p. 356)

et casu solito formosior Aesone natus / illa luce fuit (85-86)

De casa a pie descalço se ha salido.

El cabello sin otra compostura
por los ombros abaxo le corría (pp. 363-364)

nuda pedem, nudos umeris infusa capillos (183-184)

Le puedan restaurar la flor primera. (p. 366)

in florem redeat primosque reconligat annos. (216)

Que a fuer de las Bacantes los llevaba (p. 369)

capillis / Bacchantum (257-258)

La infame carne y alas ha juntado
de la estrega, y las cuerdas ha añadido
del lobo indiferente acostumbrado
a ser en forma de hombre convertido. (p. 370)

*strigis infames ipsi cum carnibus alas / inque uirum soliti uultus mutare ferinos /
ambigui prosecta lupi, ... (269-271)*

Como último ejemplo, reproducimos el final del mito, al igual que hemos hecho con las otras traducciones de Ovidio, de modo que podamos tener un elemento de comparación común a todas las versiones. En este caso, Felipe Mey traduce con bastante fidelidad los versos latinos:

Mas después que la nueva desposada
mediante los hechizos de Medea
con el real palacio fue abrasada,
en derramar la nueva sangre emplea
de sus dos hijos la maldita espada,
vengança para madre horrenda y fea:
y de Iasón las armas y el castigo
huyendo, dentro Atenas da consigo. (p. 379)

Asimismo, mantiene las comparaciones empleadas por Ovidio, incluido el símil de la formación de guerreros terrígenas con la gestación humana, ausente en las dos traducciones que hemos analizado previamente:

Y así como el infante recibiendo
dentro del vientre de la madre hechura,
que se va por sus tercios componiendo,
y sale el parto a luz quando madura. (p. 359)

*utque hominis speciem materna sumit in aluo / perque suos intus numeros componitur
infans / nec nisi maturus comnes exit in auras. (125-127)*

Y toda buelve a arder de la manera
que pequeña centella sepultada

entre asquas muertas, cobra fuerça entera,
y crece, si del viento es salteada. (p. 356)

*utque solet uentis alimenta adsumere, quaeque / parua sub iuncta latuit cintilla
faucilla, / crescere et in ueteres agitata resurgere uires* (79-81)

Conserva las metonimias ovidianas ya analizadas en los textos de Pérez Sigler y de Bustamante:

Para que dé sin mí la vela al viento, (p. 353)

sine me linthea uentis (40)

Y el hierro un poco ensangrentado habiendo (p. 373)

et exiguo maculauit sanguine ferrum (315)

Hallamos también otros recursos frecuentes en las traducciones áureas, como la “trimembración” de elementos y su correspondencia:

Y de amarillo, flaco, y mal pulido,
como la carne al cuerpo va creciendo,
colorado, gallardo y muy luzido
buelve, y se van las rugas deshaziendo. (p. 371)

Felipe Mey también recoge la alusión presente en las versiones anteriores a la novedad que supone para la historia de la navegación la Argo, pero la inserta en otro pasaje, justo al comienzo del libro VII:

Ya con la nueva nave el mar corrían
los Minios, y la vida lastimada
del mísero Fineo visto habían
en noche eterna con vegez penada. (p. 350)

Hasta aquí las similitudes de la traducción del valenciano con respecto al original latino sin perder de vista tampoco las versiones anteriores, especialmente la de Pérez Sigler, con quien comparte metro. Pero Felipe Mey, como hemos apuntado al inicio, se caracteriza por conferir a su traducción un tono plenamente renacentista y esto es posible gracias a la inclusión de abundantes expresiones propias del lenguaje del momento:

A la nueva passion **qu'en mí porfia** (p. 351)

noua uis (19)

Y librarse ha por mí de perdimento

uno de no sé dónde aquí venido (p. 353)

aduena (39)

No es **de tan vil quilate** la nobleza (p. 353)

non ea nobilitas animo est (44)

¿En qué reparas tan segura estando?

Pon **las haldas en cinta** diligente

a Iasón para siempre te obligando (p. 354)

Quid tuta times? Accingere et omnem / pelle moram. Tibi semper debebit Iason,
(47-48)

Los Minios **se pasmaron** al momento,

el capitán no siente aún el haliento (p. 358)

Deriguere metu Minyae; subit ille (nec ignes / sensit anbelatos... (115-116)

Assí el amor y la afición ligera

al parecer ya casi **resfriada** (p. 356)

iam quem languere putares (82)

Y se entregó Iasón del oro fino

y ufano de **despojos** tan preciados

el **despojo mayor** también se lleva

que le salvó en la peligrosa prueba (p. 362)

et auro heros Aesonius potitur spolioque superbus / muneris auctorem secum, spolia
altera portans (155-156)

Donde madres y padres **a porfia** (p. 362)

Haemoniae matres (159)

Hoja en el árbol **no se meneaba,**
el húmido ayre estaba sossegado (p. 364)

inmotaeque silent frondes, silet umidus aër / sidera sola micant (187-188)

Estos ejemplos que hemos aducido arrojan la suficiente información como para afirmar que la traducción de Felipe Mey no está privada de cierto interés, si bien no es ni la más rica lingüísticamente ni la más influyente⁴⁹⁸, hecho que queda sobradamente demostrado si se observa que, en comparación con las otras traducciones, se imprimió poco y aun sigue esperando una reedición desde la publicada en 1586. El valor más apreciado de esta versión se halla, sin duda, en la expresión empleada por el traductor, que dota al texto de gran agilidad y no poco atractivo.

PEDRO SÁNCHEZ DE VIANA

En 1589 ve la luz la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio elaborada por este médico vallisoletano⁴⁹⁹ del que no se poseen demasiados datos, salvo el de saberle traductor de otras destacadas obras de las que se conserva la versión del *De consolatione philosophiae* de Boecio.

Su traducción de la obra principal del poeta sulmonense se acompaña de un apéndice, igual de voluminoso que la obra, dedicado, una vez más, a las interpretaciones alegóricas de las fábulas del texto, titulado *Anotaciones sobre los quinze libros de las Transformaciones de Ovidio*. La pertinencia de estas extensas y eruditas *Anotaciones* ha sido analizada por la crítica, que veía en ellas un rasgo más propio de

⁴⁹⁸ «Su técnica de versificador es pobre, y la empresa notoriamente superior a sus posibilidades; pero ello aparece compensado por la grata llaneza de la dicción», J. M. COSSÍO, *Fábulas Mitológicas...*, p. 49.

⁴⁹⁹ *Las Transformaciones de Ovidio, traducidas del verso latino en tercetos y octavas rimas por el licenciado Viana en lengua vulgar castellana, con el comento y explicaciones de la fábulas, reduziéndolas a philosophia natural y moral y astrología e historia*, Valladolid: Diego Fernández de Córdova, 1589. Citamos por esta edición a partir del ejemplar conservado en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid BH FLL Res. 330 y 331; también se ha tenido en cuenta la edición de J. F. Alcina Rovira (Barcelona: Planeta, 1990).

las lecturas moralizantes de la Edad Media. El autor, próximo por su carácter y formación al espíritu recto y sobrio de las corrientes ideológicas pseudoascéticas, no se conforma con ofrecer en sus obras un deleite meramente estético, sino que persigue con ellas un fin más elevado de tono moralizante. En su prólogo expone esta idea:

Cosa es digna de admiración siendo, como son, las fábulas tan dulces en su proceso, si se entiende lo que debajo de aquel sayal se esconde. (fol. A 3^v)

A pesar de esa búsqueda de lo oculto, Sánchez de Viana no es ajeno a la belleza de los textos, que respeta hasta el punto de no injerir en ellos disertaciones ni ampliaciones de ningún tipo, cuestión que deja para un suplemento final.

Su traducción⁵⁰⁰ ha sido tildada de fiel y ajustada al original⁵⁰¹, de cuidada y, hasta cierto punto, de desinteresada⁵⁰². La elección del metro (octavas reales para diálogos y parlamentos, tercetos para narraciones y descripciones) debe entenderse como un empeño del traductor por dotar a su versión de la forma poética más elevada⁵⁰³ siguiendo además los notables precedentes de Anguillara o Pérez Sigler.

De la sección de la obra que aborda el mito de Medea –casi setecientos cincuenta versos– destacan las aportaciones que confieren a esta versión su singularidad frente al resto y que hallamos principalmente en el ámbito de la forma. Sánchez de Viana revisa las figuras retóricas del modelo latino y las hace propias,

⁵⁰⁰ Sobre su técnica como traductor véanse los artículos siguientes: M. C. ÁLVAREZ MORÁN, “Las fuentes de P. Sánchez de Viana en sus *Anotaciones sobre los quince libros de las Transformaciones de Ovidio*”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico, Actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico, (Alcañiz, 8-11 de mayo de 1990)*, coord. J. M. Maestre Maestre, J. Pascual Barea, vol. 1, pp. 225-236 y E. MONTERO CARTELE - J. I. BLANCO PÉREZ, “La traducción y anotaciones a *La consolación de la filosofía* de Boecio por el Dr. Pedro Sánchez de Viana”, *Humanitas: in honorem Antonio Fontán*, Madrid: Gredos, 1992, pp. 417-431.

⁵⁰¹ COSSÍO, *Fábulas mitológicas...*, p. 68, recoge estas palabras que le dedica Menéndez Pelayo a Sánchez de Viana en su Biblioteca de Traductores.

⁵⁰² COSSÍO, *Fábulas mitológicas...*, p. 67.

⁵⁰³ Aunque es éste el mayor defecto de la obra, en palabras de Menéndez Pelayo, recogidas por J. M. COSSÍO: «El mayor defecto de esta versión es la flojedad y desaliño harto frecuentes y lamentables en la versificación», p. 68.

empleando para ello un léxico y una sintaxis cuidados, como comprobamos en los siguientes ejemplos:

et dis cara ferar et uertice sidera tangam (61)

Ser a los Dioses cara, y desde el suelo
llegar con la cabeza al alto cielo (fol. 66^v)

...rectum, pietasque pudorque

constiterant, et uicta dabat iam terga Cupido. (72-73)

Vergüenza, honestidad, piedad a punto
de guerra y a Cupido acometieron.
Salíase huyendo casi ya difunto
Amor... (fol. 67^r)

utque hominis speciem materna sumit in aluo

perque suos intus numeros componitur infans

neq nisi maturus comunes exit in auras... (125-127)

Qual el infante en el materno seno
se perfecciona, y toma forma humana
de sus miembros el número ya lleno
y en el vientre se está de buena gana
hasta que la sazón es ya llegada... (fol. 67^v)

Muy convincentes resultan las comparaciones creadas por el traductor que no tienen su reflejo en los versos de Ovidio pero que, gracias a la perfecta captación del tono del autor latino, quedan incluidas en el texto con total coherencia de estilo:

¿... y tratare que aya
salud un no sé quién advenedizo
que vencedor por mí, sin mí se vaya,
y se case con otra, y el granizo
del aspero dolor sobre mi caya? (fol. 66^v)

atque ope nescio quis seruabitur aduena nostra,

ut per me sospes sine me det linthea uentis
uirque sit alterius, poenae Medea relinquar? (39-41)

La utilización de un determinado tipo de palabras otorga a la traducción un valor léxico innegable, pues sin duda hay que estimar el esfuerzo de Sánchez de Viana por lograr el equilibrio entre la conservación de calcos latinos y la aportación de términos de tono más cotidiano.

demens (87): la sin juicio (fol. 67^r)
munere nostro (93): mi don y tu maña (fol. 67^r)
galea aëna (121): yelmo (fol. 67^v)
aratos (122): barbecho (fol. 67^v)
aëno (264): perol caliente (fol. 69^v)

Destacamos, por último, el particular tratamiento que confiere Sánchez de Viana a las expresiones de signo religioso. Los nombres de los dioses se mantienen – «Cupido» (fol. 67^r), «Marte» (fol. 67^r), «dios Pluton» (fol. 69^v), «sacro Bacco» (fol. 70^r)– pero también se emplea el correspondiente término común –«Amor» (fol. 67^r), «Sol» (fol. 67^r)– y, yendo más lejos aún, en otros momentos, el traductor emplea el término «Dios» de manera ambigua, pues el lector tiende a relacionarlo con el Dios cristiano, cuando en el original latino se hace referencia a ‘los dioses’ en plural genérico:

Daráme antes su fee, para guardalla
haré testigo a Dios... (fol. 66^v)
Et dabit ante fidem cogamque in foederea testes / esse deos... (46-47)

Mas hazes lo que puedes con tu llama.
Ques alabar a Dios... (fol. 68^r)
...agisque / carminibus grates et dis auctoribus forum... (148)

Ancianos y matronas en llegando
agradecen a Dios el beneficio
de los venidos hijos, procurando
solennizar el sancto sacrificio

con oloroso encienso derretido

en sacro fuego... (fol. 68^r)

*Haemoniae matres pro gnatis dona receptis / grandaenique ferunt patres congestaque
flamma / tura liquefaciunt, ...* (159-160)

Para terminar, reproducimos, al igual que hemos hecho con las anteriores versiones de Ovidio, el final del relato mítico, para comprobar en estos versos la proximidad de la traducción con el original:

Mas después que Medea rabia ardiente
de celos concibió y vio encendido
el palacio real, y con caliente
sangre de sus dos hijos que ha vertido
manchó por se vengar la cruda espada,
y de Iassón las armas ha huydo,
fue en los dragos Titánicos llevada
con buelo ligerísimo, parando
en la ciudad de Athenas... (fol. 71^v)

En el extenso apéndice del libro dedicado a la interpretación y racionalización de las fábulas narradas por Ovidio, Sánchez de Viana recurre como fuente fundamental a la *Mythologia*⁵⁰⁴ de Natale Conti, impresa por primera vez en 1567, quien a su vez bebe directamente de la *Genealogia Deorum* de Boccaccio⁵⁰⁵.

La influencia del tratado de Conti se percibe claramente en las palabras del vallisoletano, que reproducen con bastante fidelidad lo expuesto años antes por el italiano. Veamos como ejemplo el párrafo en el que diserta sobre el papel de Medea como consejera que ayuda a los hombres virtuosos, entiéndase Jasón, a lograr sus objetivos:

⁵⁰⁴ N. CONTI, *Mythologia sive explicationis fabularum libri, in quibus omnia prope naturalis et moralis Philosophiae dogmata contenta fuisse demonstratur*, Venecia: 1567.

⁵⁰⁵ M. C. ÁLVAREZ MORÁN (“Las fuentes de P. Sánchez de Viana...”) aduce múltiples ejemplos en los que se pone de manifiesto la deuda de Sánchez de Viana con Boccaccio y Conti. En las conclusiones finales del artículo leemos: «a Sánchez de Viana le tocó representar el papel de divulgador de la obra de Conti entre todos sus contemporáneos cuyos conocimientos de lengua latina fueran tan escasos como los suyos de la lengua griega», p. 234.

...porque Medea es lo mismo que consejo y así como el Sol haze estío y hyvierno es gran prudencia al que usa de consejo proveer en el un tiempo lo necesario para passar la vida en el otro. Y de esta consideración necesaria para todos nació fingir Medea hija de Ydyia, que significa conocimiento, porque de allí nace el consejo. Llevar Iassón consigo a Medea significa que el médico (que por Iassón se entiende) se debe arrear de consejo y prudencia... (fol. 143^r)

Y en Conti leemos:

...porque Medea es el pensamiento, tal como su propio nombre significa. Puesto que el Sol produce el verano y el invierno, aquellas cosas que tienen que ver con el alimento o con el cuidado del cuerpo han de procurarse con prudencia; esta consideración o prudencia, dado que atañe a cada uno, hizo que Idía sea la madre de Medea, pues se dice Idía casi como si fuera **eydyiua**, esto es *la que conoce*, porque el conocimiento es la madre del pensamiento. Jasón, puesto que puede significar médico o medicina, así llamado **apo tou iasthai**, *de curar*, se llevó consigo a Medea⁵⁰⁶. (p. 420)

El aparato bibliográfico que despliega Sánchez de Viana es menor que el empleado por Conti, pero aún así son frecuentes las citas de autores como Apolodoro (para la sección primera del mito, en la que se alude al oráculo de Pelias y a las razones que motivaron la salida de la expedición) o como Hesíodo para la genealogía de Medea.

Bajo el título «Del inclito Jasson» se relatan aspectos de la figura del héroe que no aparecían en el libro séptimo de las *Metamorfosis* y por tanto, no tradujo Sánchez

⁵⁰⁶ Citamos según la magnífica traducción de la obra de Conti llevada a cabo por M. C. Álvarez Morán y R. M. Iglesias Montiel, Murcia: Universidad de Murcia, 2006 (1ª ed. 1988). Anotamos también el texto latino: “*Nunc quid haec significant, perquiramus. Medea Aetae solis & Idyiae oceani, filia dicitur, quia Medea consilium sit, ut nomen ipsum significat cum enim sol aestatem & hyemem deducat ea quae uel ad corporis tutelam spectant, prudenter procuranda sunt: haec consideratio siue prudentia cum ad singulos pertineat, effecit ut Idyia mater sit Medeae nam Idyia quasi ‘eidyina’ dicitur, cognoscens scilicet, quia cognitio mater sit consilii. Iason cum medicum siue medicinam significare possit, ‘apo tou iasthai’, a medendo dictus, secum Medeam abduxit, ...*” Venecia: 1581, p. 386.

de Viana. Conocemos de esta manera la genealogía del griego, el episodio teóforo, el retorno a su ciudad con una única sandalia y la conformación de la tropa que viajará junto a él en la Argo.

A continuación, el autor desarrolla sus interpretaciones sobre el valor simbólico de los elementos más significativos del mito. Así, el vellocino de oro se convierte en un libro escrito en pergamino en el que se recogen los preceptos de la alquimia⁵⁰⁷:

Esta fábula, según Comite, contiene secreto natural y moral; el natural es que el Bellocino era un libro escrito en pergamino, y por esto era de carnero, en el qual se contenían todos los preceptos de hazer alquimia hasta hazer el oro y por esto le llamaban Bellocino de oro, y en esta sciencia dizen que fue Medea gran maestra. (fol. 140^v)

El siguiente paso es la revisión en clave histórica del mito, lo que permite realizar una lectura desprovista de cualquier elemento fantástico. De esta manera, Jasón asume el papel de un joven gentil, hermoso y valiente del que, como es lógico, la hija del rey Eetes se enamora perdidamente. La ayuda de Medea no pertenece a la esfera de las artes mágicas, sino que se reduce a meros consejos que facilitan la obtención del tesoro del reino, custodiado por «el Thesorero real», que es quien se esconde verdaderamente trás el dragón velante.

La interpretación plenamente alegórica aparece justo después, y en ella, como es habitual en estos casos, el traductor, siguiendo de cerca de Conti, establece una serie de paralelismos, comprensibles unos, demasiado forzados otros, que aclaran el sentido oculto de la fábula. En este caso, todas las actuaciones de Jasón y Medea se conciben como metáforas de la supremacía de las virtudes sobre los vicios:

⁵⁰⁷ En el texto de Conti leemos: «el vellocino de oro fue un libro confeccionado con pieles de carnero, en el que estaban escrito de qué modo podía obtenerse oro mediante la alquimia, entre los que estuvo Suida. Y consideraron que con todo derecho era llamado vellocino de oro la piel del carnero en la que se contenía la manera de obtener oro», según la edición de M. C. Álvarez Morán y R. M. Iglesias Montiel (p. 428) que traduce: “*sed librum aureum uellus fuisse dicunt, contextum ex arietum pellibus, in quo scriptum erat quo pacto per chemiam posset aurum fieri, inter quos Suidas. Atque uellus aureum pellem arietis, in qua contineretur auri faciendi ratio, iure uocatam fuisse putarunt, ...*”. Venecia: 1581, p. 393.

Esta fábula alegóricamente significa y enseña el cuidado y diligencia que deben los hombres poner para pasar la vida virtuosamente, [...]. Iassón supo con qué moderación se ha de temprar la ira, qué maña es buena para vencer la avaricia, destrozarse la luxuria, desterrar la ambición y domar la soberbia, que es la más fea de todos los monstruos y la mayor de todos los vicios. Con semejante antídoto, preservado Iassón, bien pudo vencer los peligros de Colcos, que son los movimientos del alma a pertinacia e ira. [...] Vencer el dragón con el favor de Medea significa poner freno a la envidia con el consejo del entendimiento... (fol. 141^v)

La perspectiva cristiana no se pierde en ningún momento y se hace evidente cuando leemos otra interpretación del mito, semejante a las que apuntaron Bustamante y Pérez Sigler, pero expuesta a través del tamiz de la religión católica. De nuevo, el vellocino de oro representa la virtud que Jasón debe lograr con los consejos de Medea, la persuasión. Las dificultades que supera son los estímulos de la carne y el dragón simboliza la soberbia. El hombre que logre dominar sus impulsos será virtuoso, si bien no debe olvidar a quién debe tal mérito:

...y para merecer uno renombre de virtuoso ha de rendirlos a todos, atribuyendo a Dios la gloria de tan heroyco vencimiento, como a verdadero autor de todo lo bueno. (fol. 141^v)

Más interesante si cabe es lo que Sanchez de Viana recoge en el pasaje comentado «Entretanto Medea en sí concibe», pues, además de ofrecer unas interpretaciones dignas de mención y estudio, relata la historia de Medea como un compendio de información obtenida de distintas fuentes –compendio que hallamos ya en Conti⁵⁰⁸– y que nos deja datos tan sorprendentes como la atribución a Medea

⁵⁰⁸ Citamos las palabras de Conti: «Se dice que esta misma, tras haber abandonado a su padre y su patria una vez que Jasón hubo superado todos los peligros, siguiendo a Jasón se encaminó hacia Lemnos y, presa de celos hacia las Lemniades, arrojó ciertas pócimas en Lemnos que introdujeron un olor fétido en las mujeres de este lugar y en adelante permaneció durante mucho tiempo la costumbre de que las Lemniades, en un determinado día del año, pareciesen malolientes a sus hijos y sus maridos, según escribió Mírsilo en el libro I de *Los asuntos de Lesbos*» (ed. M. C. Álvarez Morán y R. M. Iglesias Montiel, p. 414). El original latino dice: “*Haec eadem ubi superatis ab Iasone periculis patrem & patriam reliquisset & Iasonem secuta in Lemnum applicuisset, Lemniadum mulierum Zelotypia capta pharmacum quoddam in Lemnum iecisse dicitur, quod*

de actos llevados a cabo tradicionalmente por otros personajes mitológicos. Tras salir de Colcos, la expedición pasa por Lemnos donde Medea...

...tuvo tantos zelos de las mugeres de aquella ysla que conpuso un hechizo y derramóle en ella, poderoso para causar intolerable hediondez, en las partes obscenas de las hembras de aquel lugar, y quedó para siempre allí por costumbre que cierto día del año parecían a los padres, y hijos, las madres y hermanas hediondas, como escribe Mirtilo. Pero Hymeneo Stesicoro dize que desto fue causadora no Medea sino Venus, como en otra parte se trata. (fol. 142^v).

Se mencionan también otros episodios como el asesinato de Apsirto, los suicidios de Esón y su esposa para evitar la muerte a manos de Pelias y el crimen que comete este último cortando la cabeza a Prómaco, hermano de Jasón. La muerte de Pelias nos brinda más detalles curiosos. Para empezar, Medea engaña a las peliades no aduciendo problemas en su matrimonio sino disfrazada de anciana:

Y Medea dixo que ella daría traça como saliessen con su intento, y hecho cierto encantamiento y teñidos sus cabellos que parecían canas, y su cara mudada de forma que con el vestido que hizo para su persona parecía vieja arrugada, entróse en la ciudad... (fol. 142^v)

Las hijas de Pelias, mientras Medea asesina a su padre, no se encuentran en la misma estancia, sino que Medea las ha enviado a lo alto de la casa a encender hogueras en honor de los dioses, hogueras que sirven, por otra parte, de aviso a los seguidores de Jasón para entrar en palacio y usurpar de esta manera el trono. Medea pasa de asumir el rol de hechicera vengativa y ambiciosa a adoptar el papel de toda una estrategia política que lidera la rebelión que destrona a Pelias:

...y dixo a las hijas que convenía hazer ellas con hachas encendidas oración a la Diosa subidas en lo más alto de la casa, en tanto que ella cozía y tornaba moço a su padre, e hizieronlo así. Avía dexado Medea

grauem odorem faeminis eius loci impressit, atque mansit postea illa consuetudo diutius, ut & filiis & maritus flato quodam anni die Lemniades graueolentes uiderentur, ut in primo libro rerum Lesbicarum scripsit Myrtilus, ..." Venecia: 1581, p. 382.

concertado con Jassón y los Argonautas que al tiempo en que viessen aquellas luzes entendiesen que el rey era muerto, y entrasen con mano armada, apoderándose del Alcaçar y ciudad y ansí lo cumplieron. (fol. 142^v)

Por último, nos enteramos de que tras la toma del palacio y la entrega del reino a Acasto, Jasón actúa como casamentero y, demostrando su bonhomía, concierta estupendos matrimonios a las hijas de Pelias: «casó las hijas del pérfido Rey con los más principales de los suyos» (fol. 142^v).

Concluye el traductor estas extensas anotaciones con nuevas interpretaciones alegóricas. Ya hemos comentado más arriba la comparación que se establece entre Medea y Jasón con el consejo y la virtud respectivamente. Además de esto, hallamos la lectura moral de la muerte de Glauce y Creonte, provocada por el fuego de la envidia que se enciende en Medea al no saber controlar la ira, situación de la que no puede salir salvo por la ayuda del carro alado, que simboliza la prudencia. Con el mismo prisma se interpreta el rejuvenecimiento de Esón, que ha de entenderse como una manera de devolverle la virtud al hombre, desviándole de los vicios que le avejentan. Aunque según otras fuentes que no se especifican, este proceso tendría una lectura mucho más vulgar puesto que se consigue gracias a las artes de Medea como seductora, que provocan en los hombres deseos carnales y los llevan a comportarse como mozos:

Otros interpretan la fábula de otra manera [...] Dixose que avía restituydo a algunos viejos a hedad moços, porque su desemboltura, astucia y luxuria era tanta, que a los viejos que quería los hazía hazer obras de moços, imprudentes y aun impudentes. (fol. 143^v)

Terminamos aquí el análisis de las *Anotaciones* de Sánchez de Viana, puesto que los siguientes pasajes contienen interpretaciones sobre cuestiones de menor interés para nuestro trabajo (Caribdis, Escila, el templo de Hécate, el río Leteo, etc.), para pasar a otro grupo de textos que se relacionan estrechamente con estas alegorizaciones unidas a los romanceamientos: los tratados mitográficos hispanos compuestos en la época.

JUAN PÉREZ DE MOYA

La labor del bachiller Juan Pérez de Moya fue ampliamente reconocida en su época en muy distintos sectores. En el ámbito de la ciencia ocupa un lugar destacado en tanto que autor de una serie de libros de carácter matemático que supusieron un hito para la literatura de lo que hoy llamaríamos ‘divulgación científica’⁵⁰⁹. Pero a partir de 1582 y tras más de quince años sin publicar nada nuevo, Pérez de Moya se dedicó a componer obras de tono moralizante y de contenido histórico-mitológico⁵¹⁰. Esta evolución puede entenderse como una respuesta a la situación ideológica de la segunda mitad del XVI, que habría llevado al bachiller a volcarse en otros menesteres bien por propia convicción, bien por necesidad u obligación tácita, como reacción a la mayor vigilancia de que fueron objeto los intelectuales, a quienes se suponía alejados de la ortodoxia católica.

Algunos han querido ver en este cambio cierto interés por abarcar más campos y llegar así a un número mayor de lectores –de ahí que abandone el latín propio de este tipo de obras y emplee una lengua vulgar–, lo que confirmaría el deseo de este autor de consolidarse como un gran polígrafo. Fuera cual fuera la motivación que le llevó a dedicar estas últimas obras a temas tan alejados de su inclinación matemática lo cierto es que en 1585 aparece en Madrid la edición a cargo de Francisco Sánchez de la obra *Philosophía secreta. Donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios. Con el origen de los Ídolos o Dioses de la Gentilidad. Es materia muy necesaria para entender Poetas e Historiadores*⁵¹¹.

⁵⁰⁹ Entre estos destacan el *Libro de cuenta* (1554), el *Compendio de la Regla de la Cosa o Arte Mayor* (1558) –ambos recogidos en la obra *Aritmética práctica* (1562)– y la *Obra intitulada Fragmentos matemáticos* (1568) que contiene los libros de Geometría y Astronomía.

⁵¹⁰ Comienza esta producción en 1583 con la obra *Varia historia de sanctas e illustres mugeres en todo género de virtudes*, en la estela de los ejemplarios de Boccaccio o Castiglione. Un año después ve la luz el libro *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes: muy útil y necesario para predicadores y otras personas curiosas*. Esta inclinación hacia la literatura pedagógica de carácter religioso la explica C. CLAVERÍA como «un síntoma de lo que era normal en un sector de la cultura castellana bajo Felipe II» (p. 17), más aún para un autor que ya había recibido algún aviso por incluir en sus obras citas de autores no permitidos, como por ejemplo Erasmo, del que fue fiel seguidor.

⁵¹¹ Reeditado en Zaragoza en 1599 por Miguel Fortuño Sánchez, en 1611 en Alcalá de Henares (Andrés Sánchez de Ezpeleta) y en 1673 (Madrid, Andrés García de la Iglesia). Las citas y referencias utilizadas proceden de la edición de C. CLAVERÍA, Madrid: Cátedra, 1995.

El principal objetivo que persigue este libro es el de interpretar las fábulas mitológicas, quitar el ‘velo’ con el que los autores paganos ocultaron la verdad y descubrirla:

...de las mitológicas es mi intento escribir, porque fue tanta la excelencia y grandeza de artificio de los antiguos en fingirlas que con ellas declararon unas veces, según sentido alegórico, principios y preceptos, y orden de la filosofía natural; otras, virtudes y vicios; otras, fuerzas y secretos de medicina y propiedades de cosas; otras, historia; otras, para halagar y ablandar los ánimos de los poderosos; otras, para que en los trabajos y calamidades y perturbaciones del ánimo tengamos sufrimiento; otras, que nos muevan al temor de Dios, y nos aparten de cosas torpes; y así proceden declarando con fábulas todo lo que consiste en saber; [...] Y la causa que a los antiguos movió escribir en este género sus secretos y otras cosas, según Platón, fue para mostrar a los niños doctrina, y aficionarlos a ella, dorándola como píldoras con los fingimientos de apacibles cuentos... (pp. 67-68)

Esta tarea la lleva a cabo rechazando de partida toda ficción literaria y utilizando el procedimiento discursivo de la analogía, siguiendo con la tradición alegórica medieval. Los relatos mitológicos se ven reducidos y se exponen sucintamente, bien por desconfianza hacia la veracidad de los poetas, bien porque el interés no reside en la narración del mito sino en su interpretación⁵¹². En el capítulo II del Libro Primero –de carácter introductorio–, Pérez de Moya indica los cinco modos de interpretar estas narraciones y cuáles de ellos emplea él en sus *Declaraciones*:

De cinco modos se puede declarar una fábula, conviene a saber: literal, alegórico, anagógico, tropológico y físico o natural. [...] Y lo que de estos sentidos es mi intento declarar en las fábulas es el sentido histórico, y el físico y moral. (pp. 69-70)

⁵¹² Este aspecto aparece desarrollado en el artículo de C. BARANDA LETURIO, “La mitología como pretexto: la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya (1585)”, *Príncipe de Viana*, Año LXI, Anexo nº 18, 2000, pp. 49-65.

Las fuentes que utiliza son muchas y pertenecientes a épocas distintas. A veces las oculta y las hace suyas. La principal, la *Genealogía* de Boccaccio unas veces consultada directamente, otras a través del tratado de Conti o del Tostado⁵¹³. Bersuire, Neckam, Fulgencio, San Isidoro, Lactancio y autores clásicos como Virgilio y Ovidio (éste último a través de la traducción y el comentario de Pérez Sigler⁵¹⁴) son otras de las influencias que se hacen notar en su obra.

Todas las fábulas presentan la misma estructura. Comienzan con la filiación del dios o héroe protagonista del mito, continúan con un resumido relato de sus hazañas y terminan con la *Declaración*, donde se desarrolla la interpretación filosófica.

Medea aparece en el Libro Cuarto, el cual «Trata de varones heroicos que decían medio dioses, con los sentidos históricos y alegóricos de sus fábulas», concretamente en el capítulo LII (pp. 561-562), justo después del dedicado a Hele y Frixo y antes del capítulo que cierra este libro cuarto en el que Pérez de Moya recoge fábulas menores.

En la primera parte –filiación y narración del mito– hallamos las siguientes palabras:

Medea fue hija de Oetes, rey de Colchos, y de Idya, discípula de Hecate, según Apollonio. Fue grande maga y muy docta en todo género de veneno que de la tierra se engendraba. Por lo cual dicen que volvía los ríos atrás, y sus fuentes, y descendía la Luna y las estrellas del cielo, y mudaba los bosques y sembrados, resucitaba los muertos y remozaba los

⁵¹³ Edición de C. CLAVERÍA, Introducción, pp. 20-22. Para la relación de Pérez de Moya con el Tostado, cf. P. SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE - T. GONZÁLEZ ROLÁN, “Las *Questiones sobre los dioses de los gentiles* del Tostado: un documento importante sobre la presencia de G. Boccaccio en la literatura medieval española”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 19, 1985, pp. 85-114; para la relación entre Pérez de Moya, Boccaccio y Conti, véase M. C. ÁLVAREZ MORÁN - R. M. IGLESIAS MONTIEL, “La *Philosophia secreta* de Pérez de Moya: la utilización de sus modelos”, *Los humanistas españoles y el humanismo europeo*, Murcia: Universidad de Murcia, 1990, pp. 185-189; sobre el vínculo entre la *Philosophia secreta* y el *Teatro de los dioses*, véase O. GARCÍA SANZ, “Herencia y originalidad en la obra de dos humanistas: Pérez de Moya y Fray Baltasar de Vitoria. En torno a Baco”, en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, coord. J. M. Maestre Maestre y J. Pascual Barea, vol. I, 1993, pp. 467- 482.

⁵¹⁴ C. CLAVERÍA, ed. cit. p. 22, nota 20 y E. HERREROS TABERNERO, “La leyenda de Eneas en dos mitógrafos españoles: Juan Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 10, 1996, pp. 193-203 (p. 194).

viejos, como Ovidio escribe de Circe, donde comienza: *Exiluere loco*, etc. Dio industria cómo Iasón ganase el vellocino de oro. Dejó a su padre y tierra y reino, por venirse con él. Mató a su hermano, dejándole hecho cuartos en el camino, en que su padre se detuviese, que en su seguimiento iba.

El parecido con el correspondiente texto que le dedican Boccaccio y Conti es evidente⁵¹⁵, si bien Pérez de Moya resume notablemente lo que estos autores aportan sobre la vida de Medea, así como las citas y referencias bibliográficas, que quedan reducidas a dos: Apolonio y Ovidio.

Según estas palabras, la principal virtud de Medea es el conocimiento de las artes mágicas gracias a las cuales domina los fenómenos naturales y astrales y es dueña de la vida y de la muerte. A continuación, el autor da cuenta brevemente de los principales acontecimientos de su vida: ayudar a Jasón a obtener el vellocino, traicionar y abandonar a su padre y matar a su hermano. En la *Declaración* que sigue se ofrecen más datos acerca de los hechos perpetrados por esta mujer, aunque aparecen entremezclados con las interpretaciones alegóricas.

Prácticamente todo el fragmento es un resumen de lo que veíamos en Conti y en Pérez Sigler. Medea debe entenderse como el consejo, hija del conocimiento («Idya, que quiere decir la que conoce») que acompaña a Jasón («que puede significar médico, de *iasthe*, que quiere decir curar») y le indica el camino de la virtud ofreciéndole medicina para su alma («la prudencia»). Hasta aquí no observamos nada fuera de lo normal. Sin embargo, seguidamente el mitógrafo complica un tanto la interpretación al tratar de justificar los crímenes de Medea como ejemplos de la manera recta de actuar del hombre sabio, puesto que en el empeño por ser un hombre bueno, debe dejarse a un lado todo lo demás, incluido lo más querido. Medea, en este afán por mejorar, se despoja de lo que más ama, sus hijos:

...para hacerse hombre bueno y prudente, ha de tener en poco todo lo demás, aunque sea lo que quiere mucho, porque el que no despreciare el

⁵¹⁵ Para este pasaje dedicado a Medea, Pérez de Moya no pudo apoyarse en el texto del Tostado, por cuanto que éste no lo trata en sus *Questiones sobre los dioses de los gentiles*.

deseo de los deleites y despedazare el apetito deshonesto en el camino de su vida desenfrenada, ninguna cosa puede hacer admirable ni de gloria, por lo cual se dice de Medea, como conocedora del bien, despedazó a sus hijos y a su hermano, y dejó su tierra y su padre por seguir a Iasón; Y porque el que fuere sabio fácilmente señoreará a las estrellas que le convidaren a lujuria y moderará los deseos que le mueven a torpeza. (p. 562)

Queda claro, pues, que las muertes y desmembraciones de los hijos y del hermano de Medea son únicamente metáforas del noble acto de vencer las pasiones despedazándolas para que no nos entorpezcan nuestro camino hacia el bien, interpretación que ya recogía Natale Conti con estas palabras:

En efecto, quien no ha desdeñado el deseo de los placeres, del que ha nacido, quien no ha destrozado el apetito poco honesto y desenfrenado, éste no puede emprender nada admirable y nada digno de gloria; por esta razón se dice que Medea descuartizó a sus hijos y a su hermano y abandonó su patria para seguir a Jasón⁵¹⁶. (*Myth.* p. 420)

Igual de llamativa es la lectura que hace Pérez de Moya de los poderes sobrenaturales de Medea. En principio los enumera, luego los niega para, por último, explicar que gracias a ellos Jasón obtuvo el vellocino:

Dicen que Medea o el consejo solía sacar del cielo la Luna y las estrellas, y detener los ríos de las codicias, y hacer muchas cosas que al vulgo parecían admirables, que en realidad de verdad en ningún tiempo acontecieron, y con este consejo venció Iasón el vellocino de oro. (p. 562)

Para finalizar, reproducimos la explicación racional del rejuvenecimiento de Pelias, que no se interpreta en clave filosófico-moral sino física. La muerte de Pelias se produce por un motivo de intolerancia hacia las plantas que Medea está empleando para teñirle las canas que le harán parecer más joven:

⁵¹⁶ Edición de M. C. Álvarez Morán y R. M. Iglesias Montiel, Murcia: Universidad de Murcia, 2006.

En lo que dice del remozar los viejos es que fue la primera que halló una flor que tenía la virtud de convertir los cabellos canos en negros, y esto hacía lavándolos con agua caliente del cocimiento de aquella flor. Decir que mató a Pelias fue que como fuese muy viejo y usase de este cocimiento, no lo pudiendo sufrir, murió. (p. 562)

En definitiva, podemos afirmar que la revisión del mito que realiza Pérez de Moya, aun manteniendo vínculos comunes con la tradición mitográfica medieval y renacentista, presenta novedades en su planteamiento. La estructura del manual así como la forma escogida para abordar la temática mitológica otorgan singularidad a la obra. No hallaremos en ella la profusión bibliográfica de Boccaccio o Conti ni las prolijas moralizaciones de Sánchez de Viana. Sin necesidad de ajustarse al modelo ovidiano, Pérez de Moya logra acercar al lector la materia clásica de manera amena y clara, con estilo cuidado y dejando espacio para las verdades morales ocultas en ella, de requerimiento casi obligado en la España contrarreformista que le tocó vivir.

JUAN DE PIÑA

«Obra escueta, insulsa, merecedora de la más completa falta de eco y difusión», de estilo «indigesto, pedante», de prosa «retorcida, estridente, forzada, pedante, huera, carente de toda gracia, medida y gravedad» y en definitiva «de menguada calidad literaria». Ésta es la descripción que hace de la *Epítome de las fábulas de la Antigüedad* V. Cristóbal⁵¹⁷, quien únicamente concede valor a la obra en tanto que «una muestra más de recepción en España de la mitología de Grecia y Roma, como un eslabón más en la cadena de la tradición mitográfica».

La escasa fortuna de esta obra se entiende, además de por su calidad más que cuestionable, por la coincidencia temporal con otros dos tratados mitológicos muy superiores a ésta: la *Philosophía secreta*, de Pérez de Moya y el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria. La influencia de la primera de ellas, el manual de

⁵¹⁷ V. CRISTÓBAL, “Un oscuro manual de mitología: la *Epítome de las fábulas de la Antigüedad* de Juan de Piña (Madrid, 1635)”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 10, 1996, pp. 229-236.

Pérez de Moya, es incuestionable al comparar fragmentos de ambas obras, si bien la *Epítome* resume sustancialmente lo dicho en la *Philosophía*⁵¹⁸, sobre todo en el apartado de las Declaraciones, que Juan de Piña sustituye por una suerte de comentarios alegóricos de tono moralizante quizá de propia creación.

Omite Piña, igualmente, toda referencia a las fuentes que Pérez de Moya declara, y utiliza, en cambio, el recurso de la fuente inventada, personificado en un tal Juan Bernardo, «el descontento»⁵¹⁹, personaje que ya apareció en otra obra anterior suya⁵²⁰. A Medea le dedica apenas quince líneas de las cuales más de la mitad son un calco de Pérez de Moya:

Medea hija de Oetes, Rey de Colcos, y de Idia, discípula de Hécate, fue grande maga, y muy docta en todo género de veneno. Bolvía atrás los ríos, y fuentes, y descendían la Luna y las estrellas del cielo. Mudava los bosques, y sembrados. Resucitava los muertos y remozava los viejos. Dio industria cómo Iasón ganasse el bellocino de oro. Dexó a su padre, y tierra, y Reyno por venirse con él. Mató a su hermano, dexándole hecho

⁵¹⁸ El autor no oculta la influencia de la obra de Pérez de Moya y de hecho, en la «Suma del privilegio» se le adjudica a la obra el siguiente título: *Epítome a las fábulas de Ovidio y Philosophía secreta de Moya*.

⁵¹⁹ V. Cristóbal propone algunas razones posibles de este sobrenombre: «‘descontento’ tal vez porque se muestra crítico de la mitología, tal vez porque, habiendo eliminado Juan de Piña buena parte de las alegorizaciones de Pérez de Moya, casi exigidas por la mentalidad postridentina como condición de aceptación de los mitos antiguos, no quedaba sino mostrarse ‘descontento’ frente a la materia de esos mitos como medio para justificar su narración y recuerdo», “Un oscuro manual...”, p. 231.

⁵²⁰ Sobre la vida y obras de este autor sabemos relativamente poco: gracias a los datos que aportan los preliminares de la obra, conocemos su trayectoria como escritor. Piña declara haber dado a imprenta siete libros, de los que conservamos otros dos además de la *Epítome*, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* (1624), *Casos prodigiosos y cueva encontrada* (1628-1629). También alude a dos títulos más publicados después de la *Epítome* hoy no conservados, *Dichas y desdichas de la vida* y *Epítome a la historia del señor rey don Juan el segundo*. De su vida apenas tenemos información, salvo que fue «escrivano de Provincia, de la Casa y Corte de su Majestad, Notario y Familiar del Santo Oficio», como él mismo apunta en la portada de su obra. Conocida es su amistad con Lope de Vega, quien le dedicó palabras laudatorias en el prólogo de alguna de sus comedias (por ejemplo en *Dómine Lucas*, según apunta G. CARRASCÓN en “Nunca segundas partes fueron buenas: Lope, del *Dómine Lucas* al *Maestro de danzar*”, *Anuario Lope de Vega*, 3, pp. 37-50, p. 47) e incluso alguna composición lírica (como la silva incluida en *La Filomena*, según recoge, entre otros, P. CAMPANA en “*La Filomena* de Lope de Vega como género literario”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid: 1998, tomo 1, pp. 425-432 (p. 427).

cuartos en el camino, en que su padre se detuviese, que en su seguimiento iba⁵²¹. (fol. 48^{r-v})

Al igual que en la *Philosophía secreta*, el conocimiento de las artes ocultas es el rasgo más sobresaliente de Medea, junto con la crueldad a la hora de actuar movida por el amor:

Imitadora fue de Circe Medea, y la excedió en sabiduría, y crueldad, y como sabidora de tan raras manera de venenos y conjuros, y monstruosidades, fue la más famosa de su tiempo, y queda referido mucho de lo tocante a su vida, y muerte. (48^v)

En este punto es donde la versión de Piña difiere de la de Pérez de Moya. Ya hemos comentado que no reproduce las Declaraciones de éste y que a cambio, aporta dos o tres líneas de pseudointerpretación de invención propia. En cuanto a Medea, Juan de Piña subraya el poder que ejerció el amor sobre ella y la contradicción que supone que, por ese sentimiento, mate a otros seres queridos. Esto le lleva a incluir una elocuente exclamación: «¡Que determinada muger amante!». Finaliza con un aviso de tono misógino para prevenir contra la volubilidad de las mujeres:

...y assí solo se dize, que enamorada de Iasón pudo el amor obligar a Medea a dexar padre, tierra, y Reyno, matar a su hermano, y hazerle quartos en que estorvasse el seguirla. ¡Qué determinada muger amante! No es más animoso el viento, ni compite su fiereza lo tempestuoso del mar. Estos efectos produze lo amoroso de una muger, de que tantos ejemplos infaustos admira el mundo. (48^v)

Aun siendo ésta una versión de calidad más que discutible no está exenta de interés para nuestro estudio como ejemplo de la enorme influencia clásica en estos años y del particular tratamiento que recibe en concreto el mito de Jasón y Medea.

⁵²¹ J. DE PIÑA, *Epítome de la primera parte de las fábulas de la Antigüedad con una glossa en cada una, y la de Endimión, y la Luna sin epítome*, Madrid: Imprenta del Reino, 1635, pp. 48-49. El ejemplar consultado se conserva en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid con la signatura BH FLL Res. 1001.

BALTASAR DE VITORIA

El último de los manuales mitográficos que analizamos en este apartado es el *Teatro de los Dioses de la Gentilidad* de Baltasar de Vitoria⁵²², publicado en dos partes en 1620 y 1623 respectivamente. La aprobación que le dedica Lope de Vega al comienzo de la Primera Parte nos ofrece una declaración muy oportuna de lo que pretendía Fray Baltasar de Vitoria con esta obra:

...antes bien una lección importantísima a la inteligencia de muchos libros, cuya moralidad embolvió a la antigua Philosophía en tantas fábulas para exornación, y hermosura de la Poesía, Pintura y Astrología, y en cuyo ornamento, los Theólogos de la Gentilidad [...] hallaron por symbolos, y Hieroglíficos la explicación de la naturaleza de las cosas [...] Muestra el Autor en este libro suma lección y erudición, y faltava verdaderamente en nuestra lengua, como le tienen las de Italia y Francia por varios autores⁵²³.

La finalidad del tratado así como la elección del título las explica y justifica el propio autor en el “Prólogo al Lector”. Considera este fraile franciscano que la ceguera de los antiguos les llevó a la aceptación de un aparato divino múltiple:

Es mi intento en este Prólogo (curioso lector) persuadir quán vana y sin fundamento sea la pluralidad y multitud de los Dioses que la antigua Gentilidad adorava [...] solo pretendo mostrar al ignorante el destino tan desigual, y la ceguera tan grande con que vivió siempre la antigua Gentilidad. (página primera del Prólogo)

⁵²² Manejamos el ejemplar de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense FLL 16065, Baltasar de Vitoria, *Theatro de los dioses de la gentilidad*, Salamanca: en casa de Antonia Ramírez, 1620. Para una edición moderna, véase la tesis doctoral inédita de G. CALONGE GARCÍA, *El Teatro de los Dioses de la Gentilidad de Baltasar de Vitoria: introducción, edición y notas*, Madrid: Universidad Complutense, 2004.

⁵²³ Estas palabras también las recoge J. SEZNEC, *op. cit.*, p. 260.

Tras rebatir el politeísmo con abundantes citas de autoridad, acepta la selección de San Agustín de los doce mayores dioses de la Antigüedad, sobre los que versa su manual⁵²⁴:

Otros dioses uvo de más estofa, y de marca mayor, a los quales según S. Agustín llamaron *selectos*, como escogidos y de mayores ventajas, estos fueron doze Dioses y ocho diosas [...] Destos principales dioses es el assumpto deste tratado, y de otras savandijas semejantes, al qual he intitulado *Theatro de los Dioses de la Gentilidad*. Porque assí como en el Theatro se representan varias y diversas figuras, y el que una vez la haze de Rey luego sale hecho lacayo, y la que representa una dama sale luego hecha una muger baxa, assí estos representan unas vezes mucha autoridad y divinidad, otras salen en humildes formas y figuras, haziendo de sí mil ensayos y metamorphoseos, de cuyas mudanças y representaciones han sacado los doctos muchas moralidades y doctrinas importantes a la vida humana... (fol. 4^v)

Así pues, Vitoria agrupa las fábulas en torno a los doce dioses que considera «selectos» y estructura su obra en trece libros, siguiendo el modelo de Boccaccio, fuente en la que se fija⁵²⁵, además de en otros tratados mitológicos como los de Giraldo, Conti o Cartari, o el nunca citado de Pérez de Moya⁵²⁶.

⁵²⁴ Sobre el tratamiento que reciben los dioses en esta obra véase E. HERREROS TABERNERO, “La leyenda de Eneas en dos mitógrafos españoles: Juan Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 10, 1996, pp. 193-203. También de interés es el artículo de V. SALAMANQUÉS PÉREZ, “El tratamiento de los dioses paganos en la obra de Baltasar de Vitoria”, *Humanismo y Pervivencia del mundo clásico, Homenaje al profesor Antonio Fontán*, III, 4, Alcañiz-Madrid: 2002, pp. 1863-1868.

⁵²⁵ B. TEJERINA, “El *De Genealogia deorum gentiliū* en una mitografía española del siglo XVII: *El teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria”, *Revista de Filología Moderna*, 55, 1975, pp. 591-601.

⁵²⁶ El listado completo de las fuentes utilizadas por Baltasar de Vitoria lo recoge en su artículo O. GARCÍA SANZ, “Herencia y originalidad en la obra de dos humanistas: Pérez de Moya y Fray Baltasar de Vitoria. En torno a Baco”, en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, coord. J. M. Maestre Maestre y J. Pascual Barea, vol. I, 1993, pp. 467-482.

Su prosa ha sido calificada de elegante y sencilla⁵²⁷, y está plagada de referencias a poetas y otros autores, porque su deseo principal, como él mismo declara, es el de realizar una obra de consulta casi obligada para poetas que utilizaran la mitología en sus composiciones:

Para favorecer el intento se han visto muchos libros, y muy exquisitos, como se podrá ver en el curso de estos tratados, los cuales no van dispuestos con estilo poético ni afectado (como algunos pensaren que fueran), porque esto no es más de contar historias, las cuales se suelen siempre tratar con estilo llano y común, que estos libros no sirven de más que de dar mano y aparejo a los que quieren tratar de poesía, para que hallen historias y fábulas recogidas, y dispuestas para poderlas saber con facilidad y claridad, sin andar revolviendo libros de latinidad ni de otras lenguas extranjeras⁵²⁸.

Así, sus fábulas se llenan de citas de autoridad de poetas de la Antigüedad, –de quienes reproduce en ocasiones poemas íntegros en su lengua original o a través de traducciones (Sánchez de Viana para las *Metamorfosis* y Diego Mexía para las *Heroidas*⁵²⁹, en el caso de Ovidio)–, y de poetas más próximos a él en el tiempo, como Garcilaso o Lope de Vega.

Su afán supera ampliamente el empeño alegórico de sus antecesores hasta el punto de que evita conscientemente cualquier interpretación de tono moralizante. Con esto, podemos afirmar que su labor como mitógrafo le acerca más al erudito

⁵²⁷ J. M. COSSÍO, *Fábulas mitológicas...*, pp. 85-87.

⁵²⁸ Cita recogida por J. M. COSSÍO (p. 86) y que se halla en el Prólogo de la Segunda Parte, h. 1.

⁵²⁹ Sobre la labor de este humanista como traductor del texto ovidiano véanse F. J. RIVAS GIL, “Las *Heroidas* de Ovidio en la versión castellana de Diego Mexía de Fernangil: fuente textual y modelos literarios (I)”, *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, coord. Antonio Alvar Ezquerro, Santiago de Compostela, 2005, vol. 3, pp. 571-584; T. ALVARADO TEODORIKA, “Mexía de Fernangil: lector y creador de las *Heroidas* ovidianas. Itinerario de un traductor”, *La Clè des Langues*, Lyon, 2009; A. POCIÑA, “El sevillano Diego Mexía de Fernangil y el humanismo en Perú a finales del siglo XVI”, *Anuario de estudios americanos*, 40, 1983, pp. 163-184 y J. GIL FERNÁNDEZ, “Diego Mexía de Fernangil: un perulero humanista en los confines del mundo”, *El humanismo español entre el viejo mundo y el nuevo*, coord. J. M. Nieto Ibáñez, R. Manchón Gómez, Jaén - León: Universidad de Jaén - Universidad de León, 2008, pp. 67-142.

pragmático del barroco que a los autores humanistas que le han precedido⁵³⁰. El gran éxito que obtuvo lo demuestra la continuación de la obra por parte de otro autor, Fray Juan Bautista de Aguilar, quien compuso la *Tercera parte del teatro de los dioses de la antigüedad*, impreso en Valencia en 1688.

En lo que respecta a Medea, Baltasar de Vitoria le dedica el capítulo XIII del Libro III, titulado «La conquista del vellocino de oro», al que precede el capítulo «El vellocino de oro». El relato de Vitoria, si bien se sobreescribe sobre el esquema de la *Genealogia*, destaca por sí mismo por la coherencia presente en sus líneas. Este rasgo hace del *Teatro* uno de los textos más amenos y agradables de leer, aun cuando se ve interrumpido con demasiada frecuencia por fragmentos de las obras literarias que sirven de fuente.

Como muestra de la coherencia que mencionamos, el capítulo XIII comienza informando sobre los orígenes de Jasón: ascendencia, formación junto al centauro Quirón y regreso con una sandalia a su ciudad. La organización de la expedición ocupa las siguientes líneas en las que se aduce como una de las causas que la motivaron –además del empeño egoísta de Pelias– el deseo de Jasón de buscar fama. Si hasta aquí las fuentes que ha utilizado Baltasar de Vitoria son clásicas (Eurípides, Ovidio, Valerio Flaco, Higino,...) para esta idea de tono medievalizante⁵³¹ afirma haber empleado una fuente posterior, el “Comendador griego”, es decir, Hernán Núñez y su *Glosa sobre las Trezientas*:

...ora porque Iasón, siendo brioso, y de ánimo gallardo, deseando una honrosa ocasión, como fue la de Perseo, y otros valerosos Príncipes, de los quales entonces corría la fama, comunicó con su tío sus nobles pensamientos... (p. 405)

⁵³⁰ Sobre este aspecto concluye G. SERÉS, (“El enciclopedismo mitográfico de Baltasar de Vitoria”, *La Perinola*, 7, 2003, pp. 397-421, p. 409) que «su pragmatismo también lo aleja de sus fuentes principales, pues el compendio de Vitoria ya es una clara muestra de la llamada ‘especialización de competencias simbólicas’ propia del llamado Barroco», empleando palabras de E. RAIMONDI, “Dalla natura alla regola”, *Rinascimento inquieto*, Palermo: U. Manfredi, 1965, pp. 1-71.

⁵³¹ M. R. LIDA DE MALKIEL, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1952.

Tras la estancia en Lemnos, que narra atendiendo a lo que Justino transmite, recurre a Diodoro Sículo para lo concerniente a la llegada a Colcos de los argonautas. Así, Baltasar de Vitoria alude al oráculo que había informado a Eetes de las desgracias que le traería un extranjero, por lo que no permitía la entrada de ninguno. Para lograr que Jasón supere este obstáculo sólo tiene que cambiar de fuente:

...y le avía sido respondido, que un forastero, que avía de venir a llevar el Vellocino de oro, le avía de quitar la vida; y assí tenía pregonado y mandado por ley inviolable, que ningún forastero, pena de la vida, entrasse en su reyno. Mas no obstante esso, dize Valerio Flaco, que ellos entraron hasta la presencia del Rey Etha... (p. 406)

A partir de este punto, Baltasar de Vitoria echa mano de la traducción de las *Heroidas* realizada por Diego Mexía de la que ya hemos hablado e incluye fragmentos más o menos extensos de ellas como traducción de los versos de Ovidio que reproduce. Recurre a la epístola duodécima para conocer por boca de la propia Medea cuál fue la razón de su enamoramiento (35-36), cómo se desarrollaron las pruebas mortíferas (39-48) y para referir el final de Apsirto⁵³². Pero los versos de Ovidio que se transcriben —«*Et tua sic latos spargantur membra per agros / tanquam qua patrias detinere vias...*»— pertenecen al *Ibis* (435-436) y no a las *Heroidas*, como afirma Baltasar de Vitoria. Esto se debe a que la traducción que manejaba, la de Mexía, incluía ambos textos latinos.

El final del apartado que le dedica a Jasón, además de utilizarlo para explicar cómo murió⁵³³, lo emplea para justificar por qué ha de ser considerado un ingrato⁵³⁴.

⁵³² En su afán por recoger todas las versiones del mito incluye las dos a las que tradicionalmente se recurre al hablar de la muerte de Apsirto: «Como lo supo el Rey embió mucha gente en su seguimiento, y a su hijo Absyrto; y como cayesse en manos de Medea, le quitó la vida [...] Otros dizen que ella sacó consigo a su hermano Absyrto, y que le fue despedaçando por el camino, y dexando aquí un brazo, allí una pierna, y a otra parte la cabeça...», p. 408.

⁵³³ Una vez más ofrece todas las versiones que conoce: la muerte por caída de un mastil de la Argo (según Eurípides), el suicidio (según Diodoro Sículo) y la adoración posterior como a un dios (según Apolonio y Valerio Flaco). Sobra decir que, en la inmensa mayoría de los casos, Vitoria no consulta directamente las fuentes que menciona (de ahí la imprecisión de algunas de ellas) y que las cita a través de otros manuales, como la *Genealogia* de Boccaccio, donde también se alude al final pseudodivino de Jasón.

Para ello, se vale nuevamente de los versos de la epístola XII (159-162) traducidos por extenso por Mexía:

*Laese pater, gaude; Colchi gaudete relictis;
inferias umbrae fratris habete mei!*

*Deseror amissis regno patriaque domoque
coniuge, qui nobis omnia solus erat.*

Alegrate de oy mas, padre ofendido,
Reyno de Colcos, muéstrate ya ufano,
Tú, que de mi desamparado has sido.
Inmortal sombra de mi muerto hermano,
Recibe la venganza que te es dada,
A ruego tuyo, de mi propia mano.
Hállome de mi reyno desterrada,
Huérfana de mi padre poderoso,
Y de mi hermano, y casa despojada:
Y aora pierdo, o hado riguroso!
A mi marido, en quien me dava el hado
Hermano, reyno, casa, padre, esposo. (p. 410)

Lo mismo hace con los versos de la epístola VI (41-42), en los que se subraya la traición infligida a Medea por su esposo:

*Heus! ubi pacta fides? ubi connubialia iura
Faxque sub arsuos dignior ire rogos?*

Adónde está la fee, do la promessa?

Tus juramentos dónde se ausentaron?

Tu palabra, Jasón, tan poco pesa?

Adónde están las hachas que alumbraron

En mi vida, alumbraran en mi entierro?

Mejor, pues, viva entonces me enterraran. (pp. 410-411)

534

Alude al hecho de que Ravisius Textor lo incluya entre los ingratos como argumento de autoridad en su *Officinae epitome*.

De Medea comienza destacando sus poderes mágicos a través de las palabras que le dedica Hipsípila en su epístola a Jasón (19-21 y 83-94), y no añade nada más salvo lo acaecido en la fase corintia del mito y que, por ser de interés para nuestro estudio, reproducimos íntegramente:

Al fin, Medea se fue a Corinto con su Iasón, de él tuvo algunos hijos y fue de él muy amada, y estimada. Pero después se aficionó de Creusa, hija de Creonte, rey de Corinto, engañando a Medea, diciendo que aquel casamiento le intentava para heredar el reyno, y aumentar el patrimonio de los hijos de Medea. Y aunque ella en esto jamás quiso consentir, él hizo de hecho, y se casó a su gusto, atropellando todas las dificultades, que de aquí podían resultar. Todo lo qual sintió Medea grandemente, y mucho más de que la despidiese de su casa. Y al fin, una noche puso fuego al palacio real de Creonte, y allí los abrasó a todos, con hijos y criados, que solo se escapó Iasón del incendio. Y como ella supo que él se avía escapado, de rabia le mató todos sus hijos, excepto uno, como dice Eurípides, y Diodoro Sículo. Aunque Eliano dize: *Omnes necatos fuisse*, que no le quedó ninguno a vida. Ella con miedo de Iasón, porque no la uviesse a las manos, salió huyendo de Corinto, y fue por diferentes regiones, y tratando sus gustos con algunos Príncipes, alcanzó hijos famosos. (p. 413)

El final resume a la perfección el tono general de todo el relato y por extensión de la obra entera. Vitoria nos cuenta el episodio corintio con algunas variaciones presentes ya en las fuentes anteriores: Medea quema el palacio y en él perecen todos salvo Jasón, motivo por el que luego acaba con los hijos que tenían en común, hijos de los que no se especifica ni el número concreto (las fuentes hablan de dos, tres y hasta cuatro hijos) ni el fin de todos ellos.

La intención de Vitoria no es mostrar un único hilo argumental sobre las narraciones míticas, sino ofrecer toda la información que sobre dichos relatos existe, facilitando, con la aportación de citas y referencias, la consulta de todo aquel escritor o poeta que quisiera recurrir a la materia clásica como argumento para sus composiciones.

RECAPITULACIÓN

Las primeras traducciones de Ovidio en castellano proporcionan datos de inestimable valor para el estudio de la pervivencia del mito de Medea en nuestras letras y deben ser tenidas en alta consideración por cuanto en ocasiones han sido más influyentes en la historia de la literatura posterior que el propio texto ovidiano.

El mismo hecho de que en menos de cincuenta años vean la luz las cuatro versiones que hemos analizado –Bustamante en 1545, Pérez Sigler en 1580, Felipe Mey en 1586 y Sánchez de Viana en 1589– es muy significativo, tanto de la influencia que en este tiempo ejercen los textos de la Antigüedad, como del auge que estaba tomando la labor de traductor, entendida como una pieza clave en la transmisión de dichos textos y una vía cómoda de difusión de los eruditos conocimientos que contienen.

Junto a estas obras conviven los manuales mitográficos, obras que suponen un paso más para lograr el acercamiento de los clásicos. Pérez de Moya, Juan de Piña en menor medida y sobre todo Baltasar de Vitoria ofrecen en sus composiciones todo un compendio de saberes sobre mitología clásica que había de servir como respuesta a la creciente inquietud hacia la materia clásica presente en muchos autores.

Tanto las traducciones como los tratados sobre mitología pueden explicarse perfectamente en clave humanista y encajan sin dificultad en el ambiente cultivado del Siglo de Oro, aunque el deseo de alguno de estos autores de acompañar sus textos de interpretaciones alegóricas supone todavía una fuerte ligadura con los siglos anteriores. Este contraste que tan valiosos datos nos ha dejado, debe mirarse a la luz de la marcada dicotomía que imperaba en el siglo XVI, que todavía no se había desprendido del todo de los planteamientos de épocas pasadas, y en el XVII como consecuencia de las restricciones que imponía el espíritu contrarreformista dominante.

2. LÍRICA Y ÉPICA ÁUREAS

No aportamos nada nuevo si decimos que el uso de la materia mítica en la poesía renacentista y barroca fue una constante, como lo demuestran las prolíficas referencias que hallamos en las composiciones poéticas de estos años. La huella de Virgilio, Ovidio, Horacio y otros autores grecolatinos es notable en las composiciones de Garcilaso, Boscán, Fray Luis, Góngora o Quevedo, por citar las figuras más señeras de estos dos siglos⁵³⁵. En ocasiones, el autor decide que el mito sea el eje del poema y entonces escoge la forma que mejor le permite desarrollar dicha unidad narrativa: la fábula mitológica o el romance mitológico, ambos de enorme éxito en la lírica áurea. Las fábulas, herederas últimas de los epilios clásicos, admiten un planteamiento más extenso del mito que se aborda con un tono próximo a la epopeya, mientras que los romances pueden considerarse el equivalente popular de las anteriores. A esta última categoría pertenece el romance *Jasón y el vellocino* de

⁵³⁵ Sobre la presencia de lo mitológico en estos autores cf. J. CAMMARATA, *Mythological themes in the works of Garcilaso de la Vega*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983; E. ARTIGAS ÁLVAREZ, “Dafne, la *Metamorfosis* de Ovidio en Garcilaso”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico, Actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8-11 de mayo de 1990)*, coord. J. M. Maestre Maestre, J. Pascual Barea, vol. 1, pp. 295-304; J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, “Dafne y Apolo en Garcilaso y Quevedo. Un comentario”, *Revista de Literatura*, 46, 1984, pp. 57-72; P. BERRIO MARTÍN-RETORTILLO, *El mito de Orfeo en el Renacimiento*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1994; S. GUILLOU-VARGAS, *Mythes, mythographies et poésie lyrique au siècle d'Or espagnol*, Lille: Atelier national de reproduction des thèses, Université de Lille, 1986; H. LEVIN, *The myth on the Golden Age in the Renaissance*, Nueva York: Oxford University Press, 1969; A. G. REICHENBERGER, “Boscán and the classics”, *Comparative Literature*, 3, 1951, pp. 97-118; V. CRISTÓBAL, “Horacio y Fray Luis”, *Horacio, el poeta y el hombre*, ed. D. Estefanía, Madrid: Ediciones Clásicas, 1994, pp. 163-189 y “La *Eneida* en sonetos”, *Lecciones de Cultura Clásica*, ed. F. J. Gómez Espelosín, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1995, pp. 151-179; M. E. BARNARD, “Myth in Quevedo: the serious and the burlesque in the Apollo and Daphne poems”, *Hispanic Review*, 52, 1984, pp. 499-522; A. BLECUA, “Virgilio en España en los siglos XVI y XVII”, *Actes del VIè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Barcelona, 1983, pp. 61-77; G. CORREA, “Garcilaso y la mitología”, *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982, I, pp. 319-329; A. GARCÍA MONTES, “Mitología clásica en la obra poética de Góngora: los sonetos”, *Estudios humanísticos. Filología*, 16, 1994, pp. 135-154; R. ROMOJARO, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona: Anthropos, 1998. Para un análisis bibliográfico más exhaustivo, cf. V. CRISTÓBAL, “Mitología clásica...”, pp. 56 y ss.

Lorenzo de Sepúlveda⁵³⁶, que reproducimos íntegro a continuación y que se halla incluido en sus *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la crónica de España*, obra publicada en 1551:

De Grecia parte Jasón,
a Colcos lleva su vía
a ganar el Vellocino
de que gran honra adquiriría.
Navegando con su armada
a Lemos llegado había,
do era reina Hisifile
de muy gran lozanía.
Viendo a Jasón tan hermoso,
con gran amor le acogía;
enamorábase dél,
hácele mucha caricia.
Gran tiempo gozaron juntos
del amor que se tenían.
Jasón se partía a Colcos,
Hisifile triste finca:
consolábala Jasón,
con lágrimas le decía:
“No vos asusteis, señora,
de mis ojos alegría,
que el corazón me revienta;
la vuestra congoja es mía.
Muy aína será mi vuelta:
los dioses por bien lo habrían.”
Hisifile respondió:
“¡Oh, Jasón! ¡Cómo la vida

⁵³⁶ Sobre la influencia y el alcance de este autor reflexiona J. M. COSSÍO, *op. cit.*, I, pp. 153-156.

perderá este triste cuerpo
cuando vea tu partida;
Temo de perder tu amor,
que en olvido me pornías,
o por alguna extranjera
tú á mí me olvidarías.”
Las lágrimas como perlas
corrían por su mejilla,
una con otra sus manos
apretado las había.
“¡Por mis dioses!”, dice él,
“¡que no te olvidaría!
¡Contrarios a mí sean ellos,
Fortuna, Amor me persiga,
la mar con sus recias ondas
en mis naves todas firan
hasta echarme en el profundo
si mi alma a ti te olvida!”
Con aquestos juramentos
por segura se ternía;
mas después que d'ella parte
y Medea lo prendía,
jamás d'ella se acordó,
en olvido la ponía.
Hisifile lamentaba
y con lágrimas plañía;
quejábase de Medea,
de su Jasón maldecía,
que olvidara las mercedes
que d'ella recebía,
diciendo: “Una extranjera
me robó mi alegría;

llevóme lo que yo amaba,
sin pesar á mí me hería
mi enemigo Jasón:
en lo contemplar moría⁵³⁷. (pp. 304-305)

El autor escoge el episodio de Lemnos para recrear, con conexiones evidentes, seguramente indirectas, con el tono y la situación argumental de la *Heroïda* VI de Ovidio, el abandono de la reina Hipsípila. Al igual que en las fábulas, la materia mitológica se constituye en el fundamento de la composición aunque el tono, como antes apuntábamos, es menos elevado que en aquéllas. El tema elegido –doncella abandonada después de haber recibido promesas vanas– es particularmente aprovechable y recurrente en el romancero hasta el punto de que podría considerarse que la elección de estos personajes –Jasón, Medea e Hipsípila– es casi accidental y que perfectamente podrían haber sido sustituidos por otros sin que se alterara el sentido final del romance.

En otros romances constatamos alusiones a distintas cualidades atribuidas tradicionalmente a Medea. La crueldad, por ejemplo, se destaca en el romance de Juan de la Cueva⁵³⁸, *Crueldad de una madre en el sitio de Jerusalén por Tito*, recogido en *Coro Febeo de romances historiales* (1588), que reproducimos a continuación, y en el que el nombre de Medea aparece unido al de otras mujeres caracterizadas también por su crueldad proverbial, Escila de Megara y Tulia⁵³⁹:

Estaba en esta sazón
una mujer, que no escribo
su nombre porque no es justo,
aunque anda escrito, escribillo,
mas borrando su memoria,

⁵³⁷ *Romancero General*, ed. A. Durán, Madrid: Rivadeneira, 1851, Tomo I, romance 458.

⁵³⁸ Para más información sobre la labor poética de este autor, *cf.* J. M. COSSÍO, *op. cit.* I, pp. 140, 153, 161-165, 191-195.

⁵³⁹ Escila, hija del rey Niso, traiciona a su padre cortándole el mechón púrpura de su cabellera que era garante de la salvación de su pueblo y se lo entrega a Minos. Tulia es hija de Servio Tulio, sexto rey de Roma. Asesinó a su padre en conspiración con su amante, Lucio Tarquinio, quien reinará después con el sobrenombre de Tarquinio el Soberbio.

sepultado en el olvido,
porque tan horrible hecho
no fuera en el mundo escrito,
Porque no fue el de Medea
ni el de Tulia tan maldito,
ni el matar Cila a su padre
por agradar al rey Minos⁵⁴⁰. (p. 300)

La comparación con Circe se establece frecuentemente en aquellos pasajes que subrayan la faceta nigromante de Medea. En la compilación de Miguel de Madrigal, *Segunda parte del Romancero general y Flor de diversa poesía*, hallamos varios ejemplos aunque no se señala la autoría de los mismos. Del primero de ellos habría que resaltar el retrato cínico del amor que presenta: en el mismo sentido en que los esfuerzos que está dispuesto a hacer el enamorado son muy escasos, los personajes mitológicos con los que, desganado, comparará a la amada, son ‘negativos’. De los otros dos, destacamos el evidente retrato ‘contradictorio’ de la mujer amada, que disfruta con el sufrimiento de su enamorado y siempre sale victoriosa en las lides amatorias frente al pusilánime amante.

¿En qué estimará mi Daysa
que en la tumba de una iglesia
arrime mis cuatro cuartos
para contemplar tus trenzas?
¿Que limpiando mi sotana
y puliendo mi arandela,
me salga a ver su caraza,
dando sin danzar dos vueltas?
¿Que después me vaya a casa,
y en un papel de costera,
fingiéndome enamorado,
la llame Circe y Medea?⁵⁴¹ (I, 73)

⁵⁴⁰ *Romancero General*, ed. A. Durán, Madrid: Rivadeneira, 1851, Tomo I, romance 455.

Aquella Circe fiera, aquella maga,
aquella encantadora,
aquella mi Medea,
que tanto se recrea,
de ver sangriento un pecho firme y tierno,
espere que otra vez riendo vea
yugo en mi cuello, y en mi pecho llaga.
Por más que diga y haga,
della me libraré un desdén eterno
en el mundo, en el cielo, en el infierno. (II, 254)

Que ni bastan hechizos de Medea,
ni el humo del infierno espeso y largo,
para que tú no venzas la pelea.
Y no solo en las armas tienes cargo,
que también el heroico ingenio armas
contra el vulgacho horrisono y amargo. (II, 338)

La *Loa famosa en alabanza del trabajo*, composición anónima publicada en 1616, contiene una referencia en esta misma línea de acentuación del carácter hechicero de Medea, en un pasaje en el que se enumera un largo catálogo de ‘maravillas’ desproporcionadas del mundo mitológico clásico. En estos versos anónimos, la enumeración caótica parece tender a una *gradatio* de enormidades, que culmina precisamente con los ‘encantos’ de Medea y una única referencia al mundo fantástico no clásico, la de Orlando *furioso*:

Ya los trabajos de Ullises
al vivo os representamos,
ya la fundación de Troya,
ya las guerras de Cartago,

⁵⁴¹ *Segunda parte del Romancero general y Flor de diversa poesía recopilados por Miguel de Madrigal*, Anónimo, 1605, ed. J. de Entrambasaguas, Madrid: CSIC, 1948.

ya de Nerón las crueldades,
los ejércitos de Dario,
la castidad de Lucrecia,
las hazañas de Alejandro,
el vellocino de Colcos,
de Thesalia el Minotauro,
los hechizos de Medea
y las locuras de Orlando⁵⁴². (II, p. 428)

También Góngora, en uno de sus romances, recurre a Medea y a Circe como símbolos de la maldad femenina y crea un juego conceptual en el que se identifica a ambas mujeres con la falsedad femenina, capaz de fingir dolor cuando llora, logrando así enternecer a quien la contempla —“flores de Medea”— aunque esconda crueldad y fingimiento —“y de Circe espinas”—:

A los boquirrubios,
damas de la villa,
que yo en lo moreno
parezco de tinta:
cálome el sombrero,
tengo falsa risa,
palabras melosas
y pecho de azíbar;
dizen que me abraso,
y son, mis caricias,
de gustos quemados
heladas cenizas;
entre graves yerros
a que Amor me obliga
me dio el Desengaño
una sorda lima.

⁵⁴² *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid: Bailly-Baillière, 1911.

Cuando más püeden
ojos o mejillas,
anochezco en llanto
y amanezco en risa.
Si llora mi dama,
en sus lagrimillas
lavo mis deseos
y mi fe se entibia,
porque las mujeres
llorando destilan
flores de Medea
y de Circe espinas⁵⁴³. (p. 268)

Dentro de la categoría de romances de cautivos y forzados, hallamos el romance anónimo del Cautivo de Mahamí, en el que se potencia el aspecto temible del barco en el que están los forzados, eligiendo como divisa del mismo a Medea:

Lleva la popa dorada,
medio pardas las antenas,
proa y espolón azul,
con la palamenta negra.
De ajedrez es la crugía
donde los forzados reman,
fanal de cristal dorado,
por divisa una Medea⁵⁴⁴. (p. 147)

Por último, recogemos un fragmento de una composición en endecasílabos que glosa el romance de Hero y Leandro atribuido a Pedro Padilla⁵⁴⁵ –incluido en el *Romancero* de 1583– en el que Medea se introduce en el listado de mujeres abandonadas por sus amantes, entre Dido y Olimpia:

⁵⁴³ LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE, *Romances*, ed. de A. Carreira, Barcelona: Quaderns Crema, 1998, n° 142.

⁵⁴⁴ *Romancero General*, ed. A. Durán, Madrid: Rivadeneira, 1851, Tomo I, romance 282.

⁵⁴⁵ Encontramos más información en J. M. COSSÍO, *op. cit.* I, 168, 174 ss.

y quando nada desto le suceda,
el mismo que la llena en compañía
podrá cansarse della y acaballa,
o darle vida con que presto acabe,
o dejársela sola en una isla,
como a la bella Olimpia su Bireno,
a su Medea Jasón, y a Dido Eneas,
sin otros mil ejemplos que pudiera
a cuento aquí traer, si no cansara⁵⁴⁶: (p. 409)

Es también muy habitual que los autores busquen en las figuras mitológicas la personalización de aquellas realidades a las que quieren aludir en sus textos de manera encubierta. Las menciones mitológicas, entonces, suplantando esa realidad y asumen una función ejemplarizante⁵⁴⁷ en la que tienen cabida figuras retóricas tales como la perífrasis, la antonomasia, la metáfora o la metonimia. Así, Dafne se convierte en el símbolo emblemático de la inaccesible amada renacentista y Orfeo, por su parte, representa a la perfección al amante en constante sufrimiento que no logra disfrutar de su amada fugitiva.

Dentro de esta corriente se incluyen las menciones de Medea que hemos visto en los textos anteriores y que son frecuentes también en la poesía que proviene de la tradición cancioneril de siglos anteriores. En el *Cancionero General de Hernando del Castillo* (1511), por ejemplo, se incluye el *Conjurado de amores* de Francisco de la Costana, que utiliza el caso de Medea como ejemplo de los extremos a que es capaz de llegar una mujer enamorada incluso yendo en contra de sí misma y de su propia estirpe. El amante desea que esa fuerza ‘amorosa’ que arrastró a Medea se genere en su amada y ser así correspondido:

⁵⁴⁶ Ed. F. Ramírez de Arellano, marqués de la Fuensanta del Valle, Madrid: Bibliófilos Españoles, 1880.

⁵⁴⁷ R. ROMOJARO reserva la categoría de función ejemplificativa cuando el mito se emplea como aviso o como apoyo doctrinal, mientras que prefiere hablar de función tópico-erudita para referirse a los casos de nominación sustitutiva, perífrasis o locuciones sinonímicas (‘Febo’ por ‘el sol’, ‘la aurora de rosadas mejillas’ por el amanecer o ‘el niño ciego’ por el amor). *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona: Anthropos, 1998.

XVII

Aquel amor que penava
a la muy triste Medea
con porfía,
quando sus hijos matava
y de Amor cruel pelea
la vencía,
a tu mucha discreción
ponga tales embaraços
y tal cisma
por que crea tu pasión
y ante mí hagas pedazos
a ti misma⁵⁴⁸. (193-204)

En los *Cancionerillos de Praga* (1550-1570) hallamos dos menciones a Medea de tono más desenfadado. En la primera, la proverbalización de Medea como equivalente a ‘mala mujer’ alcanzaría unas cotas muy elevadas, hasta el punto de sustituir en una frase hecha –hijo de puta o hi de puta⁵⁴⁹– otro tipo de mención completamente lexicalizada:

Pese a tal porque Godoy
no se halló en aquel tiempo
do yo estava,
porque viera sacudir
essa tu greña merina
mal peynada.
Y voto al reververado
Jason el hi de Medea
que te digo,

⁵⁴⁸ *Cancionero General de Hernando del Castillo*, ed. J. González Cuenca, Madrid: Castalia, 2004, pp. 49-50.

⁵⁴⁹ Sobre el empleo de esta expresión y su forma sincopada puede consultarse J. DE VALDÉS, *Diálogo de la lengua*, ed. C. Barbolani, Madrid: Cátedra, 1990, p. 210.

que no puedo ser vengado
hasta (que) contigo me vea
al postigo⁵⁵⁰. (p. 402)

En la segunda, sin embargo, no se subrayan los aspectos negativos de Medea sino que se recurre a ella como mujer engañada y abandonada a quien no quiere parecerse la voz poética:

Y Dido, según leemos,
por Eneas fue perdida,
Dianira sus extremos,
Medea también sabemos
que Jassón dexó escarnida;
Aun que más ventura ladre
no me hallara mudada,
por los huesos de mi padre,
Dame el buen amigo, madre,
buen mantillo & buena saya⁵⁵¹. (p. 573)

Otros géneros poéticos permiten igualmente que Medea aparezca en sus versos, como ocurre en la traducción realizada por Fray Luis de León de la Égloga VIII de Virgilio (*Saeuos Amor docuit natorum sanguine matrem / commaculare manus...*, Buc. 8, 47 ss.). Damón inicia un lamento por las consecuencias negativas que le causa el amor y, para ratificar sus opiniones, recurre a ejemplos clásicos de sufrimiento y dolor causados por dicho sentimiento, entre ellos, Medea, antropónimo que introduce Fray Luis para aclarar la alusión del original virgiliano:

Procede ya, Lucero, ante el sol bello
en tanto que de Nise fementida,
por vil amor trocado, me querello
y notifico al cielo mi herida

⁵⁵⁰ *Cancionerillos de Praga*, R. Foulché-Delbosc, Nueva York: The Hispanic Society or America, 1924.

⁵⁵¹ *Cancionerillos de Praga*, R. Foulché-Delbosc, Nueva York: The Hispanic Society or America, 1924.

–bien que nunca hallé provecho en ello–
en esta hora postrera de mi vida;
[...]
Por tí, crudo, tiñó la cruda mano
en sus hijos Medea ensangrentada;
mas ¿cuál fue de los dos más inhumano,
o tú, malvado Amor, o tú, malvada?
Tú fuiste siempre, Amor, un mal tirano;
tú fuiste una cruel desapiadada⁵⁵². (80-86)

Esa maldad que se asocia con Medea nace del sentimiento no correspondido de amor, como veíamos, pero también de los conocimientos mágicos que posee y que la vinculan de nuevo con Circe. En la segunda parte de sus *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, Rey de Artieda recopila varias cartas entre las que se encuentra la “Carta a un amigo, dándole cuenta de las cosas de Flandes”. En ella el autor le relata a un tal Don Lope las diferencias que existen entre las costumbres propias de esa región en la que lleva algunos meses y las de Madrid. Entre otras cuestiones, alude a la frialdad e hipocresía de algunas mujeres, en concreto a la de una dama que consigue engañar a cuantos hombres se le acercan, entre ellos al propio remitente:

Pues el mismo artificio, industria y maña,
acompaña la dama que te digo,
y lo demás la adorna y acompaña.
Quísela ver, y averigüé conmigo
que el cuytadillo que con ella trata
sirve a la gente de exemplar castigo,
pues agotado el mineral de plata,
al momento se yela y desobliga
(condición propia de muger ingrata)
Y aunque la frente y manos le congrejan,
la vista de sutil le cedacea,

⁵⁵² FRAY LUIS DE LEÓN, *Poesías completas*, ed. J. M. Blecua, Madrid: Gredos, 1990.

y los pudridos dientes le trebejan,
nadie la juzgará vieja ni fea:
¡buen grado a los encantos y palabras
de la escuela de Circe y de Medea!⁵⁵³ (p. 132)

Sirve este ejemplo de muestra de cómo ha calado la identificación de Medea con la idea de una mujer vieja, fea, casi una ‘bruja’, hasta el punto de que se acude a su nombre como elemento casi proverbial para señalar la repulsión física que produce una mujer.

El desprecio con que Jasón castiga a Medea es la principal causa que lleva a Hernando de Acuña a situarla al mismo nivel que otras insignes abandonadas⁵⁵⁴ en su obra *Fábula de Narciso*, en una enumeración que guarda evidentes semejanzas con las que veremos más adelante al tratar de la épica y que llena la octava IX del poema, situada en los compases previos a entrar en materia propiamente, dedicados a una reflexión general sobre los efectos del amor:

Y los ejemplos que en el mundo ha habido,
ni los basta a contar verso ni prosa,
de las que, a Amor habiendo resistido,
con muerte lo pagaron dolorosa.
Testigos serán Fedra, File y Dido,
y seralo también Enón hermosa,
con Ariadna, Hipsífile y Medea,
cuya verdad es justo que se crea⁵⁵⁵. (65-72)

⁵⁵³ ANDRÉS REY DE ARTIEDA, *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, ed. A. Vilanova, Barcelona, Selecciones Bibliófilos, 1955.

⁵⁵⁴ Estas féminas abandonadas son todas ‘autoras’ de su correspondiente epístola en las *Heroidas* de Ovidio. Esta obra atrajo a Hernando de Acuña hasta el punto de traducir en tercetos encadenados la Epístola de Dido a Eneas (ed. de L. F. Díaz Larios, Madrid: Cátedra, 1982, pp. 215-255)

⁵⁵⁵ HERNANDO DE ACUÑA, *Varias Poesías*, Madrid, en casa de P. Madrigal, 1591 (ejemplar consultado Biblioteca Nacional de Madrid, R/2738); también puede consultarse la ed. de L. F. Díaz Larios, Madrid: Cátedra, 1982, p. 93.

También Sor Juana Inés de la Cruz acude a Medea, en su caso para ilustrar con un ejemplo más su Romance III que «Discurre, con ingenuidad ingeniosa, sobre la pasión de los celos»:

En prueba de esta verdad
mírense cuantos ejemplos
en bibliotecas de siglos
guarda el archivo del tiempo.
A Dido fingió el Troyano,
mintió a Ariadna Teseo,
ofendió a Minos Pasife,
y engañaba a Marte Venus.
Semíramis mató a Nino,
Elena deshonoró al Griego,
Jasón agravió a Medea,
y dejó a Olimpia Vireno⁵⁵⁶. (p. 114)

Esta misma idea de la inconveniencia de actuar movido por los celos se repite en el romance que Sor Juana le dedica a la condesa de Paredes, cuyo sufrimiento se equipara aquí con el de Faetón y el de las danaides:

más que al infeliz Faetón
el fraternal llanto pío
lloró, bálsamo oloroso,
si empezó humor cristalino;
más que las Cuarenta y Nueve
pagan en duros castigos
la obediencia al fiero padre
contra los incautos primos;
más que en estragos Medea,
de sus músicos hechizos,

⁵⁵⁶ SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Inundación Castálida*, ed. G. Sabat de Rivers, Madrid: Castalia, 1982.

probó los males que causa
el celoso precipicio; (pp. 281-282)

En la composición que le dedica la autora mejicana «al Conde de la Granja», recogemos otra alusión a Medea incluida en la enumeración que realiza de las virtudes de los romances. Medea se asocia aquí con el vencimiento de voluntades mediante medios ilícitos, mágicos; la asociación de la mujer con la seducción, con la turbación de voluntades masculinas, directamente o a través de pócimas, conjuros, hierbas, etc. es una imagen frecuente; de alguna manera es Eva convenciendo a Adán, incluso en los Padres de la Iglesia, la idea de la ‘persuasión’ aparece muy a menudo unida a la serpiente que convence a Eva:

Tiene una virtud, de quien
el vigor penetrativo
se introduce en las potencias,
sin pasar por los sentidos.
Tiene una altiva humildad,
que con estruendo sumiso
se rinde, para triunfar
con las galas de rendido.
Tiene qué sé yo qué yerbas,
qué conjuros, qué exorcismos,
que ni las supo Medea
ni Tesalia las ha visto ⁵⁵⁷. (p. 154)

Medea hace también su aparición en formas poéticas que se alejan más de lo que hoy asumiríamos como propiamente ‘literario’. Así, entre las composiciones consideradas didáctico-religiosas hallamos el *Memorial de crianza y banquete virtuoso para criar hijos de grandes* (1548), de Gaspar de Tejada, que al hablar al final de la obra de la «Saña de muger», no puede evitar traer a colación a Medea:

SAÑA DE MUGER:

⁵⁵⁷ SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Poesía. Lírica personal*, ed. A. Méndez Plancarte, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1951.

Medea bien se declara
contra su señor velado,
con el cuchillo amolado
para sus hijos s'encara.
Y nadie no gelo veda,
sino solo amor de madre,
que por enojo del padre
ni por su gana no queda.
Y al fin ovo de vencer
la saña contra Jasón,
que cerrado el corazón
pudo su sangre verter⁵⁵⁸. (p. 529)

De Juan de París se publicó en 1536 la *Égloga nuevamente compuesta*, (con la no frecuente elección del metro dodecasílabo) que aborda, entre otros temas, la crueldad del amor, y para ello no olvida mencionar a Jasón y a Medea. El escudero Estacio se lamenta de sus desventuras amorosas y critica la crueldad del amor:

Exemplifica la crueldad del amor:
Por ser cruel este, causó que matasse
Medea a sus hijos, sin causa & razón,
y toda la casa real de Creón
con muy bravo fuego encendiesse y quemasse⁵⁵⁹. (p. 395)

Por último, Francisco de Ávila, en *La vida y la muerte o Vergel de discretos* (1508), incluye a la colquídea entre otras mujeres insignes que han sufrido por amor, reelaborando en fecha temprana el tópico que, ya hemos visto, hizo fortuna en la época.

La casta y castificante
Vesta, la muy retraída,

⁵⁵⁸ GASPAR DE TEJEDA, *Memorial de crianza y banquete virtuoso para criar hijos de grandes*, ed. J. M. Sánchez, París: R. H. I., XXIII, 1910.

⁵⁵⁹ JUAN DE PARÍS, *Égloga nuevamente compuesta*, ed. Urban Cronan (R. Foulché-Delbosc), Madrid: Imprenta de Fortanet, 1913.

Maya la del Athalante,
Zenobia, reyna polida;
otra tal, esclarecida
Libya Busiridión,
Niobes la de Amphión,
Medea, reyna garrida⁵⁶⁰. (p. 362)

Para terminar este apartado de la lírica áurea debemos subrayar tres ausencias significativas, que son, además, representativas de una tendencia general. Ni en los sonetos de Francisco de Aldana ni en los de Francisco de Medrano hallamos mención alguna a este mito, lo cual puede deberse a que la figura mitológica de esta mujer casara mal con las convenciones de origen petrarquista que dominan el ‘carril central’ de la lírica española⁵⁶¹.

Tampoco Garcilaso de la Vega menciona a este personaje femenino, aunque en los diversos comentarios a su obra que vieron la luz a finales del XVI y durante el siglo siguiente, se alude a ella al explicar el sentido de algún verso. En 1574, Francisco Sánchez de las Brozas, indaga en el origen de las invocaciones a la luna y dice «Todos lo toman de Ovidio en el 7 Metam., donde dice Medea...»⁵⁶². Fernando de Herrera en sus *Comentarios a Garcilaso* (1580), incluye una referencia a Medea al tratar sobre el debate entre la razón y el deseo: «así después de lo que dice Medea en el libro referido, quejándose de la discordia de la razón y el apetito concupiscible»⁵⁶³ y

⁵⁶⁰ FRANCISCO DE ÁVILA, *La vida y la muerte o Vergel de discretos*, ed. P. M. Cátedra, Madrid: Fundación Universitaria Española - Universidad Pontificia de Salamanca, 2000.

⁵⁶¹ Así lo comprobamos en la erudita compilación de A. PRIETO, *La poesía española del siglo XVI*, 2 vols., Madrid: Cátedra, 1984-1987.

⁵⁶² A. GALLEGO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara, Comentarios a Garcilaso*, Madrid: Gredos, 1972, p. 293. Sánchez de las Brozas comenta el verso “A aqueste, Phebo no le escondió nada”, Égloga II, v. 1074.

⁵⁶³ A. GALLEGO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas...* p. 326. Fernando de Herrera comenta el verso 7 “y conozco el mejor y el peor apruebo”, del soneto VI que comienza “Por ásperos caminos he llegado”.

en los de Tomás Tamayo de Vargas (1622) se alude a los versos de Ovidio y Séneca «*Nuda pedem*» y «*nudo nemora lustravi pedes*»⁵⁶⁴.

ÉPICA DEL SIGLO DE ORO

La épica reserva a los mitos un lugar muy destacado y lo sitúa al mismo nivel que lo hacía la lírica, sin duda porque el ejemplo mitológico pertenece a un lenguaje poético común a distintos géneros, típicamente renacentista y barroco y perteneciente casi más al ámbito de la dicción, del estilo, que al terreno de lo conceptual. El interés que suscitó este género durante la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII queda irrefutablemente demostrado con la cantidad de composiciones épicas publicadas⁵⁶⁵, originales o traducciones⁵⁶⁶. Los episodios del mito escogidos por los autores de las numerosas alusiones que hallamos en la épica de estos siglos varían notablemente. Alonso de Ercilla se decanta por la etapa colquídea en la referencia que incluye en *La Araucana* en el canto XXVII de la segunda parte dedicado a la descripción de «muchas provincias, montes y ciudades famosas por natura y por guerras», según apunta el propio autor en el resumen inicial del canto:

Vees el revuelto Cirro caudaloso,
que la Iberia y Albania así rodea,
y el alto monte Cáucaso fragoso,
que su cumbre gran tierra señorea:
mira el reino de Colcos, tan famoso
por la isla nombrada de Medea,

⁵⁶⁴ A. GALLEGO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas...* p. 646. Comenta Tamayo de Vargas el verso 1401 “Estaba el Himeneo allí pintado” de la Égloga II.

⁵⁶⁵ En palabras de F. PIERCE: «No cabe duda que la poesía narrativa, a diferencia de la lírica, se hizo muy asequible, y desde luego se leyó extensamente. Tampoco sería exagerado afirmar que esto refleja el prestigio conocido del género entre la gente culta de una época en un momento en que un soneto o una oda ocupaba un lugar modesto en la escala de valores estéticos y el *epos* representaba, en cambio, la empresa más seria para un poeta, neófito o consagrado», *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos (2ª ed. revisada y aumentada), 1968, p. 27.

⁵⁶⁶ En un pasaje de la *Traducción de ‘Orlando furioso’ de Ludovico Ariosto*, de Jerónimo de Urrea (ed. F. J. Alcántara, Barcelona: Planeta, 1988, p. 352) de nuevo Medea es un modelo muy útil a la hora de representar la crueldad femenina: “Llevó a su amigo dentro de su pecho, / [muerto por obra tan cruel y fea], / por dar una ganancia, a su despecho, / a una Progne cruel, a una Medea”.

adonde el trabajado Jasón vino
en busca del dorado vellocino⁵⁶⁷. (p. 740)

Bernardo de Balbuena prefiere el episodio del rejuvenecimiento de Esón en *El Bernardo* cuando en el Libro XXIII expone el episodio del rey Ormindas quien, enamorado de la joven y hermosa Zagrilda, sucumbe a sus encantos hasta el punto de exponer su propia vida. En esta octava, Zagrilda le convence de que ella puede rejuvenecerlo, como ya hiciera Medea con Esón, siempre y cuando pueda disponer de una planta ‘mágica’ que casualmente se encuentra en el jardín de las manzanas doradas custodiadas por un dragón que el rey Ormindas ha jurado proteger:

Y aunque la tierna raíz con que Medea
al padre de Jasón volvió mancebo,
a este jardín alegre hermosea,
y le sustenta eternamente nuevo,
con ella yo también haré se vea
tu blanca barba como el rojo Febo;
si es de creer que su virtud conserva,
y el mundo aún goza tan preciosa yerba⁵⁶⁸. (XXIII, p. 381)

En las composiciones épicas de estos siglos, al igual que en la poesía cancioneril y en los romances, los autores echan mano de las figuras mitológicas a modo de símbolos reconocibles de vicios y virtudes. Juan Rufo, en *La Austriada* (1584) recurre a la usual asociación Medea-Circe, al igual que Luis Barahona de Soto en *Las lágrimas de Angélica* (1586), Cristóbal de Virués en *Historia del Montserrat* (1588), Luis Belmonte Bermúdez en *La Hispálica*, (c. 1600-1618) y Antonio Enríquez Gómez en *Sansón Nazareno* (c. 1649-1656). En uno de los últimos cantos de *La Austriada* dedicado a la batalla de Lepanto, –XXII–, una vez terminada la exposición del levantamiento de los moriscos de Granada, se presenta a ambos ejércitos a punto de enfrentarse entre sí, antes de lo cual, el líder turco Alí Bajá decide consultar el oráculo

⁵⁶⁷ ALONSO DE ERCILLA Y ZÚÑIGA, *La Araucana*, ed. I. Lerner, Madrid: Cátedra, 1993, Parte II, Canto XXVII.

⁵⁶⁸ BERNARDO DE BALBUENA, *El Bernardo*, ed. C. Rosell, Madrid: Rivadeneira, 1851.

y saber qué resultado le espera en la batalla. Entonces, el astrólogo Xiloes le cuenta cómo ya se ha internado en el Hades y ha convocado a las sombras infernales para preguntarles sobre tal asunto. Entre los espíritus que nombra, aparecen Circe y Medea:

Y tú, baldón de la nación caldea,
que esta terrible ciencia descubriste;
tú, maga Circe, y tú, cruel Medea,
y tú, la que en Tesalia envejeciste⁵⁶⁹, (p. 120)

En el canto VI de *Las lágrimas de Angélica*, se muestra cómo puede existir piedad en el corazón de los más viles. Así, la docta en artes adivinatorias Canidia, se compadece del caballero Sacripante, antes de lo cual, el autor reflexiona sobre la efectividad de los conjuros y de la magia, de los que sabe gracias a lo que ha leído en algunos libros:

Mas sé de Zoroastes y Medea,
de Circe, de Agaberta, Graca, Erito,
de Holero, y de Catilo, y Meropea,
lo que en diversas lenguas hallo escrito⁵⁷⁰; (p. 298)

Cristóbal de Virués desarrolla en *Historia del Montserrat* la leyenda de la fundación del Monasterio catalán a cargo de Garin, un monje que, poseído por un extraño arrebato –del que se acusa indirectamente a Circe o a Medea–, fuerza a la hija del Conde de Barcelona, joven que estaba a su cargo para ser sometida a un exorcismo demoniaco:

Cuando Garin, rendido ya y postrado
al enemigo riguroso y fuerte,
el ser de la razón preso y atado
en ásperas cadenas de la muerte,
del alma tan amada ya olvidado,
como cosa de poco precio y suerte,

⁵⁶⁹ JUAN RUFO, *La Austriada*, ed. C. Rosell, Madrid: Rivadeneira, 1854.

⁵⁷⁰ LUIS BARAHONA DE SOTO, *Las lágrimas de Angélica*, ed. J. Lara Garrido, Madrid: Cátedra, 1981.

de hombre, y tan bueno, se convierte en fiera
cual si Medea o Circe le prendiera⁵⁷¹. (p. 508)

La hechicera tracia que recoge a Argano y lo cría es descrita por Luis Belmonte Bermúdez en *La Hispánica* como la poderosa mujer que es capaz de vencer a otros grandes magos:

Oblígala el amor, porque Milena
fue hija suya y del difunto Ayato,
cuando la maga vil se hallaba ajena
de tener con Plutón consejo y trato;
mas codiciosa de saber qué ordena
el Orco horrible a los hechizos grato,
a Zoroastro venció, Circe y Medea,
sin ver a Egipto, Colcos ni Caldea⁵⁷². (p. 37)

Antonio Enríquez Gómez reitera la alabanza hacia el poder seductor de estas ‘encantadoras’ mujeres en su obra *Sansón Nazareno*:

No temo, no, la furia philistea;
temo, mi bien, perdone tu nobleza,
los encantos de Circe y de Medea,
delito original de la belleza.
Cuanto valor me concedió la Idea,
tanta el Amor me concedió flaqueza.
Marte me llama, Venus me convida,
y en uno de los dos está mi vida.⁵⁷³ (p. 182)

⁵⁷¹ CRISTÓBAL DE VIRUÉS, *Historia del Montserrat*, ed. C. Rosell, Madrid: Rivadeneira, 1851.

⁵⁷² LUIS BELMONTE BERMÚDEZ, *La Hispánica*, ed. P. Piñero Ramírez, Sevilla: Diputación provincial de Sevilla, 1974.

⁵⁷³ ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ, *Sansón Nazareno*, ed. M. del C. Artigas, Madrid: Verbum, 1999.

El papel de mujer abandonada lo encarna Medea a la perfección, como ya hemos ejemplificado en el apartado de la lírica cancioneril. Lope de Vega, en la *Jerusalén conquistada*, escribe:

En forma del Cretense Minotauro
solícito se vía el pleyto injusto,
la competencia permitiendo el lauro
del docto Apolo al Satiro robusto:
y como en las orillas del Anauro
cogiendo yervas con mortal disgusto
despreciada Medea, assí se vían
muchas que en ellas su vengança fían⁵⁷⁴. (II, 139)

Rodrigo Carvajal y Robles también destaca el sufrimiento de la mujer abandonada en la referencia que encontramos en el *Poema del asalto y conquista de Antequera*:

Llévame, pues, assí la dicha gozes
que más tu corazón noble dessea,
si acaso por las señas le conoces,
a donde yo le sirva o yo le vea,
porque si no le veo daré voces,
más que por su Iasón dava Medea;
llévame, que más quiero ser una hora
esclava suya que del sol señora⁵⁷⁵. (p. 210)

Todos estos ejemplos subrayan las facetas más fácilmente asociables a la imagen superficial Medea y en ellos se recurre a esta figura femenina como un lugar común o de maldad femenina o de mujer despreciada por su amante.

Recogemos, por último, una asociación menos frecuente en la poesía épica pero muy habitual en el teatro áureo. Medea (o sus dragones) representan la vigilancia

⁵⁷⁴ LOPE DE VEGA, *Jerusalén conquistada*, ed. J. de Entrambasaguas, Madrid: CSIC, 1951.

⁵⁷⁵ RODRIGO CARVAJAL Y ROBLES, *Poema del asalto y conquista de Antequera*, ed. F. López Estrada, Madrid: Real Academia Española, 1963.

y la protección principalmente del honor femenino. Lope de Vega en *La Dragontea*, menciona en dos ocasiones dichos dragones y de paso profundiza en la connotación negativa del personaje que da título a la obra, que queda así asociado a Medea:

¿Qué Atila, qué varones igualaron
a Enrique octavo, cuya muerte lloro,
y cuyas manos fieras acabaron
aquel mártir Tomás Cristiano y Moro?
Pues mira las reliquias que quedaron
de aquel Perilo el inventor del toro,
mira la Reina del Dragón Medea
que las costas de América pasea⁵⁷⁶. (p. 28)

Aquel Dragón de la cruel Medea,
Francisco Draque de correr cansado,
los mismos paralelos que pasea
del Aries de oro al pez el sol dorado;
o cuando cierta fama y verdad fea
en odio de la Reina retirado,
tenía en ocio su mayor fortuna
mengando envidias su creciente luna. (p. 31)

Leyendo estas octavas podría verse incluso que con quien se identifica Medea es con la reina Isabel I puesto que si el dragón es Drake, la reina del dragón es la reina de Inglaterra, que acaba superando en crueldad e impiedad a su padre Enrique VIII, con lo que la identificación con la maldad de Medea queda plenamente justificada.

Esta misma expresión, «las guardas de Medea», es empleada, con el mismo sentido al que aludíamos, en la *Descripción del Abadía, jardín del Duque de Alba* publicada en la edición de sus *Rimas* de 1604:

⁵⁷⁶ LOPE DE VEGA, *La Dragontea*, Burgos: El Museo Naval, 1935; puede consultarse también la edición más reciente a cargo de A. Sánchez Jiménez, Madrid: Cátedra, 2007.

Aquí, con venerable barba y calva,
de nietos que te hereden regalado,
te harán las aves destos montes salva
al claro aparecer del sol dorado.
En tanto, pues, que de Toledo y Alva
está en tus brazos el valor guardado,
este bello jardín goza y pasea,
que es digno de las guardas de Medea.⁵⁷⁷ (II, 233)

Dentro de la épica hagiográfica hallamos una referencia al episodio del rejuvenecimiento de Esón en la obra de José de Valdivielso *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca San José*, (1604), en donde conocemos el deseo del joven José de dominar las artes mágicas ‘la falsa ciencia’, por conseguir atraer a su bella prima y lograr ser su esposo:

Cuál de Scitia, de Cólcos, y Tesalia
por las infames yerbas gime y llora,
por gozar de quien vence a la Accidalia
madre del ciego, que en su pecho mora;
cuál de Medea, que bajó hasta Italia,
por remozar al padre del que adora,
desea la falsa ciencia y vano encanto,
por ser esposo de la que es su espanto⁵⁷⁸. (p. 153)

En esta segunda referencia, que se halla al comienzo del Canto XXI “De cuando perdieron Nuestra Señora y San José a Cristo nuestro Redentor”, se enumeran ejemplos de amores no verdaderos para describir mediante lítotes el “yugo del dulce Amor”, del amor de Dios:

No del que con su fuerza abrasadora
deshace el rayo que a la tierra espanta,

⁵⁷⁷ LOPE DE VEGA, *Rimas*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994.

⁵⁷⁸ JOSÉ DE VALDIVIELSO, *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca San José*, ed. C. Rosell, Madrid: Rivadeneira, 1854.

que como aleve cocodrilo llora,
y cual sirena encantadora canta;
no del que el mal afeita y daño dora,
harpía vil, Medea atroz que encanta,
Circe que prende, esfinge que desmiembra,
labrador que ara el aire y el mar siembra; (p. 224)

RECAPITULACIÓN

La función tópico-erudita o ejemplarizante a la que nos referíamos al comienzo de este apartado queda claramente demostrada en el caso de Medea, que se emplea como prototipo de crueldad, de despecho y de práctica de hechicería.

El elevado número de referencias indica que se trata de un mito lo suficientemente conocido por los autores y por los lectores implícitos, si bien, la escasez de fábulas o romances dedicados exclusivamente a ella revela que existía predilección por otras figuras femeninas próximas a ella en cuanto a maldad (Progne) o a conocimientos mágicos (Circe). Acaso el tabú de la madre que mata a sus hijos no permitió que se compusieran obras dedicadas íntegramente a una figura y a un asunto cuya recreación exigiría adentrarse en terrenos ficcionales que más o menos inconscientemente deseaban evitarse. Medea ha de conformarse, entonces, con ser referencia ejemplar que casi raya lo proverbial, pero se resiste a constituir materia única de la poesía lírica o narrativa.

PROSA ÁUREA: NOVELAS Y TRATADOS

Las referencias al mito de Medea en la prosa de los siglos XVI y XVII son abundantes aunque de muy distinto cariz, puesto que están condicionadas, en primer lugar, por las particularidades del género literario en el que se vierten y, en segundo lugar, por la trascendencia que cada autor le haya querido otorgar en relación con la trama argumental en donde aparecen. El presente apartado pretende analizar las referencias a Medea que se hallan en las manifestaciones en prosa más relevantes, para lo cual comenzamos por indagar en uno de los géneros que gozó de más lectores en la época: las novelas de caballerías de los siglos XV, XVI y XVII, para observar el tratamiento que esta figura mitológica recibe en las mismas.

Las novelas de caballerías moldean el personaje de la hechicera de Colcos hasta situarla al mismo nivel que una Urganda o una Morgana, como veíamos en el capítulo anterior al referirnos a las menciones aparecidas en el *Amadís de Gaula* o en *Las sergas del virtuoso caballero Esplandián*. Sus poderes y su magia son temibles pero se conciben dentro del mundo fantástico en que se desarrolla la trama de estas novelas, formando parte, en ocasiones, de la misma. Los caballeros que protagonizan estos relatos deben demostrar su valor superando obstáculos tales como los encantamientos que Medea ha realizado. En *Lisuarte de Grecia*⁵⁷⁹ (Feliciano de Silva⁵⁸⁰, 1514), el caballero se propone desencantar al rey que, junto con su hija, había sido hechizado y convertido en piedra por Medea, quien se declara en estos términos responsable del hecho:

⁵⁷⁹ Este libro es el séptimo de la serie de *Amadís de Gaula*, como lo indica el título con el que fue impreso en Sevilla en 1514 *El séptimo libro de Amadís de Gaula, que trata de los grandes fechos en armas de Lisuarte de Grecia*. Gozó de enorme aceptación lo que explicaría el elevado número de reimpressiones: Sevilla (1525, 1543, 1548 y 1550), Toledo (1534 y 1539), Estella (1564), Zaragoza (1587) y Lisboa (1596).

⁵⁸⁰ Este autor también fue continuador de *La Celestina* (1534) en la que se menciona anecdóticamente a Medea: «Esta es, y no otra, la diferencia de la grandeza de mi señora a la de esas reinas y princessas que dizes. ¿Qué va del merecimiento de Medea al de Penélope?; ¿que no era reina, me di?», *Segunda Celestina*, ed. C. Baranda Leturio, Madrid: Cátedra, 1988, p. 257.

Yo, la infanta Medea, engendrada de los rayos del sol, sierva de los mis siete dioses que los cielos rodean, señora de todas las mágicas y artes de encantamientos en tanta manera que alcancé a saber todo lo que después de mis días vendrá, porque en mis tiempos no ovo nadie que igualasse a mi saber, ni después de mi vendrá, por mi memoria fize y obré con mis artes el presente encantamiento.⁵⁸¹ (p. 183)

En este fragmento se alude a la estirpe de Medea como descendiente del Sol, referencia que proviene de una de las fuentes clásicas más antiguas, Hesíodo, quien la llama «la joven de ojos vivos», refiriéndose precisamente a la cualidad brillante que poseían quienes pertenecían a dicha estirpe:

...se la llevó [el Esónida] al término de las amargas pruebas que en gran número le impuso un rey poderoso y soberbio, el violento, insensato y osado Pelias [en su huida hacia Yolcos] conduciendo en su rápida nave a la joven de ojos vivos y la hizo su floreciente esposa. Entonces ésta, poseída por Jasón, pastor de pueblos, dio a luz un hijo, Medeo, al que educó en las montañas Quirón, hijo de Fílira. Y se cumplió por completo la voluntad de Zeus⁵⁸². (992-1003)

En el *Floriseo*, compuesto por Fernando Bernal en 1516, el caballero protagonista llega a la Ínsula Encantada y pregunta el motivo de dicho nombre, a lo que le responden:

Señor –dixo el maestre– dizese que una dueña que se llamava Medea la encantó grandes tiempos ha. E dizen que lo hizo porque su padre, el Rey, no saliesse tras ella cuando se huyó de su casa con Jasón⁵⁸³. (p. 186)

Más allá del recurrente motivo de la ínsula encantada propio de este género⁵⁸⁴, la existencia de una isla en la huida de Medea también se menciona en algunas

⁵⁸¹ Ed. E. J. Sales Dasi, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.

⁵⁸² HESÍODO, *Obras y Fragmentos*, trad. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Madrid: Gredos, 1978.

⁵⁸³ *Libro de Floriseo, que por otro nombre es llamado el Caballero del Desierto, el cual por su grande esfuerzo y mucho saber alcanzó a ser Rey de Bohemia*, ed. J. Guijarro Ceballos, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.

fuentes clásicas y medievales. Apolonio de Rodas en sus *Argonáuticas* sitúa en una isla la emboscada a Apsirto y su posterior asesinato:

Entonces, cuando según el pacto la dejaron en la isla de Ártemis, ellos separándose con sus respectivas naves atracaron aparte. Y Jasón iba a la emboscada para aguardar a Apsirto y luego a sus compañeros. Éste a su vez, engañado por las más terribles promesas, cruzó rápidamente en su nave las olas del mar y bajo la noche tenebrosa alcanzó la sagrada isla⁵⁸⁵.
(Canto IV, 453-459)

En la *Gran crónica de España* (a. 1385), de Fernández de Heredia, se introduce una novedad significativa al recurrir a una isla como espacio en el que Jasón deja abandonada a Medea tras la salida de Yolcos:

...de que hubieron navegado algunos días por qual que de su voluntat que hubo Gesson con Medea: fizo la meter en una ysla salvatge e Medea finco allí sola e deseparada, sin ninguna compañía⁵⁸⁶. (cap. 18, fol. 38^v)

Jerónimo Fernández, autor de la primera y segunda parte del *Belianís de Grecia* (Sevilla, 1545) también incluye a Medea como parte fundamental del argumento al convertirla de nuevo en la causante de un hechizo que el caballero debe deshacer. Medea, abandonada por Jasón, decide vengarse encantando a Tiandra, la nueva amada de su esposo, y el castillo en el que viven. La profecía dice que sólo un esforzado caballero podrá desencantar a la princesa:

Pues en este tiempo que vos dezimos, en la corte acaesció una aventura tan estraña y peligrosa que no sólo en doblado pesar y tristeza la bolvió, mas los ánimos[s] de los fortísimos príncipes don Belianís y Periano

584 J. MANUEL LUCÍA MEGÍAS, “Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*”, *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, ed. N. Salvador Miguel, S. López-Ríos y E. Borrego Gutiérrez, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2004, pp. 235-258 y E. JOSÉ SALÉS DASÍ, “El motivo de las andas: de nuevo sobre los libros de caballerías y el *Quijote*”, *Criticón*, 99, 2007, pp. 105-124.

585 APOLONIO, *Argonáuticas*, trad. M. Valverde Sánchez, Madrid: Gredos, 1996.

586 FERNÁNDEZ DE HEREDIA, *Historia Troyana*, ed. J. M. Cacho Bleuca, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2003.

fueron turbados de tal suerte que olvidados los pensamientos que cada uno dellos tenía, de cómo podrían aver en su poder a la princesa Florisbella, fueron bueltos en otros nuevos y más penosos cuydados, teniéndola por perdida, para lo qual avéys de saber que al tiempo que la penosa Medea estuvo aguardando penada por los amores de su desabrido cavallero Jasón, viendo su tan continua tardança y olvido, procuró de saber por sus artes, la causa de su olvido y hallando que él seguía los amores de la bella Tiandra, no muy lexos de la Baxa Armenia, enojada y llena de la cruel ponçoña de los zelos, la quiso dar la muerte, mas desseando darle mayor pena que la misma muerte, por su saber, encima de la gran Suria, hizo un encantado castillo tal que la fortaleza del su Jasón no bastasse a le deshazer, el qual quiso que durasse hasta tanto que una profecía suya, que entre sus libros dexó escripta, se cumpliesse en favor del más estremado cavallero que hasta entonces uviesse avido, donde en continos tormentos y congoxas puso a la bella Tiandra. [...] tomó un libro de la sabia Medea y leyendo por él, halló la profecía que os deximos.⁵⁸⁷ (II, 456)

Incluso el mago Fristón, el sabio amigo de Periano, rey de Persia y enemigo de Belianís, cifra sus poderes en la posesión de nada menos que un libro de la sabia Medea:

[...] mandó llamar un sabio a quien él gran crédito dava, y no sin causa, que en las artes mágicas ninguno en el mundo hazía ventaja fuera del sabio Fristón, y ésta era tan poca que apenas entre ellos se conocía otra más de tener Fristón los libros de la sabia Medea. (II, 262)

Y se desespera ante su impotencia al tratar de desencantar la ciudad por ella encantada:

⁵⁸⁷ *Libro primero de don Belianís de Grecia*, ed. L. E. Ferrario de Orduna, Kassel: Reichenberger, 1997. Esta obra es una de las preferidas por Don Quijote, hasta el punto de que el mago Fristón se convierte en responsable de la destrucción de la biblioteca del protagonista.

[...] y no pudo ser de otra manera porque la ciudad estava con más antiguos encantamientos fortalecida, de suerte que el sabio no pudo hazer cosa alguna y esto por no tener libro alguno de la sabia Medea. (II, 268)

Lo que le lleva a maldecir contra ella de manera muy expresiva:

[...] con grandes exclamaciones contra Medea comenzó a dezir:

-¡O señora, principio y fin de las máxicas artes y domadora de las infernales Furias! No sé por qué con tan dolorosos trabajos tal esperiencia quisistes hazer, salvo si el premio de lo que por ello se alcança, en acatamiento del que lo gozare no fuere tenido por mayor. [...] todavía procuraré traer aquí aquella de quien tanta noticia tanto tiempo antes la sabia Medea tuvo para su mayor gloria. (II, 460)

Su incursión en la trama se hace mayor al relacionarla también con la obtención de la espada de Belianís —«que ésta fuera de aquel valiente cavallero Jasón, la qual le diera su aborrecida Medea en el tiempo que de sus amores gozaron, hecha por tales cursos y planetas que en el mundo al presente otra semejante se hallara» (I, 207)— escondida en una cueva hasta que el caballero más notable y merecedor consiguió sacarla de allí:

“Yo vos lo diré” —dixo ella— “que a duro en el mundo por otro lo podríades saber. Bien sabéis la batalla que con el esforçado príncipe Periano teníades acetada, pues agora sabréis que tiene un sabio, el mayor amigo que él tiene, que es el que en el arte máxica en el mundo, al presente, más sabe, éste saviendo el peligro en que su tan grande amigo se avía de ver con el príncipe vuestro hijo, ha ordenado todo lo que avéis visto cambiando a entrambos vuestras armas para que os diéssedes la muerte, pensando cada uno que con el príncipe Periano se combatía y crehédme que saliera con ello si por la espada de don Belianís no fuera, que para esto la sabia Medea muchos años antes la tuvo guardada en aquella cueva donde don Belianís la sacó como persona que fue la que más en el mundo desseó hazer provecho a sucessores de la casa de

Grecia, como ya muchas vezes se a parecido y assí estava escripto donde don Belianís ganó la espada, si bien os acordáis de las palabras.” (I, 217)

En otras novelas de este género se recurre a distintos episodios del mito para ejemplificar estados y situaciones que viven los personajes. En la novela anónima protagonizada por el caballero *Polindo* (Toledo, 1526) hallamos varias referencias en este sentido. En primer lugar, el autor compara en la alegría de sus personajes – Polindo y Claribeo– con la que sintieron grandes personajes mitológicos al estar junto a sus enamorados:

Ni el alegría que Héctor el Troyano sintió cuando las fuertes y temerosas batallas venció ni el plazer de su hermano Paris con la hermosa Elena ni Medea con su desseado Jasón, por quien ella mató a su hermano faziéndole pedaços por salvarse a sí y a su querido Jasón ni cuando la reina Dido tubo a su voluntad a Eneas ni el plazer de Eneas cuando casó Lavinia, fija del rey latino, ni cuando sojuzgó a todas las italianas ni cuando se encerrara la reina Iseo la Brunda con el esforçado Tristán de Leonís, ninguna alegría d’estas no se puede igualar con la del príncipe don Claribeo con tal mensaje. (p. 110)

La misma sensación de felicidad, descrita de nuevo aludiendo a la que sintiera Medea al poseer a Jasón, es puesta ahora en boca de uno de los personajes:

Y don Polindo iva tan turbado de la mucha alegría que hablar no podía. E ya que algún tanto estuvo, dixo: “Amiga Filestra, es tanta el alegría que vuestra vista me causa que ni el fermoso Paris cuando en sí poseyó a la fermosa Elena ni Medea cuando tubo a Jasón ni Daymira a Ércules ni Plutón a Proserpina –aquel que, sin ella poder resistir, la hurtó–, el alegría qu’estos tenían no se compara con la mía en ser visitado de vos, en quien mi vida está dependiendo e mi remedio de mi vida me viene”⁵⁸⁸. (p. 57)

⁵⁸⁸ *Historia del espantable cavallero don Polindo*, ed. M. Calderón Calderón, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.

En otro momento, menciona el episodio colquídeo del mito y recuerda la inestimable ayuda que Jasón recibió de Medea:

Que si Jasón ganó el vellocino dorado no fue por esfuerzo, salvo por el buen consejo que la sabia Medea le dio de cómo se avía de aver en aquella aventura. Pues ¿cuántas historias leemos que, por la mala orden, muchos reyes y príncipes ser vencidos? Pues si nosotros cada uno va a su apetito, veamos qué os parece. (p. 102)

En las tragedias de Eurípides y de Séneca respectivamente, Medea, ofendida y ultrajada, le recuerda a Jasón esta misma idea:

MEDEA: Yo te salvé [...] y a la serpiente que guardaba el vellocino de oro [...] la maté e hice surgir para ti una luz salvadora. Y yo, después de traicionar a mi padre y a mi casa [...] mate a Pelias. [...] Y a cambio de estos favores, ¡oh el más malvado de los hombres!, nos has traicionado⁵⁸⁹. (475 ss.)

MEDEA: Sólo esto logré sacar del reino de Cólquide: haber salvado por mí misma aquella gloria inmensa e ínclita flor de Grecia⁵⁹⁰. (225)

También se refiere el autor del Polindo, por último, a las dotes mágicas de Medea en la siguiente cita:

De modo que el tal frescor con suaves cantos de las aves los tristes coraçones alegravan. Mas aunque el gran saber de Medea allí fermosos jardines fabricado oviesse ni con ornamento de la dulce música de Orfeo vestidos estuviesen, nunca vencer pudieron al portero del coraçón del leal don Polindo, que antes al pesar las abriera. (p. 241)

En la cuarta de las novelas del ciclo del caballero Reinaldos de Montalbán⁵⁹¹, *que trata de los grandes hechos del invencible caballero Baldo y de las graciosas burlas de Cingar*

⁵⁸⁹ EURÍPIDES, *Tragedias I: El Cíclope. Alceste. Medea. Los Heraclidas. Hipólito. Andrómana. Hécuba*, Introd. C. García Gual, trad. A. Medina González y J. A. López Férez, Madrid: Gredos, 1977 (reed. 2000).

⁵⁹⁰ SÉNECA, L. A., *Medea*, trad. J. Luque Moreno, Madrid: Gredos, 1987.

(1542), se incluye una explicación mitológica de los signos zodiacales y, al hablar de capricornio, se alude necesariamente al carnero dorado:

Adonde fingieron los poetas muchas cosas sobre estos signos y cómo estos animales fueron colocados en el cielo. El primero es el que tiene figura de carnero que se atribuye al mes de março [...] Otros dizen que era por el vellocino dorado del carnero que truxo Frixo, hermano de Heles, a Colcos que después tomó Jassón con ayuda y saber de Medea⁵⁹².
(p. 80)

Diego Ortúñez de Calahorra compuso su novela *Espejo de príncipes y caballeros* (publicada en Zaragoza en 1555) también conocida como *El caballero del Febo*, en la que se narran las aventuras de dicho caballero y sus amores con Lindabrides, primero, y Claridiana, después. Precisamente al encontrarse con esta última por primera vez, compara su capacidad seductora con el poder de convertir a los hombres en piedras que él atribuye a Medea, confundiéndola de alguna manera con Circe, capaz de transformar en animales a los hombres y atribuyéndole el don de Medusa:

Y no con tanta razón se pudo dezir lo de la hermosa Medea, que convertía en piedras a los hombres, quanto desta real princesa⁵⁹³. (III, 257)

Otra alusión a la colquídea aparece en el lamento que entona la princesa Lindabrides al perder al Caballero del Febo, que recurre a Ariadna o a Medea como ejemplos de mujeres abandonadas que sigue innegablemente la estela de las *Heroidas*:

Pudiera yo, si mi extremo no fuera tan grande, remediar mi pena como Ariadna, dexada de Theseo, y Medea, olvidada de Jasón. (V, 44)

⁵⁹¹ J. M. CACHO BLECUA, "Novelas de Caballerías", en *Orígenes de la novela: estudios y ponencias presentadas al congreso I Encuentro Nacional Centenario de Marcelino Menéndez Pelayo celebrado en Santander los días 11 y 12 de diciembre de 2006*, eds. R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez, Santander: Universidad de Cantabria - Sociedad Menéndez Pelayo, 2007, pp. 133-222 (p. 167).

⁵⁹² *Baldo*, ed. F. Gernert, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.

⁵⁹³ *Espejo de príncipes y caballeros*, ed. D. Eisenberg, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

Por último, anotamos un par de referencias en la traducción anónima del *Tirante el Blanco de Joanot Martorell* (1511). En la primera de ellas, Medea aparece incluida en la relación de «mugeres que bien avían amado» que decoran en relieve una «gran silla ricamente guarnecida». De nuevo hay que aludir a las *Heroidas* como fuente de este catálogo que aparece representado en un fastuoso sillón, lo que propicia el empleo de una écfrasis⁵⁹⁴, recurso típico de la épica al que se acude también con frecuencia en las novelas de caballerías⁵⁹⁵:

Alrededor de las deesses estaban todas las mugeres que bien avían amado, [...] Medea a Gersón, la reyna Dido a Eneas, Diamira a Hércules, Adriana a Teseo, y la reina Phedra, que requirió a Hipólito su alnado; y otras muchas avía que sería prolijidad de nombrar, las que en la fina de sus amores fueron engañadas por sus enamorados, assí como hizo Jasón, que engañó y destruyó la gentil persona de Medea⁵⁹⁶. (III, 80)

La segunda alusión la hallamos en la respuesta que le da Carmesina a Tirante ante los intentos de conquista de éste. Es interesante esta cita porque incluye un final del mito distinto del tradicional y lo hace concluir con el suicidio de Medea, lo que probablemente obedezca a reparos morales o tal vez sea fruto de una reacción inconsciente. En cualquier caso, lo que no puede ser es que un crimen como el de Medea quede sin ‘castigo’ ni que la perpetradora de tal acción quede sin final funesto:

⁵⁹⁴ Un completo estudio del empleo de la écfrasis de tradición virgiliana en la epopeya española es “Virgilianismo y tradición clásica en la *Cristiada* de Fray Diego de Hojeda” de V. CRISTÓBAL LÓPEZ, publicado en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 25, 1, 2005, pp. 49-78, en donde se cita además, bibliografía señera sobre este tema (p. 63, nota 12).

⁵⁹⁵ I. LOZANO RENIEBLAS plantea en “La écfrasis de los ejércitos o los límites de la *enárgeia*” (*Monteagado*, 3ª Época, 10, 2005, pp. 29-38) el uso paródico de este recurso en *El Quijote*, como muestra del reiterado empleo del mismo en las novelas de caballerías: «Este artículo analiza el capítulo de la batalla de los carneros (*Quijote*, I, XVIII) como una parodia de los mecanismos de la écfrasis, entendida en el sentido que le dieron los retóricos de la Antigüedad, para persuadir a la audiencia», p. 29. Más adelante, la autora relaciona la écfrasis con la trama narrativa de las novelas, haciendo alusión así al origen de este recurso: «Fueron los novelistas de la Antigüedad (Heliodoro y Aquiles Tacio, sobre todo), que hicieron de la écfrasis el recurso parentético por excelencia para retardar la trama del laberinto narrativo de las novelas griegas, quienes pusieron de manifiesto el riesgo de confundir la viveza del discurso con la propia realidad», p. 32.

⁵⁹⁶ Martín de Riquer, Madrid: Espasa-Calpe, 1974; véase también T. MARTÍNEZ ROMERO, “Materials senequians en autors medievals I: el *Tirant lo Blanch*”, en *Un clàssic entre clàssics: sobre traduccions i recepcions de Sèneca a l'Època Medieval*, Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1998, pp. 157-198.

Y créeme lo que te diré: que no me desplaze porque tú ames mi persona, mas tengo duda de amar a aquel que temo que con fatiga puede ser mío; que muchas vezes ha faltado la firmeza en el amor de los estrangeros, que prestamente viene e muy más presto se va. Si no, mira qué hizo aquel fingido Jasón, y otros muchos que te podía nombrar, y cuánta fue la pena que la triste Medea passó, que matando a sus hijos, y después a sí misma, sus males uvieron fin. (III, 117)

Las versiones paródicas de las novelas de caballerías también incluyen algunas menciones valiosas para nuestro estudio. En el prólogo de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Cervantes hace un recorrido por las fuentes que ha utilizado según las necesidades de cada momento. Si requiere un ejemplo de crueldad, el más claro lo halla en la Medea de Ovidio:

Si tratáredes de ladrones, yo os diré la historia de Caco, que la sé de coro; si de mujeres rameras, ahí está el obispo de Mondoñedo, que os prestará a Lamia, Laida y Flora, cuya anotación os dará gran crédito; si de crueles, Ovidio os entregará a Medea; si de encantadores y hechiceras, Homero tiene a Calipso y Virgilio a Circe;...⁵⁹⁷ (p. 15)

Además de esta mención directa, en la que Cervantes juega con los tópicos alardeando de conocerlos pero a la vez burlándose subrepticamente de la banalidad de los mismos, se ha querido ver en la caracterización de algunos personajes cervantinos –Zoraida y Dorotea– cierta influencia del personaje mitológico⁵⁹⁸. Medea les prestaría, según esta interpretación, su conflicto entre amor y lealtad. Dorotea es una mujer engañada y despreciada y Zoraida abandona a su familia y su patria por amor, pero Cervantes resuelve ambos episodios acorde con el contexto cristiano en que se componen. Así, la muchacha deshonrada ve restituida su honra gracias al matrimonio y Zoraida se convierte a la verdadera fe, resolviendo así cualquier conflicto moral.

⁵⁹⁷ MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998.

⁵⁹⁸ C. A. NADEU, *Women of the prologue. Imitation, myth, and magic in Don Quixote I*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2002, pp. 75 ss.

Alonso Fernández de Avellaneda, por su parte, insiste en la crueldad del personaje en su *Quijote* apócrifo:

Mas dígame v. m.: con todo, essa muger que ama, ¿es de aquí del lugar o forastera? Que gustaría en extremo, si fuesse possible, verla antes que me fuesse; porque hombre de tan buen gusto como v. m. es, no es creíble sino que ha de aver puesto los ojos en no menos que en una Diana ephesina, Policena troyana, Dido cartaginense, Lucrecia romana o Doralize granadina.

—A todas éssas —respondió don Quixote— excede en hermosura y gracia; y sólo imita en fiereza y crueldad a la inhumana Medea. Pero ya querrá Dios que, con el tiempo, que todas las cosas muda, trueque su corazón diamantino, y con las nuevas que de mí y mis invencibles fazañas terná, se mollifique y sujete a mis no menos importunos que justos ruegos⁵⁹⁹. (I, 44)

Entre las menciones que se detectan en las novelas pastoriles destacan las dos que hallamos en *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor. En la primera de ella se produce una confusión entre Medea y Penélope:

Después de haber particularmente mirado el padrón, estos y otros muchos caballeros que en él estaban esculpidos, entraron en una rica sala, lo alto de la cual era todo de marfil, maravillosamente labrado: las paredes de alabastro y en ellas esculpidas muchas historias antiguas, tan al natural que verdaderamente parecía que Lucrecia acababa allí de darse la muerte, y que la cautelosa Medea deshacía su tela en la isla de Íthaca...⁶⁰⁰ (p. 274)

Más adelante, sin embargo, se le atribuyen al personaje sus propias cualidades, como la capacidad de rejuvenecer a las personas⁶⁰¹:

⁵⁹⁹ ALONSO FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

⁶⁰⁰ JORGE DE MONTEMAYOR, *Los siete libros de la Diana*, ed. A. Rallo Gruss, Madrid: Cátedra, 1991.

⁶⁰¹ Incluimos en este apartado dedicado ejemplos en verso que se incluyen en obras en prosa.

Todo el gracioso campo se veía
de salces y d'alisos muy cercado,
la yedra por sus troncos revolvía,
con un enriedo extraño y concertado,
según la verde yerba parecía
qu'allí Medea las yerbas ha cortado,
con que el olivo viejo hizo nuevo
y al padre de Jasón volvió mancebo. (p. 382)

También dentro del subgénero pastoril, Gaspar Gil Polo, en la última intervención de la voz del narrador en el libro quinto de la *Primera parte de Diana enamorada*, avisa a los amantes de que no siempre los trances amorosos tienen un buen final, como lo advierten numerosos casos, entre los que se incluye el de Medea, cuyo amor es caracterizado como 'sobrado', esto es, excesivo:

No tengáis de hoy más atrevimiento de abalanzaros a semejantes trances con esperanzas de ser remediados como ahora lo fuisteis, que no tenéis tanta razón de estar confiados por la salud que a vosotros se os dio, como temerosos por los desastres que a muchos enamorados acontecieron. ¿A quién no espanta el triste suceso de los amores de Píramo y Tisbe? ¿A quién no hace temblar el fin del largo y sobrado amor de la encantadora Medea? ¿A quién no causa temor la desdicha de la deshonesto Mirra? Los cuales casos fueron por los poetas, como maestros de la humana vida, figurados para atemorizar los hombres con tan desventurados acontecimientos, dándoles a entender cuánto más provechoso les sea emplearse en los estudios de las letras o entender en otros ejercicios, conformes al estado de cada uno, que gastar sus años en tan dañosas ocupaciones⁶⁰². (fol. 148^v)

Lope de Vega la menciona en dos pasajes de su novela *La Arcadia*, como modelo de mujer ingeniosa que utiliza sus poderes de manera errónea, con lo que se

⁶⁰² GASPAR GIL POLO, *La Diana enamorada*, Valencia: Joan Mey, 1564. Biblioteca Nacional, R/1525.

demonstraría la inclinación casi ‘natural’ de la mujer hacia el mal. En la primera de ellas, de carácter lírico, es el pastor Galafrón quien se lamenta ante Belisarda, Leriano, Leonisa y Alcino de la aspereza con que lo trata su dama:

Dichoso ausente, amante sin fortuna,
en quien tan bello sol su llanto emplea;
cuando por dicha en otros brazos vives,
¿de qué Tesalia o monte de la luna
has cogido las hierbas de Medea?
¿Qué rombos, qué caracteres escribes?
¿Con qué encanto prohibes
que no te olvide una mujer ausente,
entre ellas firme ley desde que nacen?
[...]

Así cantaba el pastor, y así lloraba Belisarda⁶⁰³. (pp. 159-160)

La segunda aparece en una de las cartas que lee Silvio ante Anfriso en la que Olimpo relata la llegada de Belisarda a Cilene y en la que se ensalzan su virtud y su belleza, aunque previamente su capacidad seductora se asemeje a la de Circe o Medea:

Carta de Olimpio a Silvio:

Aquí ha llegado, amigo Silvio, la Circe de vuestros montes y el escándalo de los nuestros, la Medea de su voluntad y el Alejandro de las ajenas; la que, al contrario de Medusa, vuelve de las piedras hombres, y aquel ingenio de Ovidio, transformador de cuanto llega a su entendimiento; porque, como ella lo mire, no ha de quedar en su ser. (pp. 210-211)

Cervantes escoge a Medea en *La Galatea*, como ejemplo de que el amor vence cualquier barrera. Quien está enamorado es capaz de todo, incluso de matar:

Veamos, pues: ¿quién, sino este amor, es aquel que al justo Loth hizo romper el casto intento y violar a las propias hijas suyas? Éste es, sin

⁶⁰³ LOPE DE VEGA, *La Arcadia*, ed. E. S. Morby, Madrid: Castalia, 1975.

duda, el que hizo que el escogido David fuese adúltero y homicida; y el que forzó al libidinoso Amón a procurar el torpe ayuntamiento de Tamar, su querida hermana; y el que puso la cabeza del fuerte Sansón en las traidoras faldas de Dalila, por do, perdiendo él su fuerza, perdieron los suyos su amparo, y al cabo, él y otros muchos la vida; [...] éste hizo que la furiosa y enamorada Medea esparciese por el aire los tiernos miembros de su pequeño hermano; éste cortó la lengua a Progne, arrastró a Hipólito, infamó a Pasífae, destruyó a Troya, mató a Egisto⁶⁰⁴.
(p. 240)

Es significativo que en la larga enumeración cervantina aparezcan primero los ejemplos bíblicos y luego los de la literatura pagana. Ello es fruto, desde luego, de la preeminencia cultural y moral de unos sobre otros, pero puede obedecer a algo aún más concreto: de esta preeminencia se hacían eco las poliantes y otras obras similares, que anteponen siempre lo cristiano (ejemplos bíblicos, citas de Padres de la Iglesia, etc.) a lo pagano (ejemplos literarios, citas de autores ‘clásicos’ paganos).

Por último recogemos una mención de menor trascendencia en la obra de Cristóbal Suárez de Figueroa titulada *La constante Amarilis*, en la que se incluye entre los ‘vehículos’ voladores mitológicos el carro alado de Medea:

[...] por una corona de pino que se deshaze, se fatigavan en los Juegos Ystmos, hechos en gloria de Neptuno, y ellos se exercitarán, trabajarán, sudarán y se fatigarán en la loable ocupación y exercicio de las Musas por una diadema de fama eterna que los hará bolar del oriente al ocaso mejor que Dédalo con sus alas, Perseo con su Pegaso y Medea con su carro⁶⁰⁵.
(p. 50)

⁶⁰⁴ MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *La Galatea*, ed. F. Sevilla Arroyo - A. Rey Hazas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994.

⁶⁰⁵ CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA, *La constante Amarilis*, ed. M. A. Satorre Grau, Valencia: Universidad de Valencia, 2002.

Alonso Núñez de Reinoso inaugura el género de las novelas bizantinas con *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea* en 1552⁶⁰⁶. En ella se recuerda en dos ocasiones la crueldad de Medea. La primera tiene lugar cuando Clareo y Florisea toman tierra en una extraña región en donde ven las siguientes sepulturas⁶⁰⁷:

Estaban allí sepultados los hijos de la cruel Medea; estaba allí Cleopatra, y dibujada en la sepultura la misma víbora que la mató⁶⁰⁸. (p. 93)

En otro momento, Clareo, apesadumbrado por la muerte de Florisea, causada por él mismo debido al mal consejo de Isea, recuerda:

Y ¿por qué me mandaste matar las cosas que más quería? ¿Por qué? Si de mí tenías enojo, vengárate en mí y no en quien no tenía culpa ninguna. ¡Oh cruel Medea, que si tú tuvieras piedad, amor o temor de Dios, no hicieras tan gran crueldad, de la cual jamás tendrás ninguna disculpa. (p. 130)

En *El peregrino en su patria* Lope de Vega prefiere asignar a Medea un papel emblemático al emplear la recurrente expresión «dragones de Medea» sobre la que hablaremos en el apartado del teatro áureo:

Pues a ninguno parezca nuestro Peregrino fabuloso, pues en esta pintura no hay caballo con alas, Chimera de Bellerofonte, dragones de Medea, manzanas de oro, ni palacios encantados, que desdichas de un peregrino no sólo son verosímiles, pero forzosamente verdaderas⁶⁰⁹. (p. 366)

Anteriormente, al hablar del ave fénix, ha recordado otro episodio del mito, el rejuvenecimiento de Esón:

Muere en fin aquel primero
fénix, y el quemado aroma

⁶⁰⁶ J. GONZÁLEZ ROVIRA, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid: Gredos, 1996.

⁶⁰⁷ De nuevo se recurre a la *écfrasis*, en esta ocasión para describir los relieves esculpidos en varias sepulturas.

⁶⁰⁸ ALONSO NÚÑEZ DE REINOSO, *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de las sin ventura Isea*, ed. M. A. Teijeiro Fuentes, Cáceres: Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, 1991.

⁶⁰⁹ LOPE DE VEGA, *El peregrino en su patria*, ed. J. Bautista Avallé-Arce, Madrid: Castalia, 1973.

cría una blanca paloma,
que sale de su ceniza,
con que su ser eterniza,
y vuelve de su vejez
a salir moza otra vez,
dando al oriente alegría,
como Medea quería
con las yerbas de Tesalia. (p. 276)

Por concluir con las referencias que aparecen en la producción lopesca, recogemos aquí las dos referencias que registramos en *La Dorotea*. En la primera de ellas, Lope recurre a Medea para completar la relación de seres crueles y monstruosos con los que Fernando define a Dorotea, entre los que se encuentran animales, seres mitológicos y célebres hechiceras, en una enumeración que recuerda inevitablemente a la *Officina y Cornucopia* de Textor tantas veces consultada por él:

FERNANDO: Leona, Tigre, Serpiente, Aspid, Sirena, Euripo, Circe, Medea, Pena, Gloria, Cielo, Infierno y Dorotea.

FELIPA: ¡Con qué de injuriosos nombres desembarca esa pobre mujer del mar de vuestra ira!

FERNANDO: No los he dicho todos. Pero sí, que ya dije Dorotea⁶¹⁰. (p. 317)

Más adelante, al disertar sobre la relación entre venganza y amor, vuelve a mencionarse a la joven colquídea abandonada por Jasón:

JULIO: No decir bien ni mal de Dorotea; que el que ha olvidado lo que amaba, no dice mal ni bien de lo que olvida: bien, porque ya no ama, y mal, porque no se venga.

FERNANDO: Pues vengarse, ¿es amor?

JULIO: No, sino desesperación amorosa. Y acuérdate de lo que de Medea escribe Ovidio, que habiéndose casado Jasón con otra, se la mató con dos hijos y puso fuego a sus casas. (pp. 429-430)

⁶¹⁰ LOPE DE VEGA, *La Dorotea*, ed. E. S. Morby, Madrid: Castalia, 1988.

Si bien como novela picaresca la obra de Francisco López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, no ha sido muy apreciada por la crítica, hay que otorgarle el valor que merece como obra sin grandes pretensiones artísticas y de clara finalidad recreativa. El propio autor, al explicar sus objetivos en el preliminar “Intento del autor en su libro”, defiende esta idea, para lo cual tiene a bien mencionar a Medea:

Y, en parte, no se engañará quien pensare de mí aquesto, porque yo, en el discurso deste mi libro, no quiero engañar como sirena, ni adormecer como Cándida⁶¹¹, ni transformar como Circe o Medea, ni deslumbrar como Silvia, que si esto pretendiera no pusiera las redes en la plaza del mundo ni las marañas por escrito y de molde⁶¹². (I, 125)

La obra de Carlos García titulada *La desordenada codicia de los bienes ajenos* tuvo más repercusión fuera de España, quizá por el hecho de que sigue más de cerca la corriente picaresca europea que la española, con la que no comparte ni el devenir itinerante del protagonista ni el consiguiente servicio a varios amos. Esta novela picaresca tiene como protagonista a un ladrón, Andrés, quien instruye magistralmente al lector sobre el hurto y la rapacería, defendiendo incluso la raigambre de este ‘arte’ en la tradición clásica:

Y si, dejando estos y otros muchos ladrones que las sagradas letras nos cuentan, echáramos mano de los ejemplos que las historias humanas nos refieren, veremos que esta singular arte se conservó siempre entre la nobleza, pues Paris robó⁶¹³ a Elena, hurtada antes por Teseo; Teseo a Ariana; Iasón a Medea; Medoro a Angélica, y a Lucrecia Tarquino⁶¹⁴. (p. 76)

⁶¹¹ Parece que estamos ante otra confusión de nombres: esta ‘Cándida’ seguramente es la Canidia de los *Epodos* de Horacio (V y XVII).

⁶¹² FRANCISCO LÓPEZ DE ÚBEDA, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, ed. A. Rey Hazas, Madrid: Editorial Nacional, 1977.

⁶¹³ Si atendiéramos al étimo latino correspondiente, *rapiūt*, hallaríamos cierta ambigüedad, puesto que además de ‘robó’ puede traducirse como ‘raptó’ y ‘violó’.

⁶¹⁴ CARLOS GARCÍA, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, ed. F. Gutiérrez, Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1959.

Gonzalo de Céspedes y Meneses abandona en cierta manera las convenciones picarescas para aproximarse a la novela cortesana⁶¹⁵ en *Varia fortuna del soldado Píndaro*, novela en la que hallamos un recuerdo para Medea como modelo de mujer abandonada después de haberlo dejado todo por amor:

Querría complacerte, señor, y que tuviessen tus méritos y partes de mí fee y voluntad conforme recompensa. Callar pienso el desseo, y aun lo mucho que me agradan aquellas. Temo lo que nunca he intentado, no me atrevo a querer; porque si me abalanzo y arrojó, sé que no he de saber reprimir mis afectos. Demás, que considero que, aviendo de irte tarde o temprano desta tierra, ni tú me has de querer llevar contigo, ni yo entonces sin ti he de poder vivir ausente. No es de despreciar este miedo, ni el grande que me aumenta ver a Dido burlada por Eneas, a Medea por Jassón y por Teseo a Ariadna⁶¹⁶. (I, 84)

Sobre la crueldad de las mujeres agraviadas vuelve el personaje de Don Carlos en las *Jornadas alegres*, otra novela de tipo cortesano firmada por Alonso de Castillo Solórzano:

Dio fin don Carlos a su ejemplar discurso, y mucho gustó al auditorio de habérsele oído, si bien a algunas de aquellas damas dejó quejas de que, siendo fábrica de su ingenio, hubiese hecho aquella dama tan cruel cosa ajena de su sexo, y así se lo dijeron, de lo cual se disculpó, diciéndoles no ser muy ajena la crueldad de las mujeres agraviadas, dando este ejemplo las historias con Medea, Progne y Sicilia⁶¹⁷, que mostraron su crueldad contra su misma sangre⁶¹⁸. (p. 183)

⁶¹⁵ Sobre este género véase P. PALOMO, *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona: Planeta / Universidad de Málaga, 1976 y E. RODRÍGUEZ CUADROS, “La novela corta del barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva”, en *Monteagudo*, 1, 1996, pp. 27-46.

⁶¹⁶ GONZALO DE CÉSPEDES Y MENESES, *Varia fortuna del soldado Píndaro*, ed. A. Pacheco, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

⁶¹⁷ La confusión con Escila parece clara en este pasaje. Se trata de enumeraciones de carácter tan mecánico y secundario que a veces ponen en duda que quien las utiliza conozca poco más que algún detalle de las historias protagonizadas por los nombres mencionados.

⁶¹⁸ ALONSO DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Jornadas alegres*, Madrid: Bibliófilos Españoles, 1909.

TRATADOS DE HISTORIA Y GEOGRAFÍA

En los tratados de historia o geografía encontramos algunas alusiones a Medea cuando el autor, como por ejemplo Martín Fernández de Enciso, describe las regiones que fueron escenario del mito. Así, en la *Suma de geografía que trata de todas las partidas y provincias del mundo* (1519) leemos la siguiente información relacionada con Barba, Colcos y Armenia:

Barba es buen puerto y entra en él un buen río. Aquí dicen que vino Jasón cuando truxo a Medea de Colcos y el vellocino dorado que ganó⁶¹⁹. (fol. XXXVI^v)

Aquí es la provincia de Colcos, de donde Jasón sacó a Medea. Esta provincia dizen que tomó el nombre de Medea la nigromantesa, la qual, después que Jasón la dexó, se fue a esta provincia e reynó en ella. E otros dizen que su hijo que se llamó Medo, que fue rey, le puso el nombre. Aquí dizen que está el sepulcro de Jasón y de Medea, acerca de un monte muy alto que se llama el monte Jasón. Esta provincia señoreó en tiempo passado acerca de toda la Asia. (fol. XXXIX^v)

Por esta tierra de Armenia passó Medea e aquí y en Media fue ella señora, e usó sus encantamientos y adivinancias. Y esta tierra e la de Media, a do ella presidió fue toda una, e oy en día son muy semejables todos en habla y vestido, e avidos por unos. (fol. XLI^r)

En este último fragmento hay un claro intento de vincular el nombre de Medea a los medos y a ‘Media’, algo que ya hemos comentado en capítulos anteriores⁶²⁰, pero en esta ocasión resulta significativo por la fecha en la que aparece esta referencia y es que pocos años antes se había publicado la obra de consulta fundamental en cuanto a la explicación de epónimos, las *Antiquitates* de Annio de Viterbo, *nom de*

⁶¹⁹ MARTÍN FERNÁNDEZ DE ENCISO, *Suma de geografía que trata de todas las partidas y provincias del mundo*, ed. J. R. Carriazo Ruiz, Salamanca: CILUS, 2003.

⁶²⁰ Sin remontarnos más atrás, las *Genealogie* de Boccaccio recogen esta misma idea de ‘cerrar’ la biografía de Medea devolviéndole su carácter regio, en este caso a través de la figura de su hijo Medo.

plume del dominicano Giovanni Nanni, quien, como curiosidad, dedicó su obra a los Reyes Católicos. Nebrija la adaptó en edición de c. 1514 y, tal vez, Martín Fernández de Enciso fuera conocedor de la misma, lo cual no resultaría extraño siendo el tema principal de su obra la toponimia universal.

Fray Bartolomé de las Casas consideró su *Apologética historia sumaria* como un libro más de la *Historia de las Indias*, y en él diserta sobre las costumbres y tradiciones indígenas. Al hablar sobre los métodos más eficaces para limpiar los pecados, trae a colación la aspersión, utilizada ya en la Antigüedad por Egeo, quien confió en este sistema para redimir a su esposa Medea, aunque luego aclara que ya Ovidio reprobó esta conducta porque el agua no sirve para limpiar los pecados del alma:

Según Macrobio, Egeo, rey de Atenas, con aspersión de agua mostró ser aliada de los homicidios que había cometido su mujer Medea⁶²¹. (II, 865)

Medea es tan poderosa que domina las fuerzas de la naturaleza, como el viento. Bartolomé de las Casas recoge a este respecto un procedimiento para lograr ese mismo dominio, según recoge Pausanias:

Pausanias, libro 2º, dice que había en un collado un templo de los vientos y que cada año el sacerdote ofrecía una noche sacrificio –no dice de qué– a los vientos, y otra noche, para impedir el ímpetu de los vientos en cuatro cuevas se metía y en ellas secretamente les sacrificaba, y con ellos encantaba o deshacía los encantamientos de Medea. (III, 1144)

La lectura que ofrece sobre las narraciones mitológicas Gonzalo Fernández de Oviedo en su *Historia general y natural de las Indias* es ciertamente curiosa, pues avisa de que todas esas fábulas increíbles y maravillosas se ven reducidas a simples «niñerías» al lado de las que han sucedido en la conquista de América:

No son comparación bastante a vuestros españoles, en las cosas que en estas nuevas tierras han experimentado, las fabulosas novelas de Jasón y

⁶²¹ FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, *Apologética historia sumaria*, ed. V. Abril Castelló et alii, Madrid: Alianza, 1992.

Medea con su vellocino dorado. Callen los pregoneros de Theseo aquel laberinto y su Minotauro, pues que, sabida la verdad, esas metáforas, reducidas a la historia cierta, son unas burlas y niñerías si se cotejan y traen a comparación de lo que en estas Indias nuestras se ha visto...⁶²²
(II, 213)

Aún hallamos otra referencia en esta obra cuando el autor enumera las cinco naves más importantes de la historia, entre las que se encuentra la Argos, junto al Arca de Noé, la nao de Sosi, rey de Egipto, la carabela La Gallega de Colón y la nao Victoria de Juan Sebastián Elcano:

La segunda nao de las famosas fue aquella de Jasón, llamada Argos, por el nombre del maestro que la hizo, en la cual Jasón fue a la isla de Colcos en demanda del vellocino de oro; la cual empresa consiguió por medio de los amores de Medea. Esta es loada por su navegación y por los generosos príncipes que en ella navegaron. (II, 240)

LITERATURA RELIGIOSA Y MORAL

En la literatura religiosa de estos años las menciones que hallamos de Medea siempre recuerdan los aspectos más crueles del personaje en clara contraposición con los ideales cristianos. Así, en la traducción que Juan Justiniano realizó de *De institutione feminae christianae* de Juan Luis Vives, Medea se incluye en la relación de ilustres hombres y mujeres confundidos por el «malvado amor»:

El poeta da voces contra avaricia, diciendo “¡oh avaricia!, ¿cuántos males haces?”. En lo cual ¿cuánto mejor se podría decir, ¡oh malvado amor!, de cuántos males eres ocasión? Por ti el muy piadoso David envió al inocente y no culpante Urías a la muerte, por gozar más sin recelo de los ilícitos abrazos de Bersabé. A Salomón hiciste idolatrar. Debilitaste a

⁶²² FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Historia general y natural de las Indias*, ed. J. Pérez de Tudela Bueso, Madrid: Atlas, 1992.

Sansón. A Medea hiciste despedazar a su hermano y degollar a sus hijos⁶²³. (p. 165)

En una obra de las características de *La perfecta casada*, es doblemente lógico que la referencia a Medea venga rodeada de cierto tono misógino. Fray Luis, sin embargo, primero expone las virtudes de una buena mujer cristiana y después atribuye a Eurípides y al ‘mecanismo dramático’ de poner palabras en boca de personajes los comentarios más comprometidos:

Porque a la buena mujer su familia la reverencia, y sus hijos la aman, y su marido la adora, y los vecinos la bendicen, y los presentes y los venideros la alaban y ensalzan. Y a la verdad, si hay debajo de la luna cosa que merezca sea estimada y apreciada, es la mujer buena y, en comparación della el sol mismo no luce, y son oscuras las estrellas, y no sé yo joya de valor ni de loor que ansí levante y hermosee con claridad y resplandor a los hombres, como es aquel tesoro de inmortales bienes de honestidad, de dulzura, de fe, de verdad, de amor, de piedad y regalo, de gozo y de paz, que encierra y contiene en sí una buena mujer cuando se la da por compañera su buena dicha.

Que si Eurípides, escritor sabio, parece que a bulto dice de todas mal, y dice que si alguno de los pasados dijo mal dellas, y de los presentes lo dice, o si lo dijeren los que vinieren después, todo lo que dijeron y dicen y dirán, él solo lo quiere decir y dice; así que, si esto dice, no lo dice en su persona, y la que lo dice tiene justa desculpa en haber sido Medea la ocasión que lo dijese⁶²⁴. (p. 22)

Uno de los textos más prolíficos en cuanto a referencias del mito de Medea se refiere es la *Agricultura Christiana, que contiene XXXV diálogos familiares*, (Salamanca, 1589) de Juan de Pineda, diálogos en los que, con el pretexto de abordar temas agrícolas, se reflexiona sobre cualquier aspecto relacionado con la vida cristiana y en

⁶²³ JUAN JUSTINIANO, *Instrucción de la mujer cristiana*, ed. E. T. Howe, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1995.

⁶²⁴ FRAY LUIS DE LEÓN, *La perfecta casada*, Madrid: Espasa-Calpe, 1980.

los que Medea sale a relucir casi en veinte ocasiones. Por ejemplo, en un momento dado, se debate sobre el poder del ajo, hortaliza a la que Filaletes, el interlocutor de turno, atribuye, siguiendo al Horacio de los *Epodos* III y V (centrados en la figura de la hechicera Canidia, a la que aludíamos más arriba) cualidades cuasi mágicas:

[...] y el poeta Horacio dice que Medea bañó a Jasón en un mortero de ajos para que pudiese pelear con los toros que echaban fuego por boca y narices, sin que el fuego le dañase; y preguntad a los hebreos qué es lo que sienten desta plática, pues andando en el desierto, manteniéndose con el Maná del cielo, suspiraban por ajos y cebollas y puerros⁶²⁵. (I, 195)

El autor se adentra a medida que avanza la obra en cuestiones de índole más personal y comienza a tratar sobre la atracción entre hombres y mujeres, el matrimonio, el amor y los celos. Jasón se convierte en claro ejemplo del hombre que se deja arrastrar por un sentimiento que nace del deseo de gozar de algo tan efímero como la hermosura:

[...] Zenón, flor de la virtud, y Bion Boristenites dijo cuadratísimamente que es bien ajeno, pues la cosa debe ser tenida por del que goza y ninguno goza de su hermosura ni se ama por ella, aunque bien se ensoberbece, como dice la poesía y aun la prosa, y ninguno se ama menos por se ver feo, que cuando se vía hermoso, y quien a otro ama por la hermosura, en faltándole el bien parecer, le parece mal y le deja de amar, como lo hizo Jasón con Medea y muchos con muchas. (I, 266)

Esta errónea inclinación hacia el placer fugaz tiene sus consecuencias, como nos recuerda en este fragmento:

Jasón sacó a Medea de la casa de su padre por hermosa, mas dentro de poco tiempo la echó de la suya por haber perdido su hermosura; y ella le mató en venganza los hijos que dél había parido. (III, 436)

⁶²⁵ JUAN DE PINEDA, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, ed. J. Meseguer Fernández, Madrid: Atlas, 1963-1964.

Los ritos matrimoniales también son objeto de su análisis. En este caso, Pánfilo describe un ritual antiguo en el que los parientes del marido portan hachones en recuerdo a la maldición de Medea:

PÁNFILO: Era la novia compelida como a empellones a salir de en casa de su padre, por que no pareciese que ella holgaba de ir a poder de su marido, y no había de pisar en el umbral; y, acompañada de los parientes de su marido, llevaba por la calle delante un tañedor y uno que cantaba la melodía nupcial, y era llevada de brazo por dos niños que tuviesen padres, y otro tal iba delante con un hachón encendido de pino alvar, porque, como se casaban de noche, fuese a oscuras, o, según la maldición de Medea, debía ser punto de mal agüero. (IV, 42)

Advierte Pánfilo, a continuación, sobre el casamiento que se suele hacer sin conocer a fondo a la otra persona:

Sobre estos tales descargó Medea su maldición, viéndose dejada de Jasón, como él había dejado a Isífyle, princesa de Lemnos, por ella, y lo mismo pudo hacer Egeo por amor della contra el que tomase mujer no coñoscida sin estar primero a vistas con ella. (I, 52)

Y no se olvida de prevenir sobre las nefastas consecuencias que acarrea un matrimonio mal avenido:

[...] según lo cual echó su maldición Medea a toda mujer que se casase con marido cuyas condiciones no tuviese conocidas, diciendo que a oscuras y sin tamborino se viese la tal llevar al tálamo. (III, 411)

La rabia vengativa de la mujer celosa es temible y Filaletes recurre a una autoridad como Séneca para secundar su opinión:

La niebla con que Júpiter encubrió a Io, por que no la viese Juno con él, son las mentiras con que los adúlteros encubren sus pecados, y la persecución de Juno, trayendo asombrada a Io por todo el mundo, es la rabia vengativa de la mujer celosa, sobre la cual no queda rabia ni furia, si no, leed las tragedias de Séneca y veréis a Medea matar a los hijos que había parido de Jasón, por haberla él dejado por otra. (II, 68)

El servirse de esta ‘cita de autoridad’ senecana no deja de ser un ejemplo más de que quienes acuden de manera un poco mecánica a citas de autores antiguos no advierten del todo cuándo están ante ficciones dramáticas en las que los que hablan son los personajes, por más que pueda asumirse que lo más sentencioso de ciertos parlamentos lo suscriba también el dramaturgo.

El trágico Séneca, gloria de vuestra Córdoba, llegando a encarecer las rabias de la mujer celosa, dice en la tragedia *Medea* que no hay ímpetu de vientos furiosos, ni llama tan abrasante, ni herida de armas arrojadas que así lastime como la mujer celosa que arde y aborrece. (IV, 61)

La faceta mágica de Medea no pasa desapercibida y entre otras famosas hechiceras la nombra Filaletes:

Esta [Idia] casó con su tío Eta, rey de Colcos, por muerte de su hermano, y parió a Circes y a Medea, las mayores hechiceras de su tiempo. (I, 299)

Sus conocimientos herbarios y sus hechizos también son reconocidos por Filaletes y Pánfilo:

FILALETES: [...] él tenga un libro compuesto por la sabia Medea, princesa de las artes mágicas, no habrá quien prevalezca contra él. (II, 168)

PÁNFILO: No digáis vejezes, pues si tal árbol allí nasciera, no lo ignorara Medea, tan famosa herbolaria. (IV, 60)

Por último, incluimos una crítica hacia los eclesiásticos que gozan con las ficciones de la mitología, para quien va dirigida la siguiente invectiva puesta en boca de Filaletes:

¡Oh eclesiásticos descuidados de Dios! ¿Y que no se os cubra la cara de vergüenza, de que os vean autorizando y gozando de los cuentos de Medea y de Jasón, y de Paris y Elena, y Eneas y Dido, y de Píramo y Tisbe, y que no se os acuerde de los de Sancta Catalina, ni de Sancta Inés, ni de Sancta Agueda, ni de Sancta Lucía? (III, 110)

La Medea herbaria debe ser un modelo y una autoridad incluso para quienes se dedican profesionalmente a la medicina según opina Jerónimo de Virués, perteneciente a la Academia de los Nocturnos, al incluirla en su *Discurso alabando la medicina*:

De Cirse también se cuenta que tuvo entera noticia de todas las hyervas, por lo qual la tuvieron por diosa, y assí queda de su nombre una hyerva llamada cirsea. La gran Medea supo tanto de hyervas medicinales que hazía medicinas compuestas para detener la vejez, y assí escriven d'ella los poetas que hizo remoçar a uno que llamavan Eson, llegado ya a la hedad decrépita⁶²⁶. (p. 29)

Terminamos el repaso a la literatura religiosa con una obra del siglo XVII, *El gobernador cristiano*, en la que el autor, Fray Juan Márquez, nos recuerda lo que algunos padres han hecho contra sus hijos por culpa del despecho y los celos:

La sagrada Escritura cuenta de una en la de Samaria, Josefo, y san Chrysóstomo, de otra en el cerco de Jerusalén; san Agustín, de muchas en los libros de la Ciudad de Dios. ¿Quántas de rabia de verse dexadas de sus galanes han muerto los hijos que tenían dellos? No ha quedado esta verdad en solas las fábulas de Progne, y de Medea. ¿Quántos padres han despedaçado a sus hijos sobre zelos, de que miravan bien a sus madrastras?⁶²⁷ (I, 70)

DIÁLOGOS, EPISTOLARIOS Y MISCELÁNEAS

El humanismo renacentista propició la adaptación de géneros didácticos más abiertos que permitiesen expresarse con mayor libertad al autor sobre cualquier tema, frente al tratado o la suma, propios de la escolástica medieval. Este es el caso del diálogo⁶²⁸, empleado con profusión en estos años, siguiendo en muchas ocasiones el modelo de

⁶²⁶ Ed. J. L. Canet, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1990.

⁶²⁷ FRAY JUAN MÁRQUEZ, *El gobernador cristiano*, ed. C. Isasi, J. López de Goicoechea, I. Martínez y S. Pérez Isasi, Bilbao: Universidad de Deusto, 2004.

⁶²⁸ J. GÓMEZ, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid: Cátedra, 1988.

los *Colloquia* erasmistas, algunos de los cuales llegaron a traducirse al castellano, como ocurre con la obra *Colloquio de Erasmo*, versión que Luis Mejía realizó en 1532. En ella, Pánfilo protesta ante su amada por el embrujo al que le ha sometido y ella se defiende de las acusaciones negando ser una hechicera como Circe o Medea:

PÁMPHILO: Cada uno responda por sí. Deste que aquí presente tienes, te hago saber que te ama honesta e lícitamente y de amor justo e santo y bueno, e todo esto no basta para que no muera por tu causa; e si con remedio no provees, desto se seguirá que, no solamente sea acusada de crimen de homicida, mas acusada de hechizera.

MARÍA: Nunca Dios lo quiera; piensas, por ventura, que yo sea alguna Circes o Medea?⁶²⁹ (p. 167)

En las diecisiete jornadas que dura el viaje entre Salamanca y Valladolid, Pinciano y Palatino, dos estudiantes universitarios del siglo XVI, tienen tiempo suficiente de departir sobre gran diversidad de temas. En estos *Coloquios de Palatino y Pinciano*, de Juan de Arce de Otárola, también hay cabida para Medea, la hechicera protagonista de fantasiosos relatos y la filicida que recuerda a las lamias clásicas o a las brujas medievales:

PINCIANO: Alguna razón tiene [Cneo Nevio, Campano, de quien se citan unos versos en los que muestra su rechazo hacia los poetas], que cierto algunas veces yo no puedo sufrir sus fábulas y mentiras. ¡Aquellos partos de Venus, las peleas de los Titanes, la crianza de Júpiter, los engaños de Rea, la prisión de Saturno, la rebelión de los Gigantes, el hurto de Prometeo, el labirinto de Dédalo, los trabajos de Hércules, la muerte de Pito, las asechanzas de Ercio, el dibujo de Deucalión, los celos de Juno, el robo de Elena, el rapto de Proserpina, la batalla del Sol y de Neptuno,

⁶²⁹ LUIS MEJÍA, *Colloquio de Erasmo*, ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid: Bailly-Baillière, 1915.

la locura de Adamante, los ojos de Argos, los hechizos de Medea⁶³⁰. (I, 459)

Ante la insinuación de Palatino de que no existen casos de hombres que hayan muerto por amor hacia sus esposas y sí muchos casos por la razón contraria, Pinciano replica que son tantos que no podrían contarse y que incluso puede apuntar varios ejemplos en los que los esposos mueren a manos de sus mujeres:

PINCIANO: Engañaísos, que por ser tantos no se pueden contar. Cuanto más que cada día mueren mil de amor de sus mujeres y de las ajenas. Y aun algunas veces los matan ellas, pública y secretamente, antes que se mueran. Clitemnestra no se contentó con ser adúltera, sino con matar a su marido Agamenón. Olimpia y Laodicea (a Verónica) hicieron lo mismo, y las dos reinas francesas Frigibunda y Blanca, y Juana Napolitana, y otras muchas que cada día vemos justiciar. Y algunas llegaron a matar sus propios hijos, según poetas cuentan, como fue Medea, Progne, Ariadne, Altea y Heristia. Verdad que las unas fueron lastimadas de los celos y adulterios de sus maridos, y las otras, provocadas de sus vicios y malas inclinaciones. (I, 516)

En la siguiente disertación, Pinciano se explaya sobre la existencia de las brujas ante el asomo de incredulidad de Palatino, a quien abrumba con sus detalles eruditos y demás argumentos de autoridad:

PINCIANO: Ellas se llaman en latín particularmente lamias o estriges, porque Lamia es una bestia fiera, que allá Jeremías en los Trenos, para encarecer las crueldades que en aquella destrucción pasaban, dice: *Sed et lamie nudaverunt mamam, lactaverunt catulos suos, Filia populi mei crudelis quasi structio in deserto*. Desta Lamia dicen que tiene los pies de caballo y todos los otros miembros humanos, y es tan cruel que despedaza sus propios

⁶³⁰ JUAN DE ARCE DE OTÁLORA, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. J. L. Ocasar Ariza, Madrid: Turner, 1995. Véase también J. OCASAR ARIZA, “La tradición manuscrita de los *Diálogos de Palatino y Pinciano* de Juan de Arce de Otálora”, *Criticón*, 56, 1992, pp. 81-85.

hijos, como Medea; y porque las brujas casi hacen otro tanto, las dan este nombre. (II, 1261)

Pedro de Luján en sus *Coloquios matrimoniales*, miscelánea de contenidos y temas impresa en 1550, establece a lo largo de varios pasajes cuáles son las cinco virtudes de una buena esposa. Estas cinco cualidades se interpretan alegóricamente como hierbas mágicas con las que crear el hechizo que conserve siempre al marido o amante, algo que ni siquiera Circe o Medea supieron hacer, como lo demuestra el hecho de que tanto Ulises como Jasón las abandonasen.

EULALIA: [...] ¿Cuáles son?

DOROTEA: Las yerbas son ser callada, ser pacífica, ser sufrida, ser retraída, y ser honesta. Cata aquí cinco yerbas de tan maravillosa virtud que tornan a nuestros maridos de sus mismas virtudes: porque si nosotras somos calladas, nuestros maridos se tornan callados para no decirnos cosa de que recibamos enojo alguno; si nosotras somos pacíficas, ellos se tornan pacíficos para no reñir con nosotras y nunca hacernos mal alguno; si nosotras somos sufridas ellos se tornan sufridos para que, aunque vean algún descuido en nosotras, lo disimulen o con blandas y amorosas palabras nos lo avisen; si nosotras somos retraídas, ellos se tornan retraídos para no andar de día ni de noche en busca de mujeres de mal vivir; si nosotras al fin somos honestas, ellos al fin se tornan honestos, recatados y bien mirados. Cata aquí cinco yerbas que ni Medea las halló, ni ninguna hechicera las atina; porque si Circe las hallara o Medea las conociera, la una para tener a Ulises y la otra a su Jasón, no hubieran menester buscar lo que no acertaron, ni querer lo que no pudieron hallar⁶³¹. (p. 104)

En otras dos ocasiones más se menciona el carácter nigromante de Medea, en primer lugar como causante del rejuvenecimiento de los ancianos:

⁶³¹ PEDRO DE LUJÁN, *Coloquios matrimoniales*, ed. A. Rallo Gruss, Madrid: Real Academia Española, 1990.

FULGENCIO: Ya yo, Dios loado, de todo me siento mejor.

LAUREANO: Así me parece que [que] te veo como a mozo o remozado, porque el capuz de viejo le veo mudado en capa corta y guarnecida, y el sayo largo en tan corto que parece que la mitad dél te han hurtado ladrones, y las calzas tan estricadas, y la gorra y guantes tan polidos que dudaba que la vista me engañaba o que tú no eras Fulgencio, o yo no era Laureano. Pensaba que había habido otra hechicera como Medea que de viejo te había tornado mozo, como cuenta Ovidio. (p. 269)

Y por último, como incitadora de la fatal atracción que sintió Jasón hacia ella:

LAUREANO: [...] ¡Oh Dios del Cielo, y cuántas veces deseó Hércules de apartarse de su amiga Mitrida, Iasón de su Medea, Demofón de Filis, Aníbal de su amiga Sabina, y Marco Antonio de Cleopatra! No solamente no pudieron, mas al fin por ellas vinieron a morir, y aun perderse a sí y a la mayor parte de su fama. (p. 276)

Los epistolarios también abundaron durante el Siglo de Oro, aunque el Renacimiento abandona el carácter rígido y solemne de la epístola medieval y recupera el concepto clásico de carta, ese género en el que el autor, de manera espontánea y relajada, reflexiona ante un receptor ausente sobre los más variados asuntos⁶³².

Fray Antonio de Guevara compuso algunas obras que, si bien no pueden ser consideradas propiamente epistolares, sí que incluyen varias epístolas, como *Reloj de Príncipes o Libro áureo de Marco Aurelio* (1529) y las *Epístolas familiares* (1521-1543). En ambas hallamos sendas referencias a Medea, en este caso como mujer cruel e infanticida:

⁶³² P. MARTÍN BAÑOS, “Retórica epistolar: de la carta a la autobiografía, el ensayo y la novela”, *Actas de las III Jornadas de Humanidades Clásicas, Almendralejo, 2001*, coord. C. M. Cabanillas Núñez y J. A. Calero Carretero, Junta de Extremadura: Consejería de Educación, 2002, pp. 147-154 (pp. 147 ss.). Para una información más detallada véase del mismo autor *El arte epistolar en el Renacimiento europeo, 1400-1600*, Bilbao: Universidad de Deusto, 2005.

Presupuesto que todos los hombres vanos dessean y aun procuran dexar de su vanidad memoria, tales cosas deven hazer en la vida mediante las quales fama gloriosa y no infamia vergonçosa se les siga después de la muerte; porque muchos de los passados dexaron de sí tal memoria, a los quales ternemos más compassión que embidia. A los que esto oyeren o leyeren pregunto si ternán embidia a Membroth, el primero tyrano; a Semíramis, que pecó con su fijo; a Anthénor, que vendió a Troya; a Medea, que mató a sus fijos⁶³³. (Prólogo de la obra, p. 39)

La segunda referencia es una enumeración de mujeres ‘ilustres’ definidas con uno o dos adjetivos que las caracterizan pero parece subyacer cierto orden ‘enciclopédico’ en dicha lista. De nuevo tenemos la sensación de que el autor ha recurrido a alguna poliantea o a cualquier otro repertorio de contenido enciclopédico clásico:

Si las historias no nos engañan, Mamea fue superba, Medea fue cruel, Marcia fue envidiosa, Popilia fue impúdica, Zenobia fue impaciente, Helena fue inverecunda, Macrina fue incierta, Mirthan fue maliciosa, Domicia fue malsobria; mas de ninguna he leído que haya [fol. 73] sido desleal y traidora, sino vos, señora, que negastes la fidelidad que debíades, y la sangre que teníades⁶³⁴. (I, 321)

Cristóbal de Villalón, en *El Crótalon de Cristóforo Gnofoso*, ilustra, a través de Palomades, escudero del protagonista que ha sido encantado y convertido en árbol, la maldad de la hechicera que les tiene retenidos, a quien compara con otras magas ‘ilustres’:

Sabe que ésta es una maga encantadora, traslado y trasumpto de Venus y otras rameras famosas de la antigüedad, ni pienses que hobo otra Cyrçes,

⁶³³ FRAY ANTONIO DE GUEVARA, *Reloj de Príncipes o Libro áureo de Marco Aurelio*, ed. E. Blanco, Madrid: Turner, 1994.

⁶³⁴ FRAY ANTONIO DE GUEVARA, *Epístolas familiares*, ed. José María Cossío, Madrid: Real Academia Española, 1950-1952.

ni Morganda, ni Medea, porque a todas éstas excede en laçivia y engaños que en el arte mágica se pueden saber⁶³⁵. (p. 205)

La misma similitud entre Medea y Circe la subraya Antonio de Torquemada en su *Jardín de flores curiosas*, tratado en el que se comentan cuestiones sobrenaturales y prodigiosas:

[...] lo mesmo hazen también los encantadores, que muchas vezes nos engañan a la vista, como lo hizieron Circes y Medea y otras que usaron esta arte mágica, que tornavan a los hombres en brutos animales, y todos los que los miravan los tenían por tales, no siendo verdaderamente assi⁶³⁶. (p. 723)

En este mismo pasaje en el que siguen dialogando sobre la brujería, Bernardo le explica a Luis la diferencia entre bruja y hechicera, puesto que, si bien todas las brujas son hechiceras, no se da el caso contrario. Las brujas pueden transformarse a sí mismas y a los demás y para ejemplificar este caso, nombra nuevamente a las dos magas más conocidas de la Antigüedad como artífices de monstruosos encantamientos:

[...] y también las de los otros hombres para que parezcan aves o bestias, como lo hazían Circes y Medea, y esto parte con la magia natural de propiedades de piedras, yervas y otras cosas que los demonios les muestran, con grandes virtudes para hazer los ungüentos con que se untan, y parte con ayudarlas y poner en ello el demonio todo su poder, porque jamás dexen de estar engañadas. (p. 726-727)

En el compendio epistolar de Eugenio de Salazar (*Cartas*, 1570), se recogen once epístolas (de las diecisiete que firmó) en las que el autor reflexiona en tono distendido sobre cuestiones de muy diversa índole. En la segunda, el autor responde a un amigo suyo, el licenciado Agustín, quien le ha embromado notificándole que su esposa, Doña Catalina, ha tomado por huésped a un arcediano en su ausencia. Los

⁶³⁵ CRISTÓBAL DE VILLALÓN, *El Crótalon de Cristóforo Gnofoso*, ed. A. Rallo, Madrid: Cátedra, 1990.

⁶³⁶ ANTONIO DE TORQUEMADA, *Jardín de flores curiosas*, ed. L. Rodríguez Cacho, Madrid: Turner, 1994.

autor sobre un cuento fantástico protagonizado por un sujeto al que se le caen de repente todos los dientes. Con esta fábula en verso, Rojas de Villandrando trata de coronar la sarta de anécdotas que han apuntado sus acompañantes acerca de sucesos extraños relacionados con la dentición:

Viendo, pues, un labrador
la fiesta por su desgracia
al águila y a los ángeles
y las alas que llevaban,
fabrica en su pensamiento
la más peregrina traza,
la invención más inaudita
que el gran Sertorio inventara,
ni en género de tormentos
Perilo, ni el rey de Tracia,
Progne, Scinis o Medea,
que con ésta todas callan. (II, 26)

En la loa XXIV reflexiona el autor sobre el amor: cómo ha de quererse, remedios para el amor y consejos sobre cómo escapar de los hechizos de las mujeres hermosas:

¡Qué amiga sería de arroz
y de patatas calientes,
como aquella mi señora
que está sentada allí enfrente!
Pero sólo faltó a Venus
que una criada tuviese,
como otra Circe o Medea
que embelecase la gente; (II, 42)

PRECEPTIVAS LITERARIAS Y DICCIONARIOS

En obras de preceptiva literaria también encontramos numerosas alusiones a Medea. En la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano (1596), el autor diserta sobre la

necesidad de verosimilitud en las acciones dramáticas y, trayendo a colación a Horacio, recuerda las palabras de éste al respecto (*Arx* 123-125), que en aras del decoro muestra cómo la ferocidad de Medea era ya lugar común aun antes de que Séneca compusiera su tragedia del mismo título:

Para hacer admiración se podrían pintar, así siervos como mujeres, al contrario, especial en la épica; mas agora yo hablo en las acciones dramáticas y que se representan, en las cuales es menester mayor la verisimilitud, como está dicho antes. Y el porqué es la condición tercera: que sea semejante a la persona que representa, por la cual semejanza dijo Horacio, en su *Arte*: “Sea Medea feroz; llorosa, Ino; pérfido, Ixión, y Orestes, triste”⁶⁴⁰. (VIII, 361)

Algo semejante defiende Vicente Espinel en sus *Diversas rimas* (1591), donde de nuevo recomienda coherencia en la caracterización de los personajes, que deben mantener sus cualidades principales de principio a fin:

Quieres tratar del valeroso Aquiles,
airado, presto, inexorable, fuerte:
niegue que para él nacieron leyes,
y en arrogancia se prometa el mundo.
Sea feroz Medea, invicta, y áspera,
Ino llorosa, Ixión malvado,
Ío vagante, con tristeza Orestes.
Si alguna cosa introducís no vista
en la scena, y poneis persona nueva,
como comience hasta el fin se guarde,
y de sí no discrepe un solo punto⁶⁴¹. (p. 264)

⁶⁴⁰ ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Filosofía antigua poética*, ed. J. Rico Vera, Madrid: Turner, Biblioteca Castro, 1998.

⁶⁴¹ VICENTE ESPINEL, *Diversas rimas*, ed. A. Navarro González, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980.

No olvida este autor otro punto ya presente en las poéticas clásicas, la repugnancia ante la representación en escena de situaciones violentas o crueles:

Pero no han de salir a verse en público
las cosas dignas de hacerse dentro:
quitad de la presencia muchas cosas,
que se cuenten después con elegancia.
No despedace la cruel Medea
en la presencia popular sus hijos,
ni el hermano perverso de Tiestes
cueza la carne del sobrino en público,
ni Progne se convierta en golondrina,
ni en escamosa sierpe el triste Cadmo:
todo cuanto me muestras de este modo,
sabe que lo aborrezco y no lo creo. (p. 267)

Francisco Cascales recoge en sus *Tablas poéticas* (1617) las mismas recomendaciones aristotélicas y horacianas⁶⁴² sobre la escenificación de la crueldad y sobre el principio de coherencia en la caracterización de los personajes a las que antes nos referíamos:

Lo que no es para fuera, hágase dentro.
Ya te vendrán sucessos que no deven
delante hazerse sino referirse.
No ante el pueblo Medea sacrifique
y desmiembre sus hijos; las humanas
carnes no cueza el más que crudo Atreo;
no trasformes a Progne en ave; a Cadmo
no le conviertas en culebra. Cosas
así hechas, incrédulo las odio⁶⁴³. (p. 32)

⁶⁴² Como bien ha señalado J. L. PÉREZ PASTOR en su tesis doctoral inédita *Las traducciones de las poéticas clásicas al castellano en los Siglos de Oro (1568-1698)*, Universidad de La Rioja, 2010, la labor de Cascales y Espinel consiste en traducir con mayor o menor número de aportaciones personales el *Ars poetica* de Horacio (cf. pp. 507-528 y 317-360, respectivamente).

⁶⁴³ FRANCISCO CASCALES, *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

Quando introduces, o escritor, a alguno,
o píntale según su fama, o píntale
según la conveniencia de su estado.
Si representas al famoso Achiles,
hazle arrojado, duro, inexorable,
íracundo, sin ley, a nadie ceda;
prométase en las armas lo imposible.
Sea feroz Medea venceguerras;
llorosa, Ino; traidor Ixión sea;
Ío, peregrinante; loco, Orestes. (p. 81)

Señalamos, por último, una interesante referencia que incluye Baltasar Gracián⁶⁴⁴ en su obra *Agudeza y arte de ingenio*, donde remite a un género, la emblemática, en el que Medea ocupa un lugar destacado, como veremos en el último apartado de este capítulo:

Si al salir mi Sol me abrasa,
¿Qué sería
Estando en el mediodía?
Pondérase en estos argumentos la improporción y a veces participan de la crisis mordaz e irrisoria. De esta suerte, el ingenioso Alciato, a una golondrina que hacía su nido en una estatua de la cruel Medea, en uno de sus emblemas⁶⁴⁵. (p. 603)

En fin, la presencia de Medea llega a asomar en una obra que pasa de lo lexicográfico a lo enciclopédico: el *Tesoro de la lengua española castellana* de Sebastián de Covarrubias, que incluye múltiples alusiones de nuestro interés en varias de sus voces. En las entradas de Colcos, Creúsa, Creonte, Circe, Frigio y por supuesto Jasón

⁶⁴⁴ En *El Criticón, tercera parte. En el invierno de la vejez*, (1657) también se menciona a Medea como ejemplo de maldad: «Pero más malicia indica el estar tan desfigurados, medio comidos algunos y aun roídas las entrañas. Aquí alguna cruel Medea se oculta, que así desmiembra sus hermanos, alguna infernal Meguera, que ya poco es troglodita», ed. M. Romera-Navarro, Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1940, p. 345.

⁶⁴⁵ BALTASAR GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Blanco, Madrid: Turner, 1993.

y Medea, encontramos comentarios cuyo análisis se hace obligado⁶⁴⁶. De la región que vio nacer a Medea, Colcos, se destaca la abundante producción de botánica ‘oculta’, apta para artes mágicas, lo que explicaría la maestría en dicho campo de la hija de Eetes:

COLCOS: Cholchis, idis. Una región de Asia cerca del Ponto a do reinó Aeta y fue patria de Medea. A aquí dicen haber navegado Jasón con sus Argonautas y robado el vellocino dorado ayudándole Medea con sus encantos y hechizos. En esta región se crían muchas plantas venenosas que dieron ocasión a la fábula de los hechizos de Medea por cuanto fue curiosísima en conocer y experimentar la virtud de aquellas hierbas. Horat., lib. 2, *Carm., ode 13*. (p. 575)

Creúsa y Creonte son las siguientes entradas según el orden alfabético y, sin embargo, a pesar de su proximidad, recogen anotaciones muy dispares sobre un mismo suceso. Si en la entrada de Creúsa se nos informa de que ésta muere abrasada al abrir, llena de curiosidad, una cajita en la que cree que hay joyas y otras alhajas, en la entrada de Creonte las circunstancias de la muerte varían: la joven muere abrasada por los efectos de una corona de flores envenenada:

CREÚSA: Hija de Creonte, rey de Corinto, con la cual se casó Jasón después que repudió a Medea, y ella, indignada de esto, encerró en una cajita el fuego inapagable y la dio a sus hijos para que la llevaran presentada a Creúsa, con advertencia de que en dándosela se despidiesen de ella, como lo hicieron. Empero ella, persuadida a que dentro venían algunas ricas joyas, la abrió y al punto salió el fuego y la quemó a ella y a todo el palacio de su padre Creonte. Ovidio, lib. 1 *De arte Amandi: Cui non defleta est Ephyraeae nata Creusa?* (p. 628)

CROONTE: Rey de Corinto, hijo de Sísifo. Este dio por mujer a Jasón a Creúsa, su hija, después de haber repudiado a Medea, la cual sentida de esto envió a la nueva esposa una corona de flores teñidas en la nafta,

⁶⁴⁶ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua española castellana*, ed. I Arellano y R. Zafra, Madrid: Iberomaericana, 2006.

betumen a modo de alcritán. Venida la noche se prendió la corona con la lumbre de las hachas y así se abrasó Creúsa, Croonte y todo su palacio. (p. 633)

Circe es la sempiterna compañera de Medea en innumerables referencias de esta y otras épocas, por cuanto que ambos antropónimos llegan a proverbializarse juntos y a convertirse en lugar común de la maldad femenina que recurre a la ‘brujería’ y, como es evidente, este es el rasgo que se subraya en esta entrada:

CIRCE: [...] Púdose decir Circe de, κίρκος *circulus*, por cuanto las hechiceras suelen entrar en cerco. Virg. *in Farmacem.*; Ovid., lib. 7, *Metamor.* en los encantos de Medea. El etimológico griego deriva este nombre de κίρνάω, *cirnao, misco*, por cuanto las hechiceras mezclan unas cosas con otras para sus embustes. (p. 543)

Como anticipo de las entradas más relevantes, Jasón y Medea, hallamos esta información sobre la llegada del carnero a Colcos a manos de Frigio, y, aunque son solo dos frases las que resumen la obtención del vellocino por parte de los Argonautas, ya se anuncia en ellas el ‘modus operandi’ de la acción: «ayudado por el arte de Medea»:

FRIGIO: Phrygius. Fue hijo de Atamante y de Néfele. El cual, temiendo las acechanzas de su madrastra Ino, juntamente con su hermana Heles, subiendo en un carnero cuyo vellocino era de oro, se arrojaron en el mar del Ponto, por aquella parte que era más angosto. [...] Sacrificó el carnero a Júpiter y según otros a Marte, y su piel de oro la colgó en el templo, de donde después Jasón la tomó, ayudado con el arte de Medea. Empero este mismo carnero volviendo en su primera figura, fue colocado en el cielo y es uno de los doce signos de Zodíaco. (p. 928)

Lo más señalado de la información que aportan las entradas de Jasón y Medea es tanto lo que se ha seleccionado como lo que se ha omitido de ambos personajes. En el caso de Jasón, no se insinúa la posible relación entre el héroe e Hipsípila, ni se alude, por supuesto, al abandono y de la reina y al incumplimiento de falsas promesas. El honor de Jasón queda inmaculado en todos los actos que protagoniza y

de hecho, al final de la cita, vuelve a ponerse de manifiesto esta idea con la poco concreta expresión «hizo otras muchas hazañas de que ganó gloria y fama»:

JASÓN: Hijo de Aesón y de Alcímede. Quedando niño le encomendó su padre a Pelia, hermano suyo, y juntamente el reino de Tesalia para que, en siendo Jasón de edad de gobernar, se le entregase. Pero no fiándose la madre del cuñado, dio a criar su hijo a Quirón. Siendo ya hombre y queriendo su reino, le persuadió el tío fuese a la empresa de Colcos, esperando moriría en aquella jornada. Fabricose una nave dicha Argos del nombre del maestro que la hizo, y, juntando toda la flor de los caballeros mozos de Grecia, se embarcó y fue a aportar a la isla de Lemnos, adonde fue hospedado de la reina Hisífile. De allí fue a Fineo, rey de Arcadia, el cual le advirtió del camino que había de hacer para llegar a Colcos sin peligro, y habiendo tomado puerto deseado, Medea, hija de Aeta, rey de Colcos, se enamoró de él y le libró del peligro grande a que se ponía, enseñándole en qué forma podría vencer los toros que tenían los pies de metal y adormecer el dragón que velaba noche y día, dándole un amuleto y ciertas palabras eficaces para deshacer el encanto de los toros y el dragón. Y habiéndoles vencido, se llevó el vello de oro y juntamente a Medea, que huyó de la furia de su padre. Y aportando a la boca del Istro, río caudalósísimo y navegando contra su corriente, llegaron aquel lugar donde el Danubio está cercano a los montes de Liburnia, donde sacaron la nave del agua y la llevaron a hombros él y sus compañeros hasta el mar Adriático. Y, finalmente, llegó a su tierra, salvo y vitorioso. Tuvo de Medea dos hijos, pero como después se enamorase de Creúsa, hija del rey Corintio y se casase con ella, impaciente Medea del divorcio, puso fuego a la casa de la nueva esposa y la quemó. Algunos dicen que después se reconcilió con Medea y habiendo sido su suegro echado del reino, le restituyó en él e hizo otras muchas hazañas de que ganó gloria y fama, y por ellas le fueron en Asia hechos divinos honores. Apollonio Rhodio y Valerio Flaco. Púdose decir de *medella*, por los remedios de que usó en vencer el dragón y el toro. (pp. 1121-1122)

Medea cierra esta extensa colección de ejemplos que hemos creído oportuno incluir íntegramente al tratarse de fragmentos de una de las obras más significativas y de mayor difusión de cuantos diccionarios mitológicos u obras semejantes pudieran circular durante el siglo XVII y posteriores. Lo que se dice de la maga colquídea no se aleja de la línea argumental del relato más divulgado y simplemente podemos percibir en él ciertas notas de tono más subjetivo que nos revelan un tratamiento más personal de la historia que recoge, traduce o refunde de otras fuentes como las *Etymologiae* de San Isidoro. Por ejemplo, de todas las alusiones a los hijos de Medea que aparecen en esta y en las anteriores entradas, solo en el momento en que el autor del *Tesoro* se refiere a su asesinato a manos de su propia madre, son nombrados con el diminutivo afectivo ‘hijuelos’. Igual de efectista es otro inciso en el que el autor expresa su opinión acerca de cuál es el trozo del cuerpo de Absirto que primero encuentra su padre. Entiende el autor que ese primer fragmento ha de ser la cabeza, sin duda por considerarlo lo más reconocible y lo único capaz de confirmar al rey Eetes la autenticidad del cadáver despedazado que va hallando en su camino. Estos y otros ejemplos que pueden anotarse en la lectura de las siguientes líneas son, como apuntábamos, tímidos indicios de una cierta libertad a la hora de resumir un mito, aun cuando están sujetos al peso de las obras que tiene como referencia y, en el caso concreto de Covarrubias, al peso del objetivo principal de la obra: hallar el significado y sentido real de las cosas a partir del estudio etimológico de su nombre:

MEDEA: Hija de Aeta, rey de Colcos y de Ipsea o Idea su mujer. Esta hospedó en Colcos a Jasón con los demás argonautas y enamorada de él y tomándole palabra de que sería su marido, le industrió en cómo había de domar los toros aerípedes y uncillos, echar sueño al dragón que velaba siempre y matarle, cómo había de surcar la tierra y sembrar sus dientes y robar el vellocino dorado. Lo cual habiéndole sucedido como deseaba, Medea se salió con él llevando consigo un hermano suyo dicho Absirto. Y como el padre fuese en su seguimiento, Medea mató al muchacho y fue esparciendo sus miembros por el camino. Y a mi parecer con lo primero que debió de topar el padre sería la cabeza y así por recogerla con los demás miembros se detuvo y dio lugar a que Medea y Jasón se

salvasen. Finalmente, después de haber vagado por muchas partes allegaron a Tesalia adonde por ruegos de Jasón remozó a Esón, su padre, que estaba ya en la edad decrepita. Las hijas de Pelio quisieron hiciese otro tanto con su padre y en esa confianza le degollaron y se quedó por muerto. Tuvo en ella Jasón dos hijos y al cabo la hubo de repudiar tomando por mujer a Creúsa, hija de Creonte, rey de los Corintos. Lo cual sintió Medea ásperamente y enviando un cofrecito a la nueva esposa, dando a entender iban dentro joyas muy preciosas salió de él un fuego inextinguible que la abrasó a ella y a toda la casa real de su padre. Pretendió Jasón vengar esta injuria pero Medea huyendo con sus dos hijuelos, los degolló en su presencia. Levantada en el aire por arte de encantamiento vino a Atenas y allí casó con Egeo, hombre mayor de edad, y de él tuvo un hijo llamado Medo. Verás a Justino, lib. 42. Finalmente no sabemos por qué camino se reconcilió con Jasón volviendo a Colcos. Otros dicen que tomando el hijo que había parido de Egeo, levantada en una nube, vino a caer en aquella parte de Asia que hoy es dicha Media del nombre de su hijo Medo. Diodoro Sículo, lib. 5; Plutarco en *La Vida de Alejandro Magno*; Natal Comes, lib. 6, *Mythol.*, cap. 7. (pp. 1260-1261)

RECAPITULACIÓN

El recorrido que hemos realizado por los diferentes subgéneros de la prosa áurea a partir de las referencias de Medea que hemos localizado nos sirve para comprobar que, una vez más, la elección del género condiciona el tratamiento que recibe el material mitológico. La visión que las novelas de caballerías nos ofrecen de Medea –maga y poderosa encantadora–dista de la mujer perversa y despechada a la que recurre la novela pastoril como trasunto de las amadas renacentistas siempre crueles con sus enamorados, o de la mala madre y esposa a la que acude la literatura religiosa para exponer todo lo que una buena mujer cristiana no debe hacer. Es innegable que la figura de Medea cumple a la perfección las funciones que en estas obras se le asigna, por cuanto la multiplicidad del personaje y el conocimiento que de él se tenía

así lo permitían. En los coloquios, epístolas, tratados historiográficos o lingüísticos, en las novelas picarescas o cortesanas, en los ensayos y misceláneas, en todos los géneros en prosa empleados en el Siglo de Oro pueden consignarse alusiones a Medea, las cuales, por breves que sean, son indicio evidente de la importancia que la materia mitológica supuso para la literatura de estos siglos y del lugar destacado que Medea ocupa en ella.

TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Aunque en el teatro del siglo XVI también encontramos algunas alusiones al mito de Medea (la *Comedia llamada Armelina* de Lope de Rueda y la *Comedia llamada Tholomea* de Alonso de la Vega sirven de ejemplo⁶⁴⁷) es en el siglo XVII donde el teatro conoce su máximo esplendor de la mano de las insignes figuras de Lope y Calderón, máximos representantes del nuevo arte teatral en torno a las cuales se arraciman otros no menores dramaturgos entre los que destacan Guillén de Castro, Vélez de Guevara, Tirso de Molina, Agustín Moreto y Francisco Rojas Zorrilla, por citar algunos.

Es de sobra conocido el papel fundamental que desempeña este género literario en un ambiente cultural marcado por circunstancias sociales y políticas tales que habrían de determinar la relevancia de la representación como eje de la moral y la estética del momento. El mundo se concibe como si de un gran teatro se tratara y, consecuentemente, todo lo que sucede en la vida real es susceptible de ser representado. En este favorable contexto se forjan las bases del teatro áureo en el que, al igual que en el resto de manifestaciones artísticas, la presencia del mito se convierte en elemento fundamental de múltiples y variadas composiciones teatrales⁶⁴⁸.

Centrándonos en el mito que nos concierne, constatamos que, además de las numerosas alusiones que hallamos en las comedias, dramas y autos de esta época – sobre las que volveremos más adelante–, Medea y Jasón son protagonistas de dos

⁶⁴⁷ Así lo confirma M. TRAMBAIOLI, “Calderón y el mito de Medea”, *Anuario de Letras*, XXXIII, 1995, pp. 231-244 (p. 233).

⁶⁴⁸ Sobre este tema, remitimos a las siguientes obras: G. B. GOLBURN, “Greek and Roman Themes in the Spanish Drama”, *Hispanical California*, 22, 1939, pp. 153-158; H. LEVIN, *The myth of the Golden Age in the Renaissance*, Bloomington: Indiana University Press, 1969 y F. RUIZ RAMÓN y C. OLIVA (coord.), *El mito en el teatro clásico español*, Madrid: Taurus, 1988.

comedias mitológicas⁶⁴⁹ cuyos títulos parecen esconder deliberadamente a sus actantes míticos a través de una enunciación ambigua –*El vellocino de oro* de Lope de Vega y *Los tres mayores prodigios* de Calderón–, de un drama –*Los encantos de Medea*, de Rojas Zorrilla– y de un auto sacramental –*El divino Jasón*, de Calderón de la Barca⁶⁵⁰.

Como es habitual en el tratamiento del mito en el Barroco⁶⁵¹, el argumento del relato de Jasón y Medea se adapta a las convenciones establecidas para el género en el que se vierte. Así, la comedia mitológica se permite un tratamiento más desenfadado del mito, incluyendo personajes y pasajes de nueva creación con el objetivo de ajustar la materia narrativa al modelo de la comedia palaciega propia del XVII. En *El vellocino de oro*, representada en 1622, Lope de Vega recrea el mito recurriendo a un personaje inventado –Fineo– que parece anunciar un conflicto amoroso entre Jasón y Medea, aunque finalmente éste no llega a desencadenarse⁶⁵². Calderón, por su parte, releendo la obra de Lope, continúa en esta línea en *Los tres mayores prodigios* (1636). Cambia notablemente de registro en el auto *El divino Jasón*, compuesto antes de 1630, puesto que el género requiere que se opere una exégesis alegórica del mito hasta convertirlo en paradigma de la cosmovisión católica. Por último, Rojas Zorrilla compone *Los encantos de Medea*, (de fecha incierta, aunque anterior a su aparición

⁶⁴⁹ Sobre este subgénero teatral y sus convenciones de género puede verse el trabajo de T. A. O'CONNOR, "La comedia mitológica: simbolismo, escenografía y política", en *Historia y crítica de la literatura española*, coord. Francisco Rico Manrique, vol. 3, Tomo 2, 1992 (Siglo de Oro, Barroco: primer suplemento / coord. por Aurora Egido Martínez), Barcelona: Crítica, pp. 421-429 y V. CRISTÓBAL, "Las *Metamorfosis* de Ovidio...", p. 142.

⁶⁵⁰ Por seguir con el análisis de los títulos de las obras nuestro interés, señalamos el paralelismo – en ningún caso fortuito– que hallamos entre *El divino Jasón* y otros autos sacramentales calderonianos, *El divino cazador* (1642) *El divino Orfeo* (1663), y *La divina Filotea* (1681), títulos que recuerdan inevitablemente al *El divino Narciso* (1689), de Sor Juana Inés de la Cruz. La elección de adjetivo tan venerable –divino– garantiza la sacralización del contenido pagano de la materia mítica.

⁶⁵¹ R. ROMOJARO, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona: Anthropos, 1998, establece cinco funciones principales en el empleo del mito en el siglo XVII: tópico-erudita, comparativa, ejemplificativa, re-creativa o metamítica y burlesca. De todas ellas, las obras que analizamos en este apartado cumplen la re-creativa, pues los dramaturgos escogen un mito –o una parte de él– y lo recrean utilizando indistintamente personajes de la tradición mítica y otros de nueva factura.

⁶⁵² Para T. FERRER VALLS: «El enredo no es lo característico de las obras cortesanas puras», "*El vellocino de oro* y *El amor enamorado* en la producción dramática cortesana de Lope de Vega: las obras de la madurez", en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XI-XIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro, celebradas en Almería*, eds. J. Berbel, H. Castellón, A. Orejudo y A. Serrano, Almería: Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1996, pp. 49-65 (p. 54).

impresa en 1645), distinguiéndose de las anteriores versiones del mito al seleccionar el episodio corintio de la trama con lo cual, aunque la obra en su momento se denominó ‘comedia’, debe considerarse, más acertadamente, tragedia, aun cuando mantenga algún rasgo propio de la comedia áurea⁶⁵³.

A continuación, analizamos en profundidad el tratamiento que recibe Medea en estas cuatro obras de identidad propia y, al mismo tiempo, fruto todas ellas de un mismo ámbito estético, ideológico, cultural y temporal.

LOPE DE VEGA

Que la materia mitológica constituye un elemento fundamental de la producción literaria de Lope como hombre de su tiempo es una realidad ampliamente estudiada y contrastada⁶⁵⁴. Sobre la presencia de los mitos en sus obras líricas y narrativas ya hemos hablado más arriba. Lo que ahora nos incumbe es analizar la impronta que dejan las narraciones míticas en la configuración del universo teatral de Lope. Lo primero que debemos señalar es la existencia de algunas comedias de contenido íntegramente mitológico⁶⁵⁵, entre las que destacamos *Adonis* y *Venus* (escrita entre 1597 y 1603), *El laberinto de Creta* (1612-1615), *La fábula de Perseo* (1613), *El premio de la hermosura* (1614), *El amor enamorado* (1632) y *El vellocino de oro*, compuesta ésta última

⁶⁵³ El rasgo más destacado es la conservación del personaje del ‘gracioso’, como analizamos más adelante.

⁶⁵⁴ Sobre el tratamiento de la materia clásica por parte de Lope de Vega véanse R. ROMOJARO, *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga: Universidad de Málaga, 1998 y J. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, “Materia mitológica y género literario: un ejemplo en Lope de Vega”, *Tropelías*, 1, 1990, pp. 94-104. Para conocer la recreación de otros mitos remito a H. M. MARTÍN, “Notes on the Cephalus-Procris myth as dramatized by Lope de Vega and Calderon”, *Modern Language Notes*, 66, 1951, pp. 238-241; H. M. MARTÍN, “The Apollo and Daphne myth as treated in Lope de Vega and Calderón”, *Hispanic Review*, 1, 1933, pp. 149-160; J. A. MARTÍNEZ BERBEL, “El mito de Orfeo y su recepción en la literatura española: Lope, Quevedo y Calderón a través de Juan Pérez de Moya”, en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XIV Jornadas*, ed. I. Pardo Molina *et al.*, Almería, 1999, pp. 149-166 y P. MORALEDA, “El mito de Perseo en Lope y Calderón”, en *El mito en el teatro clásico español*, ed. F. Ruiz Ramón y C. Oliva, Madrid: Taurus, 1988, pp. 262-269.

⁶⁵⁵ J. A. MARTÍNEZ BERBEL, *El mundo mitológico de Lope de Vega: siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2003.

en 1622, para festejar el decimoséptimo cumpleaños de Felipe IV⁶⁵⁶. Resulta significativo que en torno a esos mismos años Lope componga sus fábulas mitológicas más destacadas: *La Filomena* (1621), *La Andrómeda* (1621), *La Circe* (1624) y *La rosa blanca* (1624). Parece que, aun estando presente a lo largo de toda su trayectoria artística, la mitología cobra un significado especial en estos momentos en que, lejos de acomodar su estilo a convenciones o normas, decide continuar explorando y ensayando nuevos géneros⁶⁵⁷.

La figura de Medea, muy próxima a la de Circe, a la que, como hemos visto, dedica una fábula mitológica, atrajo especialmente a Lope, como lo demuestran las múltiples referencias dispersas por sus comedias y dramas. La mayoría de estas menciones aluden al carácter nigromante de Medea: sus poderes, conocimientos y artes la sitúan al mismo nivel que otras magas, como Circe, de nuevo asociada a nuestro personaje. Anotamos los ejemplos con el título de la obra correspondiente⁶⁵⁸:

Hay en Florencia una mujer bastante
a mudar, como Circe, en piedras hombres,
y a Calipso y Medea semejante.
*El balcón de Federico*⁶⁵⁹ (fol. 43^v)

¿Qué Medea cruel, qué Circe mágica?

⁶⁵⁶ No ha quedado constancia exacta de la fecha de representación: de hecho se duda hasta de si fue representada en algún momento, como constata J. A. MARTÍNEZ BERBEL, “«Puso el honor dragones de Medea»: sobre ésta y otras Medeas en el teatro de Lope”, *Criticón*, 87-89, 2003, pp. 479-492 (p. 484). Para T. FERRER VALLS, la obra se interrumpió en mitad de su representación debido a un aparatoso incendio, según afirma en “*El vellocino de oro y El amor enamorado* en la producción dramática cortesana de Lope de Vega: las obras de la madurez”, p. 50.

⁶⁵⁷ A este respecto conviene consultar los artículos “Amor, de propio amor herido: la materia mítica en *El amor enamorado* de Lope de Vega”, de F. J. ESCOBAR BORREGO (pp. 81-112) y “Reelaboraciones míticas y clásicas en *Del monte sale* de Lope de Vega”, de A. M. PORTEIRO CHOUCIÑO (pp. 179-190) publicados en el *Anuario de Lope de Vega*, n° 12, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona: Milenio, 2006, dedicado íntegramente a la presencia de la tradición clásica en su obra.

⁶⁵⁸ Citamos folios, no actos ni versos, por unificar criterios, puesto que las excelentes ediciones de la obra completa de Lope (ed. J. GÓMEZ y P. CUENCA en Turner - Biblioteca Castro y ed. A. BLECUA en Milenio) todavía no han alcanzado todos los títulos que aquí aparecen referidos.

⁶⁵⁹ *Treçena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio ...*, En Madrid: por la viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Perez, mercader de libros, 1620, h. 29^r-51^v. Biblioteca Nacional R/14106.

*Angélica en el Catay*⁶⁶⁰ (fol. 229^v)

¡Oh Medea ¡ ¡Oh Circe fiera!

*La burgalesa de Lerma*⁶⁶¹ (fol. 258^r)

No supo Circe, Medea,

ni Hécate lo que ella sabe;

*El caballero de Olmedo*⁶⁶² (fol. 56^v)

Artes de Medea; vencellos sabe.

*El mayor imposible*⁶⁶³ (fol. 160)

Pues oye: si Medea, Circe, Hécale

y las demás hechiceras

que historia y fábula saben...

*El marido más firme*⁶⁶⁴ (fol. 186^v)

Que seré Celia Medea,

o Circe, que así te encanta,

*Nadie se conoce*⁶⁶⁵ (fol. 113^r)

⁶⁶⁰ LOPE DE VEGA CARPIO ..., *Octava parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles* ..., En Madrid: por la viuda de Alonso Martin, a costa de Miguel de Siles ..., 1617, h. 224-247^r. Biblioteca Nacional R/13859.

⁶⁶¹ *Decima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio ...: sacadas de sus originales*, en Madrid: por la viuda de Alonso Martin de Balboa, a costa de Miguel de Siles ..., 1618, por Iuan de la Cuesta, h. 248^v-272. Biblioteca Nacional R/13861.

⁶⁶² *Ventiquatro parte perfecta de las Comedias del fenix de España frey Lope Felix de Vega Carpio ...: sacadas de sus verdaderos originales* ..., Zaragoza: por Pedro Verges, 1641, h. 43-62 (Biblioteca Nacional R/13875).

⁶⁶³ *Parte veinticinco perfecta y verdadera de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio ...: sacadas de sus verdaderos originales*, Çaragoça: por la viuda de Pedro Verges..., 1647, p. 133-182 (Biblioteca Nacional R/23482).

⁶⁶⁴ *Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...: diuidida en dos partes* ..., Madrid: por Iuan Gonçalez, a costa de Alonso Perez ... vendese en sus casas ..., 1627, h. 275-298 (Biblioteca Nacional R/15621).

no es posible que no seas
o la hija del Sol, Circe,
o la de Colchos, Medea.

*El amor enamorado*⁶⁶⁶ (fol. 217)

¡Ha, hechicera, imitadora
de Circe, Medea y Canidia!

*Roma abrasada*⁶⁶⁷ (fol. 189^r)

despierta de mi pena al son mortífero,
Medea pucheril, Circe fregática,
pues eres la piscina y la probática,
que me ha de dar remedio salutífero.

*Los comendadores de Córdoba*⁶⁶⁸ (fol. 209^r)

Queda ampliamente demostrado en esta serie de citas que la unión entre Medea y Circe alcanza el grado de identificación en lo que al nivel de maldad femenina se refiere. Son varios los ejemplos en los que las mujeres reciben amonestaciones por su comportamiento –bien en boca de otros personajes femeninos celosos, v. gr. *El balcón de Federico*, bien en boca de personajes masculinos ultrajados, como en *La burgalesa de Lerma*– y es precisamente este uso indistinto de

⁶⁶⁵ *Ventidos parte perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...: sacadas de sus verdaderos originales...*, Madrid: por la viuda de Iuan Gonçalez, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges..., 1635, h.106-129 (Biblioteca Nacional R/24991).

⁶⁶⁶ *La Vega del Parnaso*, Madrid: en la Imprenta del Reyno, 1637, h. 198-243 (Biblioteca Nacional R/18193).

⁶⁶⁷ *Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio... : dinidida en dos partes...*, Madrid: por Iuan Gonçalez, a costa de Alonso Perez ... vendese en sus casas ..., 1627, h. 177-202 (Biblioteca Nacional R/15621).

⁶⁶⁸ *Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, Madrid: por Alonso Martín, a costa de Alonso Perez..., 1610 (Biblioteca Nacional R/14095).

ambas figuras mitológicas en la increpación una magnífica muestra de la vigencia simbólica de dicha identificación.

En otras ocasiones, Lope recurre al personaje de Medea y a los dragones que con ella se asocian como sinónimo de guardián implacable, con frecuencia, del honor femenino⁶⁶⁹:

¿Quién duda que estás pensando
en tantas guardas y dueñas?,
que dueñas son en Palacio
los dragones de Medea.
*Las Batuecas del Duque de Alba*⁶⁷⁰ (fol. 28^r)

[...] ha dado entrada su imposible
en casa, donde al sol que la pasea,
puso el honor dragones de Medea.
*El acero de Madrid*⁶⁷¹ (v. 1502)

Son habituales también las referencias a la crueldad femenina (e incluso masculina) empleando la figura de Medea como metáfora. Así lo vemos en las siguientes obras:

[...] esos pedazos de mi sangre y vida,
si ya tu propia mano
no ha sido de las tuyas patricida,
y en parte los desmiembra,
y cual Medea por la tierra siembra?
¡Oh, qué dura venganza!
¡Oh, que fiereza de hombre nunca vista!
*Los embustes de Celauro*⁶⁷² (fol. 234^r)

⁶⁶⁹ J. A. MARTÍNEZ BERBEL en “«Puso el honor dragones...» amplía nuestro listado citando además *El honrado hermano*, *Los ponceas de Barcelona* y *La Filisarda*, p. 489.

⁶⁷⁰ *Parte veinte y tres de las Comedias de Lope Felix de Vega Carpio...*, Madrid: por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello..., 1638, h. 22-47 (Biblioteca Nacional R/30631).

⁶⁷¹ LOPE DE VEGA, *El acero de Madrid*, ed. Stefano Arata, Madrid: Castalia, 2000.

Pues lloraréis vuestro desdén ahora,
que en las crueldades venceré a Medea
y aun al tirano que Sicilia llora.
*Comedia nueva del perseguido*⁶⁷³ (p. 377)

A sí mi padre, por venganza suya,
hace en su sangre tan cruel matanza,
que no hay Medea de quien tal se arguya.
*Los enemigos en casa*⁶⁷⁴ (fol. 59^v)

Por último, consignamos otras alusiones lopescas a otros episodios del mito que Medea protagoniza junto a Jasón, como la conquista del vellocino de oro, en el que el autor se empeña en incluir un elemento totalmente ausente de los relatos tradicionales, unas manzanas de oro que supuestamente colgarían también del mismo árbol áureo de donde pende el vellocino⁶⁷⁵:

¿Qué vellocino, qué manzanas de oro?
¿Qué dragón de Medea que te mate?
*El hijo de Reduán*⁶⁷⁶ (p. 927)

Orfeo por no haber dado
un regalo al Cancerbero,
ni llevara por tesoro

⁶⁷² *Doze comedias de Lope de Vega Carpio ... sacadas de sus originales : quarta parte...*, Madrid, por Miguel Serrano de Vargas, a costa de Miguel de Siles..., 1614. Base de Datos *Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO). Autorizada por Miguel Ángel Auladell Pérez.

⁶⁷³ *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, coord. Silvia Iriso y María Morrás, Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, 3 vols., vol. I.

⁶⁷⁴ *Dozena parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, en Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez..., 1619, fol. 47-69. Biblioteca Nacional, R/14105.

⁶⁷⁵ Esta confusión ya la veíamos en Jorge de Bustamante, en cuya obra leíamos: «las mançanas de este arbol que también lo eran» (VII, fol. 103^v).

⁶⁷⁶ *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, coord. Silvia Iriso y María Morrás, Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, 3 vols., vol. II.

de la huerta Dragontea,
sin agradar a Medea
Jasón las manzanas de oro.
*Porfiar hasta morir*⁶⁷⁷ (fol. 101^r)

[...] ni Neso con Deyanira
ni con Medea Jasón.
*La noche de San Juan*⁶⁷⁸ (fol. 80^v)

pasó con Jasón a Colcos
hasta robar a Medea; (Acto I, 879-880)

[...] el ir a Colcos sí, pues ya se sabe
lo de Jasón y la primera nave.
En fin, se halló en el robo de Medea,
el vellocino y las manzanas de oro... (Acto III, 33 ss.)
[...] túvole por compañero
Hércules, y por Medea
a Colcos fue con Jasón. (Acto III, 734 ss.)
*El laberinto de Creta*⁶⁷⁹

[...] de un roble, por mejor fruta
que las doradas manzanas
de la güerta de Medea. (fol. 42^v)
No importaran a Medea
dragones, ni toros fuertes,

⁶⁷⁷ *Parte veinte y tres de las Comedias de Lope Felix de Vega Carpio.....*, en Madrid: por Maria de Quiñones, a costa de Pedro Coello..., 1638, h. 96^v-118. Biblioteca Nacional R/30631.

⁶⁷⁸ *Veinte y vna parte verdadera de las Comedias del fenix de España frei Lope Felix de Vega Carpio ...*, En Madrid: por la viuda de Alonso Martin, a costa de Diego Logroño ..., vendese en sus casas ..., 1635, h. 67^v-90. Biblioteca Nacional R/25134.

⁶⁷⁹ *Obras de Lope de Vega. Vol. XIV Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, Madrid: Atlas, 1966, pp. 53-98.

porque sus manzanas de oro
trajera en sus ramos verdes.
*Amar, servir y esperar*⁶⁸⁰ (fol. 60^r)

Es digna de mención la frecuencia con la que el ejemplo de Medea aparece unido a otros antropónimos mitológicos –Orfeo, Neso, Deyanira...–, lo que no deja de demostrar el gusto de la época por la acumulación de ejemplos que exhibiera el grado de erudición del autor, quien podía además valerse de un procedimiento retórico de *amplificatio* recurriendo a obras de consulta de carácter culto y enorme prestigio.

Todas estas referencias y menciones se ven ensombrecidas por el protagonismo absoluto que adquiere Medea en *El vellocino de oro*, comedia concebida en principio para ser representada por uno de los grupos de damas participantes en un juego de competición dramática muy típico de la época⁶⁸¹. Doña Leonor de Pimentel⁶⁸² lideraba la cuadrilla encargada de llevar a escena esta obra frente a la propia reina Isabel de Borbón, encargada de la representación de *La Gloria de Niquea*, en la que incluso interpretó un pequeño papel.

Para este evento se levantaron en los jardines del Palacio de Aranjuez dos escenarios efímeros realizados bajo la supervisión del capitán Julio César Fontana, ingeniero mayor y superintendente de las fortificaciones del reino de Nápoles⁶⁸³, y aunque todo estaba preparado para que la competición escénica fuera una gran fiesta palaciega, un fortuito incendio impidió, como hemos señalado, que así fuera⁶⁸⁴.

⁶⁸⁰ *Ventidos parte perfeta de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...* En Madrid, por la viuda de Juan Gonçalez, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges..., 1635. Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO). Autorizada por Miguel Ángel Auladell Pérez.

⁶⁸¹ T. FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y Documentos*, Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993, pp. 183 ss.

⁶⁸² Lope le dedica a esta dama algunos de sus poemas, como *La Filomena* o *La Andrómeda*, entre otros, según leemos en M. MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid: Librería general de Victoriano Suárez, 1921, tomo II, p. 199, nota 1.

⁶⁸³ T. FERRER VALLS, *Nobleza y espectáculo...*, p. 284.

⁶⁸⁴ Antonio Hurtado de Mendoza expone en verso cómo fue la representación en *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del rey Nuestro Señor D. Felipe IV*, (1623), ed. R. Benítez Claros, Madrid: Real Academia Española, 1947, pp. 37 ss.

Analizando con detenimiento *El vellocino de oro* constatamos la existencia de aspectos muy interesantes para nuestro estudio. Tras una primera lectura y centrándonos exclusivamente en el tratamiento que Lope realiza del mito, llaman poderosamente la atención las licencias que se toma el autor a la hora de adaptar el contenido más o menos ‘tradicional’ a sus pretensiones artísticas. Para empezar, la obra se abre con la escena retrospectiva de Friso y Helenia (Frixo y Hele) volando sobre un carnero dorado. Este cuadro escénico tiene valor en tanto que aporta ciertos datos sobre la materia mítica, lo mismo que más adelante Jasón expondrá los motivos por los que ha llegado a la Cólquide remontándose al momento en que Pelias, envidioso, le envía hacia una muerte segura. Sin embargo, el valor principal no puede ser éste, puesto que ni siquiera se narra fielmente su historia: de hecho, Helenia llega con vida a Colcos y desempeñará un papel no muy relevante dentro de la trama principal, y además Friso, que en el relato clásico se casa con la hermana de Medea, Calcíope, aquí se mantiene alejado de la Corte disfrazado de pastor⁶⁸⁵ hasta que la llegada de Jasón suscita los celos de Fineo, quien les requiere a él y a su hermana en palacio aunque no se especifique muy bien el motivo. El fin de incluir

⁶⁸⁵ Él será quien primero divise la llegada de la Argo y la anuncie con estas palabras: «... que volviendo al mar los ojos / vi por sus campañas rasas / unas portátiles casas / llenas de varios despojos. / Con más cuerdas que se mira / un instrumento ordenado, / y asiento un lienzo pintado, / decir: “Bota, amaina y vira” / gente que dentro se esconde: / en fin el furor del viento / con seguro movimiento / templadamente responde. / Que cortando las espumas / que forma el azul cristal / entre los campos de sal / parece flecha con plumas. / Al principio imaginé / que fuese ballena o foca, / isla movediza o roca, / pero engañado quedé, / que dejando la mar fiera / de la alta casa trasladan / en tablas, que asidas nadan / a la mojada ribera / cajas, armas, gente fuerte, / galas, espadas y lanzas. (956 ss.) Estos versos recuerdan al pasaje de la *Medea* de Quinto Acio, conservado por Cicerón (*De natura deorum*, II, 89) y Prisciano (*Institutiones Grammaticae*, III, 425, 15) en el que también un pastor divisa la nave y dice: *«tanta moles labitur / fremibunda ex alto ingenti sonitu et spiritu: / prae se undas uoluit, uortices ui suscitatur, / ruit prolapsa, pelagus respergit, reflatur. / Ita dum interruptum credas nimbium uoluerit, / dum quod sublime uentis expulsum rapi / saxum aut procellis, uel globosus turbines / existere ictos undis concursantibus, / nisi quas terrestres pontus strages conciet / aut forte Triton fuscina euertens specus / subter radices penitus undanti in freto / molem ex profundo saxeam ad caelum eruiis»*, O. RIBBECK, *Scaenicorum Romanorum Poesis Fragmenta*, Leipzig, 1897-1898, p. 216. [“Una mole tamaña se desliza / desde alta mar, bramando, con inmenso fragor y silbido; / ante ella envuelve las olas, torbellinos provoca con su fuerza, / dejándose caer se lanza, esparce espumas en el piélago, resopla. / Y así ora creerías que un nimbo rueda hecho pedazos, / o que una roca es arrojada por los aires, impelida por los vientos / o las tormentas, o que son apelotonados remolinos / que golpean las olas al entrechocar; / a menos que sean terrestres estragos que el mar provoca / o tal vez Tritón revolviendo con su tridente las grutas / desde sus fundamentos el mar ondulante / lanza al cielo una mole rocosa desde las profundidades”], traducción de A. POCINA, “La tragedia *Medea* de Lucio Acio”, en *Humanitas in honorem A. Fontán*, Madrid, 1992, pp. 197-209.

estas evocaciones ha de buscarse, por el contrario, en la espectacularidad de la escena, que asombraría al público con el carnero volador y con la apertura de una gruta de la que sale la ninfa Doriclea. Este mismo objetivo explicaría las impresionantes apariciones en la segunda jornada del dios Marte y de Cupido, ajenas al hilo argumental clásico pero con parecidos efectos en un público que esperaba y apreciaba este tipo de escenas.

El siguiente punto disconforme con el mito tradicional es la presencia de Fineo, nombre que Lope otorga al sobrino del rey Eetes, hijo de su hermano Albano, quien pretende a Medea. Vemos que se entremezclan en la conformación de este personaje los datos que nos ofrecen las fuentes clásicas. La existencia de un prometido no es creación de Lope: ya Valerio Flaco introdujo en sus *Argonáuticas* (V, 460 ss.) a Estiro, hijo del rey albanés que perseguirá junto a Apsirto la nave de Jasón en la que escapa Medea. No podemos afirmar que conociera esta fuente, pero curiosamente la figura del pretendiente sólo la hallamos en Valerio Flaco, de donde parece sacar Lope el nombre del padre de Fineo, Albano, confundiendo así el gentilicio con el antropónimo.

Por otro lado, la presencia de Teseo junto a Jasón también es novedosa, puesto que no aparece incluido en la nómina de los argonautas que acompañan al héroe, salvo en el catálogo elaborado por Apolodoro en su *Biblioteca mitológica*⁶⁸⁶. Aquí, sin embargo, asume el papel de ayudante inseparable de Jasón e incluso protagoniza la acción secundaria paralela al enamorarse de Fenisa, la dama de confianza de Medea. Precisamente este personaje femenino, Fenisa, es también un compendio de otras mujeres que han aparecido junto a Medea en los relatos tradicionales. Así, asume el papel comprensivo de Calcíope cuando escucha a Medea disertar sobre su amor hacia Jasón y las consecuencias de éste, y se convierte en la criada⁶⁸⁷ que avisa a Jasón

⁶⁸⁶ Para P. GRIMAL se trataría de una incorporación tardía, según afirma en la entrada *Jasón* de su *Diccionario de la mitología griega y romana*.

⁶⁸⁷ Nos referimos a las criadas que en las *Argonáuticas* de Apolonio la ayudan a que los amantes se encuentren secretamente y que en las revisiones del mito heredadas del *Roman de Troie* se viste con ropajes de vieja alcahueta medieval.

y le guía a la cámara de Medea con nocturnidad y alevosía al informarle de que Medea le espera secretamente en el jardín:

MEDEA:

Hablar a Jasón procura,
y dile que quiero hablalle
en el jardín.

HELENIA:

Iré a dalle
tan buenas nuevas, señora;
por lo menos te enamora
discreto y con lindo talle⁶⁸⁸. (1492 ss.)

Como último apunte sobre las novedades que aporta Lope al mito hemos de detenernos en el final de la obra. Al igual que en las fuentes clásicas, el episodio colquídeo del mito concluye con la huida de Medea y Jasón, en ocasiones perseguidos por el rey Eetes o por su hijo Apsirto. En esta recreación lopesca, junto a los protagonistas, se fugan en la nave otras damas de la corte emparejadas convenientemente con galanes griegos de rimbombantes nombres:

FINEO:

Que a Medea y a Fenisa
llevan Jasón y Teseo.
No queda dama en tu casa,
lleva a Felismena Celio,
a Lucinda Liriodoro,
y a Felisarda Androgeo.
A Diana lleva Ergasto,
y a Filida lleva Ardenio,
a Rosimuneda Alejandro,

⁶⁸⁸ Citamos según *Obras de Lope de Vega. Vol. XIV Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, Madrid: Atlas, 1966, realizada a partir de la edición de M. Menéndez Pelayo, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1890-1913.

y a Lisida Doricleo. (2148 ss.)

Además, nadie sale en persecución de la tropa fugitiva por un motivo igualmente innovador: Friso, que ha observado atentamente la estructura de la nave, aconseja a Eetes que retrase la empresa hasta tener una nave igual de veloz. El joven inocente que llegó a Colcos portando el vellocino se trueca en un ambicioso ingeniero que ofrece sus servicios a cambio de la restitución en el trono de su padre, el rey Atamante. Esta variante puede reflejar, en cierta medida, el interés de la época por la navegación como ámbito de avances tecnológicos y hasta de ‘espionaje industrial’. No podemos olvidar que nos encontramos en plena época de batalla mundial por la hegemonía marina⁶⁸⁹:

FRISO:

Señor, aunque el traje nuestro
es de villanos, advierte
que fue nuestro nacimiento
más alto que el de Jasón;
yo haré de mi propio ingenio
naves en que a Grecia pases,
porque retratadas tengo
las de Jasón pieza a pieza,
cuerda a cuerda, lienzo a lienzo.
Todo lo he visto y notado;
pero si pasas te quiero
suplicar que de Atamante
me restaures en el reino,
que mi madrastra me usurpa,
porque me dicen que es muerto. (2175 ss.)

El final resulta totalmente abierto, lo que debe entenderse como un signo de la escasa relevancia que se le otorga a la acción en las comedias cortesanas, rasgo que,

⁶⁸⁹ Es innegable el atractivo que supone el mundo de la navegación para Lope cuando en 1598 compuso *La Dragontea*, una epopeya dedicada al último viaje y muerte del legendario Francis Drake.

junto con otros que a continuación detallamos, convierte esta obra teatral en una auténtica fiesta palaciega.

La ausencia de enredos en la trama –o presencia de enredos de fácil resolución– es una de las características de la comedia mitológica de raíz cortesana⁶⁹⁰. En *El vellocino de oro* se atisban leves indicios de este recurso tan explotado por Lope en las comedias de corral. El lector/espectador cree estar ante uno de estos momentos de magnífico embrollo argumental cuando Fineo acuerda con Friso el retorno a palacio del noble griego y de su hermana Helenia bajo otra identidad:

FINEO:

Pastor, si galán pastor
lo puede ser deste valle,
de tu discreción y talle
me prometo igual valor.
Vente a la corte conmigo

FRISO:

Señor, tengo aquí una hermana,
y no es para cortesana.

FINEO:

¿Por qué, si viene contigo?
Que yo no puedo creer
que digna de estar no sea
con la divina Medea,
ángel, peñasco y mujer;
pues es forzoso que a ti
se parezca.

⁶⁹⁰ Según T. FERRER VALLS, «esta inorganicidad y sencillez en la lógica de la acción son características del teatro cortesano, que diluye la importancia de la intriga en favor de cuadros autónomos con unidad interna y espectacularidad específica.», “*El vellocino de oro y El amor enamorado...*”, p. 55.

FRISO:

Pues allá,
si ella con la reina está,
¿qué pensáis hacer de mí?

FINEO:

¿Tú no serás jardinero
del Rey mi tío?

FRISO:

Sí a fe,
porque es oficio que sé. (988 ss.)

Sin embargo, más tarde descubriremos que es un recurso que se desinfla rápido y que no es fundamental para el desarrollo de la trama. En otro momento se bosqueja una especie de triángulo amoroso poco relevante para la trama: Helenia se enamora de Fineo, quien pretende a su vez a Medea. Más juego ofrece el que se establece entre Medea y sus dos pretendientes, Jasón y Fineo, pues permite al autor desplegar los tópicos empleados en el teatro del XVII sobre el tema del amor y los celos:

FINEO:

Bellísima homicida
del alma que desdeñas,
dulce cuidado generoso mío,
que me cuesta la vida,
¿en cuál de aquestas peñas
tu retrato verá mi desvarío?
Pues vengarme confío
en los piadosos cielos
de tu cruel belleza;
que por ser tu aspereza

sujeta un hora, aunque me maten celos,
quiero pedir que quieras,
y morirme de amor
porque tú mueras (706 ss.)

MEDEA:

... No sé yo que esté obligada
a amar una dama a quien
dice que le quiere bien;
porque no ha de amar forzada.
Voluntad que no responde
a quien muestra voluntad,
a mayor dificultad
que la de amor corresponde.
Es definición de amor
correspondencia de estrellas;
que donde no quieren ellas
pierden servicios valor.
Fuera desto, en cortesía
te estima mi voluntad. (780 ss.)

JASÓN:

¡Qué bien me llamaste sombra;
que a un cuerpo que está sin alma
sólo ese nombre le toca!
No os alteréis; Jasón soy,
a quien Silvia dijo agora
que hablarme queréis; si es cierto,
amor a esos pies me arroja;
si es mentira, habrá consuelo
en morir, que al fin, señora,
hay muerte para los tristes,

y para mí muerte honrosa;
porque quien muere por vos
califica su persona
de discreta en la elección
y en la firmeza dichosa. (1603 ss.)

La trama es por lo tanto, sencilla, y organizada en lo que se conoce como cuadros escénicos, escenas de cierta autonomía y de gran espectacularidad que gozaban del favor del público aristocrático⁶⁹¹. La loa que abre la comedia es un buen ejemplo, pues el contenido de lo que en ella se pone en boca de los personajes alegóricos (la Fama, la Envidia, la Poesía y la Música) guarda poca relación con el asunto de la comedia, pero la puesta en escena tan llamativa (la Fama y la Envidia llegan a caballo y la Poesía se descuelga desde lo alto) resulta muy aplaudida por el público.

La escena del comienzo, con Friso y Helenia huyendo de su madrastra, es otro cuadro escénico, de nuevo cargado de elementos de gran efectismo, pues los personajes aparecen sobre un carnero volador y contemplan la apertura de una gruta de la que sale la ninfa Doriclea sobre un delfín de plata. Otros cuadros de rasgos similares son la llegada de Jasón y Teseo con sus soldados –al final de la primera parte–, la conquista del vellocino de oro (con toros que «tiran fuego») –situado justo antes del desenlace de la obra–, el discurso laudatorio de Marte, que aparece en escena tras retirarse Friso y Helenia y realiza una alabanza y vaticinio de la casa de los Hausburgo a partir de la descripción de los retratos que cuelgan en su templo y por último, la aparición de Cupido al final de la tercera jornada, que descende de una nube. Estos cuadros articulan y estructuran la obra, relegando la división en actos –dos en el caso de *El vellocino de oro*– a un mero esquema que en absoluto condiciona la acción.

⁶⁹¹ Para T. FERRER VALLS, «en *El vellocino de oro*, como en las otras obras cortesanas de Lope, aunque existen algunas escenas sueltas, hay una clara tendencia a la agrupación en cuadros.», «*El vellocino de oro* y *El amor enamorado...*», p. 56.

Estamos ante comedias pensadas para ser representadas muchas veces por actores no profesionales entre los que encontramos algunos aristócratas aficionados⁶⁹². Este detalle explica por qué, en primer lugar, el número de personajes es tan elevado –no hay restricciones económicas y sí muchos voluntarios– y por qué son tan abundantes y minuciosas las acotaciones de tipo espacial, gestual y de atrezzo y vestuario.

En *El vellocino de oro* los personajes portan los elementos propios del ambiente mitológico-pastoril, a los que suman los del ambiente caballeresco, según puede verse en acotaciones como las siguientes, referidas a Medea:

Sale Medea en hábito de caza por otra parte, con un arco y flechas. (v. 666)

o a Jasón:

Salen cuatro personas armadas de petos y celadas, con muchas plumas, toneletes de un color, y espadas cortas ceñidas, las lanzas plateadas y dancen el torneo al son de varios instrumentos y acabando salgan los toros a Jasón y él los acometa (v. 2041)

El vestuario se especifica con detalles muy precisos y, en el caso de los personajes alegóricos, observamos que lo que interesa es que dicha caracterización sea emblemática –de la elevación de lo simbólico a la categoría de ciencia erudita hablaremos más adelante– y, por tanto, reconocible. La descripción del caballo alado y de la dama que lo monta, que no es otra que la Fama, llena de ojos y lenguas, son un buen ejemplo:

Tocando un clarín primero salga una dama a caballo en el Pegaso, que ha de traer unas alas a los lados y ella un tocado de plumas altas, y un manto de velo de plata bordado de ojos y lenguas preso en los hombros. (Comienzo de la Loa)

⁶⁹² T. FERRER VALLS, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres: Tamesis Books, 1991, pp. 144-196.

La indumentaria de Helenia, dedicada a la vida pastoril junto a su hermano, queda descrita con gran detalle:

Sale Helenia en hábito de Serrana con patenas, corales, sombrero de villana, sayuelo y manteo. (v. 1464)

Este último ejemplo responde claramente al gusto del público femenino de la obra, quien apreciaría, sin duda, estos detalles costumbristas, tan poco significativos desde un punto de vista más literario:

Salen con sombreros y capotillos de camino Medea y Fenisa y las damas que puedan acompañándola. (v. 2083)

La maquinaria escénica es relevante en esta comedia, como hemos ido apuntando. Ya en la Loa se recurre a un efecto especial en la entrada de la Poesía, que desciende desde lo alto:

Venga por lo alto en una invención la Poesía vestida de dama con un laurel en las manos y en la cabeza. (v. 202)

Al comienzo de la primera jornada, los jóvenes hijos de Atamante llegan en un carnero volador a Colcos, donde les recibe la ninfa Doriclea que sale de una gruta que se abre oportunamente:

Ábrase un peñasco y salga de él Doriclea ninfa sentada en un delfín de plata. (v. 299)

En otros momentos de la representación se tuvieron que realizar los cambios de decorado que marcan las acotaciones, para lo cual se debió de recurrir a un torno u otra máquina similar:

Aquí se descubre un laurel y en él el vellocino de oro, a sus pies dos toros echando fuego y el dragón acometa a Jasón, a quien venza primero, tocando cajas y trompetas. (v. 2031)

Al final de la obra, se escoge otro artificio para hacer descender al dios del amor desde una nube:

Aquí se descubra con música de chirimías y trompetas la nave, y por lo alto abriéndose un cielo que baje de él una nube, el dios del Amor con dos coronas de rosas y puesto encima de la gavia del árbol mayor diga así: (...). (v. 2195)

La música de clarines, trompetas y cajas señala la aparición de algún personaje («con música de cazas y soldados delante, sale Teseo y Jasón detrás armado con una maza al hombro», v. 1941) pero además acompaña momentos espectaculares («Aquí suenen trompetas y cajas, tiros, arcabuces y fuegos y se abra el templo del Dios Marte...», v. 535), o se emplea como interludio para separar escenas («Aquí se divide la comedia para que descansen con alguna música y salgan Jasón, Teseo y Fineo, el Rey de Colcos, Medea su hija con galas de palacio y Fenisa dama», v. 1185), e incluso aparece como personaje alegórico en la Loa. Se convierte, por tanto, en un elemento fundamental de la comedia.

El excesivo peso del atrezzo, del vestuario y de la escenografía, junto con la destacadísima importancia de la música⁶⁹³ y el canto están pensados con un único fin: dotar a la composición de la espectacularidad propia de estas fiestas palaciegas, con la que el texto comparte relevancia en un grado mucho mayor que en composiciones dramáticas de otros subgéneros.

Todos estos detalles acompañan, complementan y embellecen al texto que ha sido creado por Lope a partir de un conocimiento anterior del mito de Medea. Las fuentes clásicas que se intuyen en esta composición son, en primer lugar, las *Metamorfosis* de Ovidio, aunque con mucha probabilidad a través de las traducciones o de los tratados mitológicos del XVI (Bustamante y Pérez de Moya, principalmente)⁶⁹⁴. Es relevante señalar cómo, en una recreación tan libre del mito, se

⁶⁹³ O. ESPINÓS, “Lope y Orfeo. Perfil musical del Fénix de los ingenios”, *Revista de Investigación Educativa*, 1962, pp. 303-313.

⁶⁹⁴ Además de la influencia de Ovidio, se intuye en el texto el conocimiento de aspectos del mito presentes en las *Argonáuticas* de Apolonio y de Valerio Flaco. A este respecto son imprescindibles los trabajos de A. POCIÑA, “Tres dramatizaciones del tema de Medea en el Siglo de Oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla”, en *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. Aurora López y Andrés Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. II, pp. 751-777; H. M. MARTÍN, “Lope de Vega’s *El vellocino de oro* in relation to its sources”, *Modern Language Notes*, 39, 1924, pp. 142-149; A. K. JAMESON, “The

conserva con bastante fidelidad el monólogo de la Medea latina que se debate entre seguir lo que le dicta su corazón o hacer caso a la razón, aunque en este caso transformado en un diálogo con Fenisa. Se hace lógico pensar que Lope respetó este pasaje porque no podía desdeñar aquello que había más ‘dramático’ y teatral en las fuentes a las que acudió:

MEDEA:

Si desde mis tiernos años
he estudiado encantamientos,
si la tierra, el mar, los vientos
obedecen mis engaños,
y resultan tantos daños
de no ayudar a Jasón,
que seré su perdición;
¿ha de morir su belleza
a manos de la fiereza
de aquel fogoso dragón?
No quiera Júpiter santo
que yo le deje morir,
pues que lo puedo impedir,
si con yerbas los encanto.
Que si yo le obligo tanto
él se casará conmigo,
llevándome consigo
reinaré con él en Grecia:
loca estoy sobre estar necia,
pues cuanto imagino digo.

FENISA:

Espantada estoy, señora,

sources of Lope de Vega's erudition”, *Hispanic Review*, 5, 1937, pp. 124-139 y “Lope de Vega's knowledge of classical literature”, *Biblioteca de Humanidades*, 38, 1936, pp. 444-501.

de ver tan nueva mudanza. (1388 ss.)

Las concomitancias de las palabras que Lope pone en boca de Medea con los versos del original ovidiano son más que evidentes, por más que puedan deberse a una fuente intermedia, en especial con los pasajes siguientes:

*At nisi opem tulero, taurorum adflabitur igne
concurrentque suae segetis tellure creatis
hostibus aut auído dabitur fera praeda draconi.* (Met. 7, 29-31)

[...]

*Di meliora uelint! Quamquam non ista precanda,
sed facienda mihi.* (Met. 7, 37-38)

[...]

*...Sed non is uultus in illo,
non ea nobilitas animo est, ea gratia formae,
ut timeam fraudem meritique obliuia nostri.
Et dabit ante fidem cogamque in foedera testes
esse deos.* (Met. 7, 43 ss.)

Una vez vistas las cuestiones escenográficas y de dependencia textual, analizamos a continuación cómo se ha conformado en esta comedia el personaje de Medea. Siguiendo la estela de las recreaciones elaboradas en estos siglos, hallamos en esta figura femenina una doble vertiente: por un lado, la dama cortesana ‘genérica’ (bella, enamorada, cruel con sus pretendientes...) y por otro la mujer capaz de dominar la naturaleza con sus poderes sobrenaturales.

Ambas facetas están presentes en la protagonista de *El vellocino de oro* de manera muy particular. En primer lugar, las convenciones del género obligan a transmutar a la heroína legendaria de marcado carácter trágico en una dama del XVII preocupada únicamente por cuestiones amorosas. Pretendida por su primo Fineo hacia el que no siente ninguna inclinación, queda obnubilada ante la presencia de Jasón, quien también sucumbe al poder del amor. La dama, cruel con Fineo, se muestra coqueta y

seductora con el griego. Éste, a su vez, responde al prototipo de amante celoso tan típico de la comedia áurea⁶⁹⁵:

MEDEA:

Jasón, grande atrevimiento
fue el vuestro; no se perdonan
menos tales osadías
que con muertes afrentosas.
Salid luego del jardín;
que si os hallan a estas horas
los argos del Rey mi padre,
será vuestra vida poca.

JASÓN:

Engañóme el amor mío,
que de vuestro amor me informa
no la necia confianza
que a los que lo son provoca:
perdonadme, y estad cierta
de quien tan loco os adora,
que os sabré vengar de mí
con más rigor que vos propia;
porque al rígido dragón,
sin armas que me socorran,
me echaré desesperado.

MEDEA:

Esperad

⁶⁹⁵ Incluye Lope entre los requiebros de Jasón el juramente que hace ante Venus y Cupido de amar única y exclusivamente a Medea, obviando de nuevo aquellos pasajes del mito que no le interesan, como la existencia de Hipsípila y de Creúsa: «...y prometo al dios de Amor, / y a la soberana diosa / que engendró del mar la espuma, / que si salen vencedoras / estas manos de la empresa, / jamás se rindan a otra, / aunque me diesen con ella / cuanto la tierra atesora» (1692 ss.)

JASÓN:

Voy a que ponga
mi muerte en ejecución.

MEDEA:

¿Y si vuestra vida importa
a la que yo he de vivir?

JASÓN:

Vida que vuestra se nombra,
guardadla para serviros.

MEDEA:

Ya la guardo (1618 ss.)

[...]

JASÓN

Con mil cuidados me voy.

MEDEA:

¿De qué, Jasón?

JASÓN:

¡Ay, Medea,
celos tengo!

MEDEA:

¿De mí o dél?

JASÓN:

De que si has de hablar con él
harás que yo no te vea. (1178 ss.)

Siguiendo con la benevolencia presente en la caracterización de Medea, el aspecto más oscuro y misterioso se convierte en un rasgo frívolo e incluso cómico. La joven enamorada utiliza sus artes para ayudar a Jasón⁶⁹⁶, pero, en un momento dado, las emplea con fines bien distintos: ocultarse ante Fineo mediante la invisibilidad, ardid argumental que en su concepción escenográfica suponemos haría las delicias del público presente:

JASÓN

¡Ay, Medea! En el jardín
está tu primo Fineo.

[...]

MEDEA

No temas, que yo sabré
hacer que a ninguno vea.

[...]

JASÓN

Quien sabe hacer invisibles
bien sabrá darme favor. (1752 ss.)

Por último, señalamos la comparación que se establece en tres ocasiones entre Medea y otra insigne mujer, Helena de Troya, ambas mujeres hermosas y que

⁶⁹⁶ Jasón expone abiertamente a Fineo su deseo de que la hija del rey, famosa por sus conocimientos mágicos, le ayude en la empresa: «Yo vengo de paz a Colcos / y así es razón que precedas / mi embajada, dando al rey / de mi pensamiento cuenta. / Que si tiene por casar, / como yo pienso, a Medea, / y en esta empresa me ayuda, / yo me casaré con ella. (1164 ss.)

comparten su condición de mujeres que lo dejan todo por amor. Con esto, el autor determina definitivamente el carácter de la protagonista que se aleja notablemente del prototipo de mujer traidora y asesina que ofrecen las lecturas alegóricas del mito:

FINEO:

Medea, cuya hermosura
es de aqueste reino Elena,
no para incendios de Troya,
ni para infamias de Grecia (1056 ss.)

Creemos que merece la pena comentar sucintamente una decisión argumental que influye sustancialmente en la recreación del mito. Nos referimos a la utilización de anacronismos, recurso del que se sirve Lope para insertar en el texto alusiones a la monarquía hacia la que se siente lógicamente obligado. Así, en la Loa ya se anuncia que la historia que se representa está relacionada con la monarquía española; más adelante, por boca del dios Marte y en octavas reales⁶⁹⁷, conocemos las virtudes y dones de los nueve retratos que adornan su templo (Alejandro Magno, Héctor, Julio César, Carlomagno, Carlos V...) y el origen de la orden del Toisón de oro⁶⁹⁸, emblemática para la monarquía española desde finales del siglo XV:

SEGUNDA DAMA:

Aquella historia, que canta
Ovidio, de donde tuvo
principio el Tusón de España. (187 ss.)

⁶⁹⁷ La elección de esta estrofa, propia del género épico, el más elevado, se ajusta oportunamente a la nobleza del tema que se trata y al carácter divino del personaje que realiza el discurso. Sobre la maestría y destreza versificatoria de Lope conviene reseñar el artículo “Versificación y estructura de la comedia de Lope”, de J. BAKKER, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 2, 1981, pp. 93-101, o el más reciente “Polimetría y variaciones métricas en el teatro de Lope de Vega”, de L. FERNÁNDEZ GUILLERMO, en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”* (Monterrey, 19-24 julio de 2004), México: Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 167-176.

⁶⁹⁸ En el origen de esta Orden encontramos un carnero dorado, pero no el que Friso lleva a la Cólquide, sino el que el juez hebreo Gedeón ofrece en sacrificio por su victoria ante los madianitas en defensa de la Iglesia de Dios.

MARTE:

El vellocino que hoy me sacrificas,
de tanto honor le haré, que ilustre el pecho
de los Reyes de España, entre las ricas
piedras, que el fuego esmaltarán deshecho;
mira a qué cielo su valor aplicas,
después de estar de treinta estrellas hecho,
cuando le bañe el Sol en su alta esfera,
al paso de la verde primavera.

La venturosa edad que está esperando
dorado el siglo de mayor tesoro,
de tres Filipos le verá adornando
el católico pecho entre aspas de oro;
[...]

Y ojalá que llegara a la dichosa
del gran Felipe Cuarto el vellocino,
que destos animales la espantosa
furia domara su valor divino;
[...]
que en años diez y siete asombra el mundo.

No me permite Júpiter que cuente
los grandes hechos desde gran Monarca
mas que le ponga en el lugar decente
que libra del olvido y de la parca. (622 ss.)

Hemos visto hasta aquí cuál es el tratamiento que Lope de Vega confiere a la figura mitológica de Medea, figura que en absoluto le resulta indiferente, como lo demuestran las numerosas referencias que hallamos en su producción tanto lírica como narrativa o dramática. En todas ellas el Fénix ajusta a sus inquietudes artísticas el modelo femenino que representa Medea. En ocasiones subraya su faceta de mujer enamorada y pasional, otras veces destaca sus conocimientos de hechicería y otras su crueldad. La enorme multiplicidad que ofrece este personaje junto con el indiscutible

atractivo que posee inclinan a este prolífico autor a recrearla a través de sus obras, si bien es cierto que desempeñando dos papeles distintos: la Medea que aparece como mera referencia cultural-mitológica que se incrusta, junto a otras y como tantas otras, en parlamentos de lo más variado, y la Medea de *El vellocino de oro*, elevada a la categoría de ‘personaje’ dotado de un relieve y una complejidad incomparable con la primera.

CALDERÓN DE LA BARCA

Si bien es cierto que Lope de Vega estableció las bases del nuevo arte teatral, Calderón de la Barca supo asentar magistralmente sobre ellas sus obras e innovar en otros aspectos secundarios o inexistentes en el teatro de Lope, como el perfeccionamiento de la escenografía y el empleo del teatro como vehículo alegórico además de estético⁶⁹⁹. Aun siendo conscientes de que reducir de esta manera la aportación de Calderón a la historia teatral de nuestro país puede pecar de exceso de simplificación, subrayamos estos dos aspectos novedosos por entender que son las cualidades distintivas de los dos subgéneros que en este estudio nos interesan –la comedia mitológica y el auto sacramental–, puesto que a ellos se circunscriben las dos obras que abordan, desde dos perspectivas distantes, el mito de los argonautas: *Los tres mayores prodigios* y *El divino Jasón*⁷⁰⁰.

⁶⁹⁹ Ha de tenerse en cuenta esta doble perspectiva con la que Calderón aborda el mito, pues no siempre lo emplea como fuente de alegorías e interpretaciones, también lo concibe como una historia, según afirma J. DE HOZ, “Observaciones sobre la materia mitológica en Calderón”, en *Estudios sobre Calderón, Actas del Coloquio Calderoniano*, ed. A. Navarro, Salamanca, 1988, pp. 51-59, en donde leemos «la tradición del espectáculo cortesano aportaba sin duda una tendencia hacia lo mitológico y unas posibilidades escenográficas fuera de lo común, pero desde el punto de vista histórico literario lo importante no es sino cómo Calderón ha utilizado esa mitología y esa escenografía para construir obras dramáticas», p. 59.

⁷⁰⁰ Calderón menciona a Jasón y a Medea en otra obra, *Fieras afemina amor*, en donde Hesperia enumera a los valientes héroes que han sucumbido al Amor: «¿qué valiente / héroe no será o fue / triunfo de Amor? Hablen cuantos / su carro arrastran en que / o son fieras de su yugo / o son huellas de su ex. [...] Jasón / por la gran Medea, después / Teseo por Ariadna, / Eneas por Dido y con él / Paris por Helena... (fol. 31^v) *Quinta parte de comedias de D. Pedro Calderon de la Barca* ..., Barcelona: por Antonio la Cavalleria, 1677, h. 1^r-36^v (Biblioteca Nacional R/12589).

LOS TRES MAYORES PRODIGIOS

Aunque se acepta normalmente que la más elevada producción calderoniana de comedia mitológica es la que vio la luz a partir de 1650⁷⁰¹, hallamos en las obras compuestas entre los años 1635 y 1640 un notable interés por la mitología recreada en clave de comedia palaciega⁷⁰². La razón hay que buscarla en los avatares de su propia vida, que le llevan a ser nombrado en 1635 Director de Representaciones de Palacio, puesto ocupado anteriormente por Lope de Vega. El cargo en cierta manera le obliga a ajustar su producción al espacio con el que cuenta y a poner sus obras al servicio del público aristocrático y cortesano al que se debe⁷⁰³. En este sentido, es incuestionable la influencia que ejerce el espacio escénico, el Palacio del Buen Retiro, terminado en 1633 e inaugurado en 1634 con la obra *El nuevo palacio del Retiro*, que le ofrece múltiples y sugestivas posibilidades escenotécnicas nunca empleadas en nuestro país. En 1635 se estrena en los jardines del Palacio *El mayor encanto, amor*, con escenografía de Cosme Lotti⁷⁰⁴, obra de enorme influencia en *Los tres mayores prodigios*,

⁷⁰¹ Las mejores comedias mitológicas calderonianas fueron compuestas a partir de 1651, tras ser ordenado sacerdote, según afirma M. TRAMBAIOLI, *op. cit.*, p. 231.

⁷⁰² Sobre el mito en Calderón de la Barca, véanse N. E. HAVERBECK, *El tema mitológico en el teatro de Calderón*, Valdivia: Universidad Austral de Chile, 1975; S. NEUMEISTER, *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festschauspiele Calderóns*, Múnich: Wilhelm Fink, 1978, T. A. O'CONNOR, *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*, S. Antonio, TX: Trinity UP, 1988; y P. PARIS, "La mythologie de Calderón", *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, I, pp. 557-570. Sobre las comedias mitológicas calderonianas son imprescindibles los estudios de W. C. CHAPMAN, "Las comedias mitológicas de Calderón", *Revista de Literatura*, 5, 1954, pp. 35-67 y N. E. HAVERBECK, "La comedia mitológica calderoniana: soberbia y castigo", *Revista de Filología Española*, 56, 1973, pp. 69-93. En líneas generales, estos estudios destacan la adaptación a la que somete Calderón a la materia mitológica hasta conseguir que «los más elevados sentimientos caigan destruidos por la chanza plebeya», N. E. HAVERBECK, 1975, p. 51.

⁷⁰³ «Es el momento en que el insigne comediógrafo escribe autos sacramentales –para la Procesión del Corpus– y piezas cortesanas destinadas a entretener –mediante una compleja y variada acción dramática y una gran riqueza escenográfica– a un público aristocrático encabezado, en muchas oportunidades, por los propios monarcas», N. E. HAVERBECK, "La comedia mitológica calderoniana: soberbia y castigo", p. 68.

⁷⁰⁴ El trabajo en nuestro país de este ingeniero y escenógrafo italiano es imprescindible para comprender la evolución del aparato tramoyístico y su relevancia en las obras del XVII. Anteriormente a sus colaboraciones con Calderón, realizó el montaje de *La selva sin amor*, de Lope de Vega, quien criticó la subordinación del texto a la excesiva escenografía. Crítica semejante le dedica en un primer momento Calderón ante las exigencias de Lotti durante la preparación de *El mayor encanto, amor*, primera obra mitológica del dramaturgo y una de las más impactantes en cuanto a su puesta en escena. Sobre su labor como ingeniero, destaca el diseño que realizó del Coliseo del Palacio del Buen Retiro, estancia construida entre 1638 y 1640 y que

estrenada un año después, la noche de San Juan de 1636⁷⁰⁵. El público asistió con asombro aquella noche a la representación en tres escenarios distintos de una obra en la que al mismo nivel que el elemento textual se hallan otros lenguajes como el visual y el auditivo. Las comedias mitológicas, como veíamos, se convierten en fiestas palaciegas espectaculares en las que la música, los decorados, los movimientos, el vestuario e incluso el texto están subordinados a un objetivo único y común, sorprender al auditorio⁷⁰⁶. La impactante escenografía es un elemento más y desempeña un papel fundamental en la creación teatral de la segunda mitad del XVII⁷⁰⁷. A este respecto, son clave las palabras de Rafael Maestre⁷⁰⁸:

En Calderón las acciones escénicas nunca están por el mero efecto, sino que tienen una función significativa para el entendimiento de la obra; y si hay algo que pudiera parecerse superfluo, no lo es, ya que se encuentra madurando un nuevo lenguaje o código –como director de escena– en este mundo de las máquinas, la música, el texto literario, la pintura y la luz; son los tres primeros textos, particularmente: máquinas, música, literario los que presentan los senderos para su nuevo lenguaje –el de las comedias mitológicas– de la puesta en escena; y quizá ello justifique en

supuso el primer espacio teatral permanente estrenado con la obra de Rojas Zorrilla *Los bandos de Verona* (1640). Cf. G. MARTÍNEZ LEIVA, “En torno a Cosme Lotti: nuevas aportaciones documentales”, *Madrid: Revista de arte, geografía e historia*, 3, 2000, pp. 323-354 y KAZIMIERZ SABIK, “El teatro de corte en España en la 1ª mitad del siglo XVII (1614-1636)”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2 vols., (Berlín, 18-23 de agosto 1986), Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, Preussischer Kulturbesitz, Freie Universität Berlin, Institut für Romanische Philologie, Sebastian Neumeister, ed. Frankfurt am Main: Vervuert, 1989. pp. 601-609.

⁷⁰⁵ Por tener una visión más amplia, anotamos a continuación otras obras de Calderón compuestas en torno a estos años: *La dama duende* (1629), *Casa con dos puertas mala es de guardar* (1629), *El médico de su honra* (1635), *El gran teatro del mundo* (1636?), *A secreto agravio, secreta venganza* (1636), *El alcalde de Zalamea* (1637) y *El mágico prodigioso* (1637), entre otras.

⁷⁰⁶ En nuestro análisis estos aspectos quedan en un segundo plano, pero no han de perderse de vista y habrían de tenerse en cuenta para futuras incursiones en este tema.

⁷⁰⁷ R. MAESTRE, “La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca”, en *El mito en el teatro clásico español*, eds. F. Ruiz Ramón y C. Oliva, Madrid: Taurus, 1988, pp. 55-81; A. REGALADO, “Sobre puesta en escena, verosimilitud y *admiratio*” y “Sobre puesta en escena y representación”, en *Estudios sobre Calderón*, J. Aparicio Maydeu (ed.), vol. 1, pp. 97-113 y pp. 135-159, Madrid: Istmo, 2000.

⁷⁰⁸ R. MAESTRE, *op. cit.*, p. 81.

buena medida su no total preocupación por la psicología de los personajes en el texto literario y la coloque en la máquina preferentemente, en su acción catárquica. D. Pedro no *escribe* comedias mitológicas; él –en la amplitud total de los términos– las *enseña*, las *pone en escena*⁷⁰⁹.

Estas cuestiones de carácter externo conviven con otros rasgos presentes en las comedias calderonianas como dramaturgo de su tiempo que es: la presentación de elementos maravillosos como verosímiles, la inclusión en sus obras de situaciones puramente palaciegas, como los certámenes culturales y las academias, y la inclinación hacia el metateatro, influido por el juego de realidad y apariencia propio de la concepción filosófica del momento, son algunos ejemplos que, por otra parte, tienen su reflejo en la obra que ahora nos incumbe, *Los tres mayores prodigios*.

La obra se divide en tres jornadas, pensadas para ser representadas cada una en un escenario diferente. Medea protagoniza la primera jornada⁷¹⁰ y cierra la representación⁷¹¹ pidiendo merced para la obra y el autor, según las convenciones que debían reconocer y honrar la presencia del rey –en la platea del Retiro–, más aún si se trata del dramaturgo de Palacio⁷¹². La influencia de *El mayor encanto, amor* compuesta por el propio Calderón un año antes es evidente en esta primera jornada, y son muchos los momentos en los que, tras el ropaje de Medea, se deja ver la Circe de

⁷⁰⁹ Las cursivas son nuestras.

⁷¹⁰ La segunda se reserva para Teseo y Ariadna, y la tercera a Hércules y Deyanira.

⁷¹¹ La obra se abre con una loa protagonizada por dos ninfas, la Noche y los héroes Jasón, Teseo y Hércules. En ella Hércules se muestra desesperado y quiere quitarse la vida porque el centauro Neso ha secuestrado a Deyanira. Los otros dos héroes le recuerdan sus grandes hazañas y le animan a que, haciendo acopio de ánimo y valor, se enfrente a este nuevo obstáculo; Además, los personajes realizan la conveniente *captatio*. Para más información sobre esta loa, cf. A. SCHIZZANO MANDEL, “La presencia de Calderón en la loa de Los tres mayores prodigios”, *Octavo Coloquio Anglogermánico*, (Bochum, 1987), *Hacia Calderón*, ed. Hans Flasche, Stuttgart: Franz Steiner, 1988, pp. 227-235.

⁷¹² Sobre el papel que la política jugó en la obra de Calderón véanse M. A. AMADEI-PULICE, “Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano”, *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, 8-13 de Junio de 1981, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp.1519-1531; S. HERNÁNDEZ ARAICO, “Política imperial en *Los tres mayores prodigios*”, *Homenaje a Hans Flasche*, Stuttgart: Franz Steiner, 1991, pp. 83-94 y J. ALCALÁ-ZAMORA, “Mitos y política en la España del joven Calderón”, en *El mito en el teatro clásico español*, eds. F. Ruiz Ramón y C. Oliva, Madrid: Taurus, 1988, pp. 123-140.

dicha obra⁷¹³. Sus palabras, las acciones, incluso el hecho de tratarse de dos figuras mitológicas vinculadas por el parentesco acerca a ambas hechiceras. En los dos casos, sus poderes sobrenaturales no pueden hacer nada contra el sentimiento amoroso al que sucumben, enamoradas la una de Ulises, la otra de Jasón, con lo que la casuística amorosa tan característica de las comedias barrocas se erige como tema fundamental de estas obras.

En la configuración de esta comedia ejerce su influjo otra recreación anterior, *El vellocino de oro* de Lope de Vega, sobre la que ya hemos hablado. Comúnmente se acepta que la figura de Medea llega a Calderón a través de los mitógrafos y tratadistas del XVI⁷¹⁴, pero el peso del personaje creado por Lope deja una impronta significativa en la protagonista de *Los tres mayores prodigios*. Coinciden en la elección de la sección del mito, la conquista del vellocino; en ambas obras se recurre a un personaje vinculado con el mito pero que no pertenece estrictamente a él, Friso, que adopta aquí el papel de pretendiente de Medea⁷¹⁵, y los dos autores ofrecen una descripción de la Argo en el momento en que se acerca a las costas de Colcos en la que la comparan con una casa, un monstruo, un prodigio nunca visto:

JASÓN:

... que Argos,
docto artífice excelente,
ha añadido a sus espumas
un monstruo, que velozmente

⁷¹³ Esta obra recrea el episodio de la *Odisea* en el que Ulises arriba en la isla de Eea y se encuentra con Circe. Tras esquivar sus hechizos, Ulises establece una relación estrecha con la maga quien se sentirá irremediamente atraída por el héroe griego, todo ello bajo la atenta mirada de los ayudantes/graciosos de Ulises (Lebrel, Clarín) y de las damas de Circe (Astrea, Libia...). La trama continúa con alguna escena de enredo y celos y concluye en la Jornada III con la salida de Ulises de la isla, a quien sus hombres han tratado de despertar de su ‘encantamiento’ con alusiones a sus deberes militares sin demasiado éxito. Quien sí lo consigue es la aparición de Aquiles muerto, que le recrimina su actitud y le recuerda cuáles son sus deberes. Así pues, ni todos los hechizos de Circe logran detener a Ulises que deja con su marcha a la maga desconsolada.

⁷¹⁴ Los tratadistas y mitógrafos que influyen en Calderón serían, principalmente, Baltasar de Vitoria y Pérez de Moya, según M. TRAMBAIOLI, *op. cit.*, p. 233, nota 8.

⁷¹⁵ Recordemos que en la obra de Lope ese papel estaba desempeñado por Fineo, nombre que en la tradición mitológica clásica designa al rey de Tracia, ciego y adivino y sometido al célebre suplicio de las harpías.

corre por ellas, a quantos
climas el ayre le lleve.
águila sin plumas es,
delfín sin escamas este
prodigio, pues que nadando
y bolando juntamente,
a un mismo tiempo es Monarca
de las aves y los pezes⁷¹⁶. (Loa, 472 ss.)

FRISO:

no veis andar sobre la espuma un monte? (I, v. 396)

MEDEA:

Todos han dicho bien, montaña ha sido,
... (I, v. 421)

JASÓN:

Essa águila de lino,
esse delfín de madera,
esse peñasco de troncos,
essa montaña de telas,
esse portátil pensil
de flámulas y vanderas,
essa población de jarcias,
y república de cuerdas
marítima casa es,
en sus entrañas alberga
varios huéspedes, que errando,
con sus familias enteras,

⁷¹⁶ Citamos según edición *princeps*, publicada en PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Los tres mayores prodigios, Segunda parte de Comedias*, Madrid: María de Quiñones, 1637.

extraños climas visita,
zonas discurre diversas,
remotos mares trasciende,
y ignotos senos penetra... (I, 481 ss.)

La principal diferencia de la obra de Calderón frente al precedente lopesco radica en que, aun centrándose ambas en el episodio colquídeo, en *Los tres mayores prodigios* se subrayan los rasgos más extremos del carácter de Medea, logrando de manera más acusada el contraste entre razón y pasión, tema fundamental en la producción calderoniana.

Medea muestra una marcada evolución a lo largo de la obra, desde la altiva y orgullosa mujer que recibe a los argonautas⁷¹⁷ y que, momentos antes, ha retado a los propios dioses (Marte, Venus y Amor) por considerarse merecedora de los tributos que a éstos se les rinden, hasta la dama enamorada que deja la selva en donde habita para huir junto a su amado hacia una tierra más próspera y cultivada.

La jornada que protagoniza Medea se abre con música, melodías que entonan quienes van en procesión hacia el templo de Marte acompañando a Friso, que va a renovar sus votos al dios ofreciéndole el vellocino como muestra de agradecimiento por haberle conservado la vida⁷¹⁸. A Medea le ofenden los cantos y el sonido de los plectros y chirimías⁷¹⁹, porque no entiende que pueda haber otros dioses por encima de ella a quienes rendir tributo:

⁷¹⁷ Que llegan al toque del clarín, instrumento asociado a los acontecimientos bélicos, según TRAMBAIOLI, *op. cit.*, p. 237.

⁷¹⁸ Calderón adapta el relato tradicional según sus intereses. Así vemos cómo Friso, en lugar de casarse con la hermana de Medea, se mantiene soltero e incluso va a pretender a Medea. La historia del viaje de los hermanos sobre el carnero dorado, la trágica muerte de Hele y la llegada a Colcos se insertan en una de las intervenciones de Friso (75 ss.), al igual que ya hiciera Lope en su obra.

⁷¹⁹ Sobre la importancia de la música en las composiciones de Calderón, véanse L. K. STEIN, "Música existente para comedias de Calderón de la Barca", coord. Luciano García Lorenzo, *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro, Madrid, 8-13 de Junio de 1981*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 1161-1172; J. SAGE, "The Function of Music in the Theatre of Calderón", *Pedro Calderón de la Barca. Critical Studies of Calderón's comedias*, XIX, Londres: Gregg International, 1973, pp. 209-227 y M. QUEROL, "La música en el teatro de Calderón", en *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, vol. 1, pp. 415-441, Madrid: Istmo, 2000.

MEDEA:

...

que agena deidad celebra
en este monte, que solo
es templo de mi deidad,
y de mi belleza adorno. (I, 9 ss.)

Y más adelante:

...

quiero que sepas que ofendes
aun quando más religioso,
mayor deidad que veneras,
... (I, 39 ss.)

Más adelante retoma esta misma idea:

yo la singular Medea,
y en la esfera cristalina
no ay deidad que mayor sea;
... (I, 252-254)

La propensión a la ira y al enojo, rasgo de la personalidad que Calderón potencia en estos primeros versos, se incrementa hasta alcanzar un clímax que se interrumpe con la aproximación por mar de un extraño prodigio, la Argo:

MEDEA:

No es posible que mi furia
sufra las voces que oygo! (I, 5-6)

...muero de rabia!

te atreves: rabio de enojo!

A sacrificar a Marte,

haziéndome a mi este oprobrio? (I, 51-54)

áspid soy, ponzoña vierto,

Etna soy, llamas arrojo. (I, 244-245)

Sólo las damas⁷²⁰ que la acompañan intentan frenar tales blasfemias temerosas de que la soberbia sea castigada⁷²¹:

ASTREA:

No desprecies con rigor
la deidad de Marte fuerte,
que castigará tu error.

SIRENE:

Que en Marte ofendes, advierte,
a Marte, Venus, y amor.

MEDEA:

Ni Marte con su poder,
ni con su hermosura pura
Venus, ni amor con su ser
han de humillar, ni vencer
mi ser, poder, y hermosura,
que hará Marte?

ASTREA:

Ver postrada
tu fuerza.

MEDEA:

Venus?

⁷²⁰ Los diálogos con sus damas sustituyen los apartes que en otras comedias mitológicas servían a los personajes para mostrar sus inquietudes y sentimientos, como ocurre en *El mayor encanto amor*, en donde conocemos cómo evoluciona el sentimiento de Circe hacia Ulises gracias a este recurso teatral.

⁷²¹ Este motivo se repite en varias de las comedias mitológicas, como analiza N. E. HAVERBECK en el artículo ya citado “La comedia mitológica calderoniana: soberbia y castigo”.

SIRENE:

Hazer
tu hermosura desdichada.

MEDEA:

Y amor?

LIBIA:

Que llegues a ver
tu altivez enamorada

MEDEA:

Pues muestre Marte el furor,
Venus, y amor el rigor,
que no ayas miedo que tuerça
mi altivez, beldad, y fuerça
por Marte, Venus, ni amor. (I, 270 ss.)

La altivez y arrogancia de Medea ya han sido demostradas, pero en su carácter confluyen otros rasgos igual de importantes. Debemos reflexionar brevemente sobre cómo se logra la caracterización del personaje, para la que las palabras que ella misma dice son determinantes. Gracias a ellas, conocemos el engrimiento del que adolece y en qué alta consideración se tiene. Al encontrarse con Jasón, se presenta⁷²², no sin antes mostrarse contrariada porque su fama no la ha precedido⁷²³:

MEDEA:

⁷²² De manera similar se presenta Circe en *El mayor encanto, amor*. A pesar de todas sus virtudes la propia Medea destaca por encima de todas su hermosura, al igual que ya hiciera Circe frente a Ulises: «Venceráale mi hermosura / pues mi ciencia no ha podido», CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras Completas: Comedias*, ed. de Ángel Valbuena-Briones, vol 2, Madrid, 1956, p. 1520. Es relevante que se considere que el atributo más poderoso de una mujer tiene que ver, en último término, con su atractivo físico, en el que confían incluso las magas más poderosas; la verbalización antitética ‘ciencia’/‘hermosura’ lo deja claro.

⁷²³ Sabañón, el gracioso, sí que reconoce a Medea sólo por el nombre: «luego es aquesta la selva / de una gran encantadora / que allá la fama nos cuenta?» (I, 884-886).

porque yo soy, en oyendo
mi nombre, verás si es cierta
esta vanidad, aunque
ya el decirlo es imprudencia,
pues que ya te lo avrá dicho
la fama, que veloz buela,
solo para hablar de mí,
llena de plumas y lenguas;
aquel pasmo soy del mundo
aquel horror de las fieras,
escándalo de los hombres,
y de las deidades bellas
assombro; porque yo soy
la sabia, y docta Medea, (I, 599 ss.)

A continuación le refiere cuáles son sus ocupaciones:

De la Astrología passando
a la Magia, el Aura mesma,
puntado libro es, que ocultos
secretos me manifiesta.
La Nigromancia examino,
en cadáveres que encierra
el centro, quando a mi voz
los esqueletos despiertan
La Piromancia en el fuego
executó su violencia,
me escribe en papeles de humo
varias cifras con centellas.
A mis Mágicos conjuros
todos los infiernos tiemblan,
y sus espíritus tristes,
sus lóbregas sombras negras. (I, 617 ss.)

Ya conocíamos por boca del hermano de Medea, llamado aquí Absinto, cuáles eran las costumbres de la joven, que vive un poco aselvajada, al margen de las normas sociales, aislada de la corte, en medio de la naturaleza⁷²⁴, centrada en estudios poco convencionales⁷²⁵:

ABSINTO:

No basta, injusta Medea,
que negando a tu decoro
los Reales blasones, vivas
este inculto, este fragoso
monte con tus damas, donde
son de tus estudios locos
libros essas onze Esferas
enquadradas a globos,
sino que también presumas
con pensamiento ambicioso,
que te deben sacrificios
como a Marte, y como Apolo? (I, 55 ss.)

En este sentido van dirigidas también las palabras de su padre, escasas pero contundentes:

REY:

Gracias al cielo, que un día
tratable, Medea, te muestras. (I, 708-709)

Su belleza, rasgo muy destacado de su físico, se pone en evidencia desde el primer momento, cuando Friso, su primer pretendiente, la ve en el bosque:

ABSINTO:

Hermosísima Medea,

⁷²⁴ «Calderón, poeta cortesano, utiliza muy a menudo la naturaleza negativamente como lugar simbólico para representar la enajenación de un personaje de la sociedad y del decoro», M. TRAMBAIOLI, *op. cit.*, p. 235.

⁷²⁵ Sobre el interés por la nigromancia en estos años, véase M. N. PAVIA, *Drama of the Siglo de Oro. A study of Magic, Witchcraft and other occult beliefs*, Nueva York: Hispanic Institute of the United States, 1959.

aunque advierto conozco,
que el sacrificio te debo,
en fee de lo qual me postro
a tus pies... (I, 69-73)

También Jasón cae rendido ante la joven, de la que enfatiza su hermosura:

JASÓN:
Hermosa muger, perdona
sino he dicho Deidad bella,
que tu temor, de Deidad
ha desmentido las señas:
suspende el fuego a los ojos⁷²⁶... (I, 459-463)

Felize yo, que he llegado
donde tu hermosura vea,
y donde esté humilde siempre,
señor a las plantas vuestras. (I, 673-676)

Una vez que se ha caracterizado a Medea en esta primera parte como una mujer arrogante e irascible, Calderón comienza a marcar ese contraste del que hablábamos permitiéndonos ver ya algunas muestras del poder que ejerce sobre la fuerte personalidad de la joven el amor que siente por Jasón.

MEDEA:
Pues no me pidas albricias,
porque voy pensando, Astrea,
que Venus, Marte, y Amor
de otra manera se vengan.
Pues ya Marte en mis sentidos
ha introducido otra guerra,
Amor le ha prestado el fuego

⁷²⁶ Jasón alude aquí al furor con que lo recibe la mirada de Medea e inevitablemente recuerda la descripción de Hesíodo —«la joven de ojos vivos» (1001-1002)— que la vincula directamente con la estirpe del Sol.

para sus máquinas; quieran
los Dioses, que no haga Venus
desdichada mi belleza. (I, 719 ss.)

Al mismo tiempo que evoluciona el carácter de Medea, se van sucediendo en escena situaciones prodigiosas como la creación, por parte de Marte, de una serpiente, dos toros y un salvaje como guardianes del vellocino ofrecido por Friso, una muestra más de la arbitrariedad con que Calderón emplea la narración mítica tradicional, poniéndola al servicio de las convenciones de la comedia palaciego-mitológica⁷²⁷ y de su talento.

La entrada en escena del gracioso, el criado del héroe griego llamado Sabañón, sirve de paréntesis cómico. Este personaje, como es habitual en las comedias, resulta el contrapunto del héroe y su parodia. Frente a la valentía de Jasón, él se muestra cobarde cuando se topa con el salvaje que vigila el vellocino, o cuando se niega a acompañar a su amo al templo de Marte, frente a la galantería de Jasón, Sabañón resulta ridículo en su intento de seducir a Astrea. Esta situación le permite al autor emplear un recurso humorístico de gran éxito, la comparación de las costumbres de las mujeres de Colcos con las de España, remarcando el carácter abierto y amable de aquellas frente al interés y egoísmo que guía las acciones de éstas.

A continuación, Astrea invita a Jasón a una academia, que no es otra cosa que una reunión en la que se plantea una prueba de ingenio a la que Medea somete a sus pretendientes: ¿quién recibe los favores de Medea si ella le entrega una banda a Friso y acepta otra de Jasón?⁷²⁸. La resolución del problema adquiere un cariz próximo a la

⁷²⁷ N. E. HAVERBECK manifiesta la estrecha relación que guardan ambos subgéneros en “La comedia mitológica calderoniana...”, en donde leemos: «Los rasgos generales coinciden con los rasgos de la comedia de enredo de tipo palaciego. En éstas, como en las de Calderón, se encuentran una serie de elementos semejantes. Aparece el tema del amor en cualquiera de sus múltiples circunstancias y matices, secundado, casi siempre, por los celos. Amor y celos constituyen partes integradoras del tema y ambas pasiones serán los resortes humanos y psicológicos fundamentales que motivarán la acción dramática dentro siempre de los imperativos de la cortesía y de la galantería. Además, los protagonistas son de la más alta nobleza y muchos de los recursos de que se valen, muchos de los enredos y equívocos que se desarrollan, corresponden a recursos utilizados en las comedias palaciegas», p. 76.

⁷²⁸ Esta “Quistione” ya se hallaba en el *Filólogo* de Boccaccio y procede de un repertorio anónimo de “Cuestiones de amor”, según Menéndez Pelayo (*Orígenes de la novela* I, Madrid: Bailly-Baillière, 1905, p. CCCXXVII-XXXI). Fue un recurso muy utilizado en el Siglo de Oro, por

violencia, lo que obliga a que se interrumpa el evento y Jasón asuma el reto de conquistar el vellocino demostrando así su valía. Antes de que acometa la empresa, Medea le confiesa sus sentimientos:

MEDEA:

Advierte

JASÓN:

¿Qué he de advertir?

MEDEA:

Que en tu vida arriesgas...

JASÓN:

Dilo

MEDEA:

La mía. (I, 1151 ss.)

La confesión de su amor ya la había escuchado anteriormente su dama de confianza, Astrea, que introduce la comparación del amor con ascuas ardientes presente desde los textos latinos. Veamos la revisión de este símil que propone Calderón a través de Astrea:

ASTREA:

Quando se enciende, señora,
verde un tronco, prende tarde,
y por un extremo arde,
y por otro suda y llora:
rebelde tu pecho agora
a los primeros enojos

ejemplo Cervantes lo emplea en *La entretenida* (ed. *Teatro completo* de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Barcelona: Planeta, 1987, p. 605). Para más información, véase C. PAILLEN, *La question d'amor dans les comedias de Calderón de la Barca*, París: Les Belles Lettres, 1974.

de amor, da agua por despojos
de fuego, y así sospecho,
que está ardiendo por el pecho,
pues que suda por los ojos. (I, 949 ss.)

Jasón se acerca hasta el templo de Marte para realizar las pruebas. Medea ha informado al auditorio de que va a prestarle ayuda, pero Jasón, a diferencia de los relatos tradicionales, no es consciente de ello. Sabemos que es gracias a los encantos de la joven como lo consigue porque los propios monstruos lo confiesan: «Medea nos ha vencido» (1233). Junto a él, Sabañón, que actúa al modo del coro de la tragedia griega, como cronista de los acontecimientos que transcurren dentro del templo donde Jasón se enfrenta a los toros, a la serpiente y al salvaje⁷²⁹.

El final de la jornada se relata con cierta urgencia. Una vez obtenido el vellocino, aparece Medea informándole de otro peligro: el ejército de Colcos, que quiere vengar el agravio cometido contra el rey, les persigue. Jasón, entonces, le ofrece su protección y ella, empleando una vez más sus artes, hace que sus perseguidores se autodestruyan confundidos, curiosa manera de reescribir el episodio de los hombres armados que nacen de la tierra:

MEDEA:
Mi padre al ver que te libro
destas furias con mi encanto,
[...] contra mí viene...

JASÓN:
Qué importa, si te defiendo
yo, y si te vienes conmigo,
bolviendo a fiar al mar
esse veloz edificio. (I, 1252 ss.)

⁷²⁹ En *El vellocino de oro* de Lope de Vega la superación de las pruebas tiene lugar frente al espectador mientras Jasón actúa como narrador.

Calderón interrumpe aquí el relato del mito, permitiendo que el final de los amantes sea feliz⁷³⁰, pues ha triunfado el amor, con lo cual, la soberbia de la que pecaba Medea al comienzo se ha castigado de manera positiva. En otras obras, el dramaturgo premia al que consigue vencer las pasiones que lo limitan mediante la razón y la voluntad, potencias ordenadoras de la naturaleza humana que le ayudan a elevar su espíritu y acercarse de esta manera a Dios⁷³¹. El tratamiento del amor se aleja de la ligereza con que fue abordado por Lope en *El vellocino de oro* y adquiere un tono más elevado y profundo al establecerse una correspondencia directa entre el enamoramiento y la calidad moral de los seres humanos que sucumben a él. En cualquier caso, lo que sí que está presente en *Los tres mayores prodigios* es la dualidad propia de la literatura barroca, que deleita a través de una escenografía impactante, de los enredos del argumento, de la presencia del gracioso, etc. y enseña, mostrando caracteres ejemplares.

La Medea que nos presenta la Primera Jornada de *Los tres mayores prodigios* es modelo de orgullo sometido al poder del amor como pudieran serlo las mujeres cortesanas que estuvieran entre el público. Y es que, al leer esta comedia, más parece que estuviéramos ante una comedia palaciega que mitológica, pues son abundantes las referencias propias del ambiente cortesano del momento. La presencia de damas y galanes, las galanterías que se regalan, las lisonjas que emplean, las situaciones que se desarrollan (saraos, convites, fiestas y academias) nos hacen pensar que el autor se propuso montar una fábula dramática adecuada para la espectacular fiesta palaciega que él tenía planeada para el Parque del Retiro, adaptando los mitos a su propósito teatral⁷³².

⁷³⁰ A este respecto opina HAVERBECK, recogiendo las palabras de Américo Castro, que en los finales felices «está implícito el principio renacentista que ve el amor como una concordancia que surge entre personas que se corresponden en la belleza física, en el sentimiento amoroso, etc. El amor –según señala Américo Castro– es visto como un principio armónico *per se*; y, naturalmente, a los infractores de esta armonía acaecen las peores peripecias, les corresponden los mayores castigos», p. 81.

⁷³¹ N. E. HAVERBECK, “Las comedias mitológicas calderonianas...”, p. 93.

⁷³² M. TRAMBAIOLI, *op. cit.*, p. 241.

EL DIVINO JASÓN

De todas las recreaciones del mito de Medea que hemos ido analizando en los siglos medievales y áureos ésta es, sin duda, una de las más sorprendentes. La interpretación alegórica de los personajes no supone ninguna novedad –los tratados herederos del *Ovidio moralizado* medieval y los apéndices con lecturas simbólicas del mito que añadían otras obras así lo atestiguan–, pero la elaboración de una pieza teatral a partir de dicha alegoría resulta inusual. Calderón, en un momento temprano de su producción⁷³³ decide indagar en nuevos géneros y formas componiendo uno de sus primeros autos sacramentales, *El divino Jasón*⁷³⁴. Es indudable que la materia mitológica, en un género con un esquema compositivo tan rígido y una finalidad tan marcada, está obligada a amoldarse a dichos convencionalismos⁷³⁵. Aun con todo, Calderón compone diez autos mitológicos⁷³⁶: *El divino Jasón*, *Psiquis y Cupido* (1640), *Los encantos de la culpa* (1645?), *El sacro Parnaso* (1659), *El divino Orfeo I* (1663),

⁷³³ Los autos sacramentales de Calderón fueron compuestos en su mayoría tras su ordenación sacerdotal en 1651, época en la que el autor decide no componer más para los teatros públicos y se dedica a escribir preferentemente autos, como único proveedor para los carros del Corpus en Madrid, Toledo y otras ciudades. De estos años datan también las obras con gran contenido musical próximas a la zarzuela y la ópera.

⁷³⁴ La fecha de composición de este auto se sitúa antes de 1630, según T. A. O'CONNOR, *op. cit.*, p. 137.

⁷³⁵ Sobre el empleo de la mitología en los autos de Calderón véanse los siguientes trabajos: J. PÁRAMO POMAREDA, “Consideraciones sobre los autos mitológicos de Calderón de la Barca”, *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 12, 1957, pp. 51-80 y J. C. AGÜERA ROS, “Abraham, Cristo y la Iglesia entre Orfeo, Baco, Medea y otras expresiones de barroco efímero”, *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, Pamplona: Universidad de Navarra, 2002, vol. 2, pp. 661-680.

⁷³⁶ Sobre la producción sacramental de Calderón cf. A. VALBUENA PRAT en *Calderón: Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona: Juventud, 1941, pp. 169-199, “Los autos sacramentales de Calderón: clasificación y análisis”, *Revue Hispanique*, 61, 1924, pp. 1-302., la edición de los *Autos sacramentales*, (2 vols.) Madrid: La Lectura, 1926-1927, reeditado en Madrid: Espasa-Calpe, 1951-1952. Otra obra de referencia básica es *The allegorical drama of Calderon: an introduction to the Autos sacramentales*, Oxford: The Dolphin Book, 1943, de A. A. PARKER, editado por Ariel en 1983 con ciertas variaciones con el título *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*. Más centrado en el examen y análisis de la alegoría debemos citar el trabajo de B. A. KURTZ, *The play of allegory in the “autos sacramentales” of Pedro Calderón de la Barca*, Washington: Catholic University of America, 1991. Recogemos, por último, el más reciente *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed., L. GARCÍA LORENZO, Kassel: Reichenberger, 2000, que contiene el imprescindible artículo de I. ARELLANO “Los estudios sobre los autos sacramentales de Calderón”, pp. 325-350, que retoma su anterior trabajo en colaboración con A. L. CILVETI, *Bibliografía crítica sobre el auto sacramental*, Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger, 1994.

Psiquis y Cupido B (1665), *El verdadero Dios Pan* (1670), *El laberinto del mundo* (1677), *Andrómeda y Perseo* (1680) y *El divino Orfeo II* (de fecha incierta)⁷³⁷.

Muchas han sido las teorías acerca de las razones que llevan a que se acepte sin ningún problema moral la presencia de contenido mitológico en un género tan vinculado a la religión como es el auto y en un momento marcado por la estrecha vigilancia contrarreformista. Las razones que se aducen para resolver esta aparente contradicción son varias. Por un lado se considera que el empleo de la mitología durante estos años del XVII debe entenderse como continuación de lo que la literatura renacentista ya venía haciendo tiempo atrás. El gusto por la erudición clásica propio del siglo anterior y la inclinación hacia la materia mitológica como un elemento clave de la estética renacentista ejercen sin duda influencia en la concepción artística barroca, pero no puede considerarse ésta la razón fundamental. Algunos han apuntado hacia la formación de claro signo ignaciano que recibió Calderón antes de sus estudios superiores salmantinos como vía de solución a las supuestas incompatibilidades que señalábamos⁷³⁸. La labor educadora de los jesuitas acogió casi sin reparos los elementos heredados del paganismo insertados ya en la tradición cultural cristiana y ejemplo de ello es su teatro escolar, una actividad fecunda que llevaron a cabo de manera generalizada durante aquellos años⁷³⁹.

⁷³⁷ La colección de la editorial Reichenberger dedicada a la edición de los autos (último título publicado *Mística y real Babilonia*, 2011, vol. 73), contiene los siguientes autos mitológicos: *El divino Jasón* (ed. de I. Arellano y A. Cilveti, 1992, vol. 1), *Los encantos de la culpa* (ed. de J. M. Escudero, 2004, vol. 46), *El sacro Parnaso* (ed. de A. Rodríguez Rípodas, 2006, vol. 56), *El divino Orfeo* (ed. de E. Duarte, 1999, vol. 24), *El verdadero dios Pan* (ed. de F. Antonucci, 2005, vol. 48), y *Andrómeda y Perseo* (ed. de J. M. Ruano de la Haza, 1995, vol. 7). *Psiquis y Cupido* está editada por Enrique Rull Fernández para Biblioteca de Castro en 1997 y *El laberinto del mundo* aparece en *Piezas maestras del teatro teológico Español, Tomo II: Autos sacramentales*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1948, editado por Nicolás González Ruiz.

⁷³⁸ A. VALBUENA PRAT, *Calderón: Su personalidad...*, p. 8.

⁷³⁹ «El humanismo a la vez moral y profano de los jesuitas, su gusto por un teatro escolar imitado de los antiguos explica probablemente, en parte, el movimiento clasicista de la segunda mitad del siglo XVI», afirma M. BATAILLON, *Erasmus y España*, tomo II, México: Fondo de Cultura Económica, 1950, p. 395. Sobre estas composiciones consúltese también A. BONILLA Y SAN MARTÍN, “El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez”, en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, tomo III, Madrid: pp. 142-155; J. MENÉNDEZ PELÁEZ, “El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca” en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*. Actas de las XXXI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 33-76 y J. ALONSO ASENJO, “Panorámica del teatro humanístico-universitario del

A estas dos razones hay que sumar una tercera, quizá la más determinante. Nos referimos a la creencia de profundas raíces cristianas de que el mito oculta verdades que la exégesis patrística primero y medieval posterior trataron de desvelar. En este sentido son significativas las palabras de Menéndez Pelayo, quien explica, desvelando su yo más antimoderno y tradicional, que los dioses de la gentilidad protagonizan obras cristianas representando sus más altas personalidades «por la alta idea simbólica que presidía todas estas formas», idea que parece asumir la propia concepción calderoniana. Y añade que «para Calderón la mitología no era más que un resto lejano de la tradición antigua, en el cual habían quedado desfiguradas y oscurecidas por la ignorancia del entendimiento y por la flaqueza de la voluntad, altísimas verdades relativas al origen y destino del hombre»⁷⁴⁰.

Sólo queda señalar que a ese indudable y fructífero dominio del lenguaje alegórico que demuestra en sus obras Calderón contribuyen, además de los motivos que hemos comentado, la determinante influencia de otras corrientes y géneros de la época, puesto que es innegable que la producción literaria calderoniana se forja a la luz de la emblemática y del conceptismo barroco⁷⁴¹.

Renacimiento hispánico”, *Atti del XX Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale*, Roma: Edizioni Torre d’Orfeo, 1997, pp. 15-34. Este último es el responsable de la base de datos *Catálogo del Antiguo Teatro Escolar Hispánico (CATEH)*, en *TeatrEsco*, accesible a través de: [http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases teatro Escolar.htm](http://parnaseo.uv.es/Ars/teatresco/BaseDatos/Bases%20teatro%20Escolar.htm).

⁷⁴⁰ M. MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, *Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, vol. II, Santander: CSIC, 1951, p. 145.

⁷⁴¹ Sobre la abundante presencia del elemento emblemático en la literatura áurea hablaremos en el capítulo siguiente. Para ahondar sobre su influencia en Calderón cf. J. CULL, “Emblems in the Secular Drama of Calderón de la Barca: A Review Article”, *Romance Quarterly*, 41.2, 1994, pp. 79-91 y “Calderón’s Snakes: Emblems, Lore and Imagery”, *MIFLC Review*, 3, 1993, pp. 97-110; Otras referencias son V. INFANTES, “Calderón y la literatura jeroglífica” *Primer Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de Oro*. Madrid: CSIC, 1984, pp. 63-78 y L. RODRIGUES VIANNA PERES, “Historia y emblemática en la teatralidad barroca de Calderón de la Barca”, *Calderón 2000: Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, dir. I. Arellano, Pamplona: Universidad de Navarra, 2002, vol. 1, pp. 771-788. Sobre emblemática y autos sacramentales véase: I. ARELLANO, M. C. PINILLOS Y B. OTEIZA, “Introducción emblemática al auto de Calderón *Triunfar muriendo*”, *Triunfar muriendo*, Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger, 1996, pp. 73-192, quienes citan como referencia básica el artículo de J. CULL, “Emblematic Representation in the autos sacramentales of Calderón”, *The Calderonian Stage*, ed. M. Delgado, Lewisburg: Bucknell UP, 1997. Otros estudios que apuntan en la misma línea son los de A. HILLACH, “Sakramentale Emblematis bei Calderón”, *Emblem und Emblematisrezeptio*, ed. Sibylle Penkert, Darmstadt: Wissenschaftliche, 1978, pp. 194-206; F. E. DANKER, “Emblematic Technique in the Auto sacramental: Calderón’s *No hay más Fortuna que Dios*”, *Comparative*

Centrándonos ya en el auto que nos incumbe y en el tratamiento que en él se ofrece de Medea, lo primero que debemos destacar es el hecho nada inusual de que Calderón vuelva sobre un mito que previamente ya otros dramaturgos habían abordado –*El Vellocino de oro*, de Lope de Vega– y que él mismo ya había tratado en *Los tres mayores prodigios*⁷⁴², aunque la Medea que allí retrata –sabia, taimada y pasional– se transforma en una tierna y bondadosa mujer en el auto⁷⁴³.

El episodio que recrea la pieza teatral es similar al de la comedia mitológica. El autor se centra en la llegada de los argonautas a la Cólquide, la conquista del vellocino y la huida, pero la lectura es totalmente distinta de la que *Los tres mayores prodigios* proporciona, puesto que se hace en clave alegórica. Desde el comienzo, en el *dramatis personae*, el autor establece las correspondientes equivalencias alegóricas que nos anuncian ya cuál será la adaptación que realice Calderón del relato clásico:

Jasón, que es Cristo.	Rey de Tinieblas, el Mundo.
Hércules, San Pedro.	Idolatría, Luzbel.
Teseo, San Andrés.	Medea, que es el alma ⁷⁴⁴ .
Argos, Amor Divino.	Orfeo, San Juan Bautista ⁷⁴⁵ .

Drama, 6, 1972, pp. 40-50; H. BAUER, “Emblematik im Drama Calderóns”, *Der Index Pictorius Calderóns*, Hamburgo: De Gruyter, 1969, pp. 190-215; Á. CARDONA, “Estudio de los emblemas en los autos sacramentales de Calderón: *El veneno y la triaca* y *La cura y la enfermedad*”, *Literatura Emblemática Hispánica, Actas del I Simposio Internacional*, ed. S. López Poza, A. Coruña: Universidade da Coruña, 1994, pp. 355-377. Citamos, por último, un estudio más reciente del ya mencionado I. ARELLANO, “Doctrina y espectáculo: escenografía, mimética y escenografía mística en los autos de Calderón”, *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, ed. J. Farré, Pamplona: Universidad de Navarra, 2009, pp. 21-46.

⁷⁴² «Es bien sabido que varios de los autos mitológicos de Calderón fueron inspirados por autos de otros autores, en los cuales el argumento está tomado de la mitología, y que, a veces, es una comedia mitológica del mismo Calderón la que aparece elaborada ‘a lo divino’ en un auto sacramental», J. PÁRAMO POMAREDA, *op. cit.*, p. 342.

⁷⁴³ M. PEÑA, *Alegoría y auto sacramental*, México: UNAM, 1975, p. 49.

⁷⁴⁴ Se produce una discrepancia en cuanto al valor que se le atribuye Medea, porque en la obra representa la Gentilidad («Medea se ha de llamar / Gentilidad», 697-698) y no el alma, simbolizada por el vellocino de oro («El Vellocino excelente, / que entre los verdes pimpollos / de un árbol está guardado, / no es aquel que en el Esponto / navegó pasando a Frigia, / sino el alma por quien lloro / de una oveja perdida / de mi rebaño dichoso», 197 ss.)

⁷⁴⁵ Citamos según P. CALDERÓN DE LA BARCA, *El divino Jasón*, eds. I. Arellano y A. L. Cilveti, *Autos Sacramentales Completos*, tomo 1, Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Reichenberger, 1992.

En los primeros versos de la obra se explican los motivos e intenciones por los que Jasón está organizando una expedición para obtener el vellocino de oro. Tras solicitar ayuda a Argos⁷⁴⁶ para la construcción de la nave que ha de llevarles hasta la Cólquide, Jasón va reclutando acompañantes hasta un total de ochenta y cuatro, número que no se corresponde con ninguna de las nóminas de argonautas que los textos clásicos recogían, pero que tiene un valor simbólico claro, al tratarse del número exacto de discípulos designados directamente por Jesucristo: los doce apóstoles más los setenta y dos que, según recoge San Lucas, fueron escogidos después⁷⁴⁷:

JASÓN:

[...]

Venid; seréis pescadores
del gran Vellocino de oro.

Venid a mi voz, mortales,
si fama eterna queréis.

Héroes, venid y seréis
argonautas celestiales.

HÉRCULES:

[...]

Ochenta y cuatro serán los argonautas famosos
que te han de seguir dichosos
si a empresa difícil van.

⁷⁴⁶ Se produce una identificación entre Argos, creador de la nave del mismo nombre que llevará a los argonautas hasta la Cólquide y el gigante mitológico, símbolo de la vigilancia debido a sus más de cien ojos (1-3 y 237). Por otro lado, son varias las ocasiones en las que se alude al valor de la Argos como primera nave de sus dimensiones en surcar los mares (9-10, 172-173 y 183-184), rasgo que ya se destacaba en *Los tres mayores prodigios* y en *El vellocino de oro*, fuente de la comedia de Calderón, al igual que la comparación que se establece entre la nave y enormes construcciones («una fábrica estupenda», v. 171; «una selva, / un caos de lienzo y pino, / una ciudad, un portentoso», 375-377; «pinos y rocas / un ligero globo enlaza; / no vio tal prodigio el orbe», 396-398).

⁷⁴⁷ *Lucas*, 10, 1: «*Post haec autem designavit Dominicus et alios septuaginta duos*».

JASÓN:
Doce serán este día
mis héroes; uno sois vos;
los otros setenta y dos
os han de hacer compañía. (71 ss.)

En la primera intervención de Hércules hallamos una constante en la interpretación alegórica calderoniana: la explicación etimológica de los antropónimos⁷⁴⁸ como un método más de desvelar la verdad que esconden, en este caso, las palabras. Hércules es el encargado de informarnos sobre el significado de Jasón y Simón:

HÉRCULES:
Si significa Jasón
«quien da salud eminente»,
a tu voz vengo obediente,
que es lo mismo que «Simón». (77-80)

Jasón, a su vez, explica el sentido del nombre Teseo y su equivalente en hebreo:

JASÓN:
«Varón fortísimo» es
en lengua siria, Teseo,
y en el idioma hebreo
eso mismo suena Andrés. 101-104)

Y el mismo se encarga de aclarar el significado del término Medea:

JASÓN:
Medea, que significa

⁷⁴⁸ «Los estoicos afirman que en las creencias populares, en los mitos y en los nombre de los dioses se contienen verdades que una correcta interpretación pueden poner de manifiesto. En la interpretación es necesario distinguir –y dejar a un lado– los rasgos antropomórficos y defectuosos que la ignorancia del pueblo y la arbitrariedad de los poetas confieren a los dioses, y ver más adentro, sorprender el recóndito sentido mediante el cual en cada palabra poética y en cada mito se revela el Logos. De ahí la importancia de la etimología interpretativa, la cual llega a constituir el sostén objetivo del sistema alegórico», J. PÁRAMO POMAREDA, *op. cit.*, p. 357.

«consejera y sabia en todo»,
la gentilidad ha sido... (225-227)

Además de Hércules, que aparece caracterizado con los atributos de San Pedro –la clava a través de una paronomasia se convierte en la clave, las llaves del apóstol–, le acompañan Orfeo (San Juan Bautista), Cástor (San Juan), Pólux (Santiago) y Teseo, que adopta el papel de San Andrés, discípulo de gran valor simbólico para este mito al estar vinculado con la Orden del Toisón de Oro, de la que se considera su patrón⁷⁴⁹. Primero, manifiesta su intención de crear dicha Orden:

TESEO:
Ya del rico Vellocino
pretendo hacer un tusón
de quien he de ser patrón. (297-299)

Para después explicar cómo se ‘adueña’ de parte del vellocino y crear así el tusón que se convierte en el símbolo de la Orden:

TESEO:
Y yo en tu nombre, Jasón,
con parte del Vellocino
que ganó tu ser divino,
me pongo aqueste tusón. (971-974)

En otro momento, el propio Jasón alude al hecho de que el vellocino, además de representar el alma, es símbolo de realeza, y que él lo lleve en su corona puede quizá entenderse como una referencia al monarca español, gran maestro de la orden⁷⁵⁰:

⁷⁴⁹ San Andrés era el patrón de la casa de Borgoña a la que pertenecía el fundador de la orden, Felipe el Bueno, duque de Borgoña. Sobre la institución de esta orden versa otro auto de Calderón, *El maestrazgo del toisón*, compuesto en torno a 1660.

⁷⁵⁰ Los anacronismos son frecuentes en los textos de tipo alegórico, como secunda J. PÁRAMO POMAREDA al afirmar que «los autos de Calderón están dominados por el anacronismo, que se encuentra en la misma interpretación particular de los mitos y en la mezcla de los hechos, narraciones y discursos pertenecientes a diversos tiempos en un solo momento irreal», *op. cit.*, p. 365.

JASÓN:
Seré esposo de Medea
porque el Vellochino rico
es timbre de mis coronas
y es de Isaac bendición. (675-678)

Siguiendo con esta línea simbólica, Jasón decide aclarar él mismo el valor alegórico de su empresa. Previamente a esta explicación, el héroe ha resumido en qué consiste la hazaña a la que se aventuran, y es en este momento donde aparece la primera mención a Medea junto con una caracterización del personaje basada en dos facetas, su belleza y su poder:

JASÓN:
Tiene su rey en la corte
unos jardines hermosos,
y en la copa de una planta
está el Vellochino de oro.
Guardando están sus riquezas
dragones fieros y monstruos,
porque es mágica Medea,
y aunque en el talle y el rostro
tiene hermosura gallarda,
a encantos se da de modo
que su voz ciñe los astros
que en ese rápido globo
de zafir, o ya son flores,
o diamantes luminosos,
y los montes más soberbios
que parece que en sus hombros
sustentan el cielo, tiemblan
de los rayos de sus ojos⁷⁵¹.

⁷⁵¹ De nuevo se repite la alusión a la mirada brillante propia de los descendientes del Sol proveniente de Hesíodo que ya veíamos en *Los tres mayores prodigios* (v. 677).

Ésta, pues, hermosa y sabia
más que Circe... (133 ss.)

Es significativo que antes de comenzar con la explicación alegórica, algunos de cuyos fragmentos reproducimos por su incuestionable valor, el propio Jasón advierta de ello a sus acompañantes:

JASÓN:
Esta es la historia y certeza
de este caso; mas vosotros
podéis atender agora
a lo oculto y misterioso
y al alma desta figura,
que no la penetran todos,
porque entre sombras confusas,
la verdad, que yo conozco,
está escondida, y así
el velo a su imagen corro. (187-196)

Así, Jasón descubre la verdad y nos desvela que el vellocino es en realidad el alma de los hombres, ovejas de un rebaño que a veces se descarrían⁷⁵², que está vigilado por Medea «la gentilidad que al rito supersticioso / de la mágica se entrega», 225-226) y se encuentra sobre un árbol que no es otro que el árbol del bien y del mal, símbolo de la caída del ser humano en el pecado (216-220).

Una vez que Jasón, es decir, Jesucristo, se ha rodeado de sus discípulos («argonautas celestiales», v. 76) y la Argos está preparada, deciden emprender el viaje por un proceloso mar (símbolo de las tribulaciones que interfieren en la vida humana) que sólo una nave salvadora –superior incluso al Arca de Noé, como es

⁷⁵² La asociación de los creyentes con un rebaño que el pastor debe cuidar es suficientemente conocida como para no ahondar en ella. Baste citar la parábola de la oveja perdida (Lucas, 15, 4 ss.) como ejemplo.

lógico puesto que todo lo que sea posterior a la redención que trae Cristo ha de superar a lo del Antiguo Testamento— puede atravesar, la Iglesia⁷⁵³:

IDOLATRÍA:

No vi bajel tan famoso
desde el tiempo de Noé
pero aquella sombra fue
deste resplandor hermoso. (401 ss.)

El motivo de la nave implica otras asociaciones, como la que lleva a identificar a los argonautas con pescadores, correspondencia que también los textos bíblicos reproducen, en este caso teniendo como protagonistas a los apóstoles⁷⁵⁴:

REY:

Hombres nacidos del mar,
pescadores o marinos
monstruos que en varios caminos
las ondas sabéis surcar. (445-449)

Esta idea vendría a reforzar la asimilación de Jasón a Cristo, a quien parece imitar en su llamada a los argonautas / apóstoles:

JASÓN:

Venid; veréis un tesoro
que al amor mata de amores;
venid; seréis pescadores
del gran Vellochino de oro. (69 ss.)

El auto cambia ahora de escenario y nos presenta a Medea, la Gentilidad, atribulada antes de la llegada de los argonautas porque sus creencias carecen de sentido y sus dioses ya no le sirven. La duda que Medea siembra en su espíritu — reflejo del debate interno que se desprende de los soliloquios de la Medea clásica en

⁷⁵³ Sobre el frecuentísimo motivo del mar y la nave véase I. ARELLANO, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón, Autos Sacramentales Completos*, tomo 31, Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Reichenberger, 1992, pp. 84 y 160.

⁷⁵⁴ «*Et faciam vos fieri piscatores hominum*», *Mateo*, 4, 19.

los que vacila, llena de pesadumbre, si matar o no a sus hijos— sirve para preparar el terreno a las palabras salvadoras de Jasón:

MEDEA:

Poderosa Idolatría,
de quien esclava y amante,
aunque soy reina, me nombro:
los dioses que reverencio
se han sepultado en silencio;

[...]

De sus aras han caído
estatuas de bronce y oro
de muchos dioses que adoro,
y así, pienso que he perdido
mi fuerza y sabiduría,
porque nubes de pesares
en las islas destos mares
llueven hoy melancolía. (339 ss.)

La Idolatría, único concepto que no se esconde tras ningún personaje, trata de confundir a Medea y al rey, quien termina impidiendo la entrada de los amenazantes hombres que llegan en la prodigiosa Argos. El rechazo, sin embargo, sólo sirve para acrecentar el empeño de Jasón —el Amor Divino—, que se crece ante las dificultades:

JASÓN:

Pequeña fe es la vuestra:
en las borrascas el valor se muestra
de esta nave sagrada
que será perseguida y no anegada.
Medea, a tus pesares,
este leño, blasón de tantos mares,
arribará a tu puerto. (509-515)

Y continúa defendiendo su postura sin temor a nada ni nadie:

[...] Dóricas basas

de mi edificio supremo
son esas furias; no temo
cuchillos, cruces ni brasas.
Tocad a desembarcar. (541-546)

Jasón / Jesucristo derriba el primer obstáculo y, tras tomar tierra, se dirige sin dilación hacia Medea. Ésta, confundida todavía por las creencias paganas, decide fingir amor hacia Jasón y así engañarlo, pero las palabras dulces de Cristo entran en el alma cándida de esta ovejilla descarriada:

MEDEA:
Amor le pienso fingir.
Hoy sabrán quién es Medea (vv.589-590)
[...]
Pensaba fingir amores
y ya verdaderos son.
Tú eres divino Jasón;
ya han aparecido flores
en mi tierra, y sus olores
dan las viñas florecientes. (621-626)

Jasón, por su parte, asume el rol del amante entregado y se define, mediante el tópico petrarquista de la mariposa que abraza sus alas por acercarse a la abrasadora llama, como un pretendiente seducido⁷⁵⁵:

JASÓN:
Salve, reina poderosa.
[...] vengo a amarte, vengo a verte,
que eres luz, y luz de suerte
que al Fénix del cielo igualas,
y, ansí, batiendo las alas,

⁷⁵⁵ Esta comparación se ha empleado en el mismo auto con anterioridad (55-56) para describir el viaje de la nave de velas blancas –la Argos– hacia donde nace el sol –la Cólquide–. La imagen de la mariposa también se utiliza con profusión en la tradición emblemática, como analiza y documenta R. GARCÍA MAHÍQUES en *Empresas sacras de Nuñez de Cepeda*, Madrid: Tuero, 1988, pp. 39-41.

enciendo mi propia muerte. (596-600)

Haciendo de nuevo gala del sincretismo al que antes aludíamos, presente en toda la obra, Calderón parafrasea un texto bíblico muy apropiado en el diálogo que los enamorados mantienen, el *Cantar de los Cantares*⁷⁵⁶:

JASÓN:

Flor serás de maravillas,
tu aliento será de aromas,
tus ojos serán palomas,
y tus hermosas mejillas
serán bellas tortolillas.
Pondréte dos arracadas
y dos murenas doradas,
y serán, para ser bellos,
tus dientes y tus cabellos,
ovejas recién lavadas. (611 ss.)

MEDEA:

Sombra es el rico tesoro
que ves en aquel manzano,
del resplandor soberano
de Jasón, a quien adoro.
La cabeza tienes de oro,
y respirando azucenas,
son tus hermosas melenas
como palmas relevadas.
Las manos son torneadas,
y están de jacintos llenas;
... (631 ss.)

⁷⁵⁶ I. ARELLANO, *Estructuras dramáticas y alegóricas...*, pp. 81 ss.

La joven inocente, aun cuando se nos había presentado como una poderosa maga, sucumbe rápidamente al amor de Dios y se une al resto de argonautas en su afán por vencer definitivamente a la Idolatría. Esta tarea la emprenden mediante un juego, paradigma compositivo al que Calderón recurre con cierta asiduidad en sus autos⁷⁵⁷. En este caso, el juego que Teseo propone sirve al mismo tiempo para engrosar y desentrañar el sentido alegórico –la ‘*alegoresis generalizada*’ se constituye en el esquema estético conceptual que caracteriza esencialmente al Barroco⁷⁵⁸–, puesto que el primer juego en el que cada participante asume su papel principal (Jasón es Cristo, Medea es la Gentilidad...) se complementa con otros dos juegos, el de las flores⁷⁵⁹ y el onomástico. Así, cada participante se asocia a tres realidades, con lo que la dificultad del juego aumenta y se pone de manifiesto la destreza e ingenio de los protagonistas.

TESEO:

Ahora bien, todos los seis
mudar los nombres debemos;
Jasón se llame Jesús,
o Salvador, que es lo mismo;
[...]
Cada cual nombre de una flor
de color hermoso y bello
para hacer el ramillete. (693 ss.)

MEDEA:

Por la esperanza que tengo
y para dar a las flores
orla hermosa, elijo trébol:

⁷⁵⁷ I. ARELLANO, *Estructuras dramáticas y alegóricas...*, pp. 26 ss. También puede consultarse A. EGIDO, “La fábrica de un auto: *Los encantos de la culpa*”, en *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid: Istmo, 2000, vol. 2, pp. 11-134.

⁷⁵⁸ F. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid: Abada, 2009, pp. 209-218.

⁷⁵⁹ J. GÁLLEGO recuerda que el lenguaje simbólico de las flores se emplea con frecuencia en el barroco, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra, 1991, p. 236.

el color verde es el mío. (708-711)

TESEO:

Pues en oyendo su nombre
cada cual repita luego
el que agora impuse, y cuando
se nombraren discurriendo
las flores, también repitan
los colores que eligieron;
el que errare ha de pagar. (727 ss.)

En los diálogos entre los personajes se establecen pequeñas ‘trampas’ o juegos conceptuales que obligan a confesar los defectos propios a través de la alegoría que se ha asumido. La Idolatría, por ejemplo, alegóricamente representa el Engaño, y se siente vencida cuando Jasón y Medea la confunden y le hacen verbalizar tal equivalencia:

TESEO:

De modo que conocemos
que es la idolatría...

IDOLATRÍA:

...Engaño.

MEDEA:

Si con tus labios mismos
tres veces has confesado
que eres engaño, no quiero
seguirte más, fiero monstruo.
¡Oh, cómo ya te aborrezco!

IDOLATRÍA:

Con engaño me han cogido.

¿Estas son veras o juego? (766 ss.)

Sin embargo, todavía no han logrado someterla completamente. Terminados los juegos de ingenio, Jasón y Medea, identificados con grandes personajes bíblicos, se disponen a conquistar el vellocino. Antes, deben resistir la tentación que sale por boca del rey:

REY:

[...] Esas manzanas
de oro⁷⁶⁰, que penden al suelo,
y este tesoro de nieve
te daré, si nos adoras. (917-920)

Finalmente, Jasón obtiene el preciado vellón, espada en mano como si de una cruz se tratase, momento que escenográficamente se realza gracias a la disposición tan efectista descrita en la acotación («Van subiendo donde estará un árbol con manzanas de oro, y en la copa el Vellocino, que es una corderilla blanca, y al pie del árbol un dragón y un toro y otros animales, que bramen y se meneen horribles») y al destacado papel de la música y el canto⁷⁶¹ («Cantemos tonos, cantemos / la gala del vencedor»), pide Medea, y el Coro canta: «Para dalle nueva vida / y dar al infierno asombro, / lleva Jasón en el hombro / el rico vellón de la oveja perdida», 987-990).

Este es el revés definitivo que termina con la Idolatría («Ya será todo expirar / ya será todo morir, / ya llegó mi mayor pena, / ya llegó el rabioso fin, / ya feneció mi venganza, / ya Jasón triunfó de mí», 1081-1086) que, tras ver la última y espectacular transmutación (el árbol áureo, según describe la acotación, tiene ahora encima «un cordero corriendo sangre, un Cáliz y una Hostia, y en lugar de manzanas, Ángeles y

⁷⁶⁰ La existencia de unas manzanas de oro en el árbol de donde cuelga el vellocino es un motivo ya empleado por Lope de Vega en *El hijo de Reduán*, *Porfiar basta morir*, *La noche de San Juan*, *El laberinto de Creta* y *Amar, servir y esperar*, probablemente proveniente de la traducción de las *Metamorfosis* realizada por Jorge de Bustamante que incluía esta variante.

⁷⁶¹ El papel de la música y el canto a lo largo de todo el auto ha sido fundamental, subrayando los momentos más espectaculares: aparición de Hércules y Teseo (57 ss.), entrada de Medea en escena (v. 300), aparición de la Argos (v. 428) y por supuesto, conquista del vellocino (v. 987) y final de la obra. A este respecto es obligada la lectura del artículo de J. M. Díez Borque, “Teatro y fiesta en el Barroco español: El auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado”, en *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, vol. 2, pp. 135-183, Madrid: Istmo, 2000.

Serafines») se hunde con un atronador ruido. La Eucaristía, sacramento central del catolicismo de enorme importancia doctrinal, se representa dramáticamente como una impactante apoteosis final (en el sentido literal de ‘transformación en divinidad’), recurso que no es ajeno al auto sacramental en general ni al calderoniano en particular⁷⁶².

Calderón, con el tratamiento que confiere en este auto a la figura de Medea, se distancia de la recreación mítica de *Los tres mayores prodigios*, como es lógico al hallarnos ante una obra que recurre a la mitología no como fuente de historias lejanas susceptibles de ser revisadas literariamente, sino como conjunto de relatos que, supuestamente, encierran significados ocultos que sólo la lectura alegórica puede desvelar. Y al servicio de este objetivo, el autor pone su talento poético y dramático, su bagaje cultural y su erudición para lograr una pieza que responda, además, a las expectativas que el público tiene puestas en cualquier representación teatral.

FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

Ya mencionábamos al comienzo de este capítulo dedicado al teatro áureo que, junto con las ilustres figuras de Lope y Calderón, en el siglo XVII destacan también otros dramaturgos, los cuales, si bien no alcanzan el lugar de honor de estos, sí que merecen una elevada estimación, tanto más precisamente por lograr dicho merecimiento a la sombra de tan notables autores. Entre ellos, Francisco de Rojas Zorrilla (Toledo, 1607 - Madrid, 1648) ocupa un distinguido lugar. Su producción, compuesta principalmente en la década de los treinta⁷⁶³, fue fruto indudable de su tiempo y es innegable que sus composiciones teatrales se ven condicionadas por las

⁷⁶² Los autos calderonianos *El viático cordero* (J. M. Escudero ed., *Autos Sacramentales Completos*, tomo 52, Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger, 2007), *La devoción de la misa* (ed. E. Duarte, *Autos Sacramentales Completos*, tomo 34, Pamplona: Universidad de Navarra / Kassel: Edition Reichenberger, 2001) y *El gran teatro del mundo*, (ed. I. Arellano, Madrid: Homo Legens, 2010) sirven de ejemplo. Además, M. BLANCO, “Nuevas reflexiones sobre el auto sacramental”, *Criticón*, 91, 2004, pp. 121-134 apunta: «La forma dramática y alegórica de los autos no es pues [...] una vestidura inerte o un adorno arbitrario de su “asunto”, la doctrina católica de la Eucaristía. La Eucaristía es en sí misma un asunto dramático, en cuanto que implica una relación compleja entre el Bien y el Mal, entre Dios y el Diablo...», pp. 127-128.

⁷⁶³ A. L. MACKENZIE, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool: Liverpool University Press, 1994, p. 16.

convenciones que el género imponía en aquellos años. Sin embargo supo, con acierto, aportar a sus dramas matices originales y propios que los distinguen y hacen únicos, como el hecho de que sean piezas que oscilan entre dos subgéneros teatrales, la comedia y la tragedia⁷⁶⁴. Precisamente ese gusto por lo extraordinario, lo fantástico y lo extraño es lo que tradicionalmente subraya la crítica, que ha hablado de «estética del horror»⁷⁶⁵, de «patetismo emocionante en lo trágico [...] manía de lo bizarro y exagerado»⁷⁶⁶ y de «situaciones ultratrágicas [...] conflictos extraordinarios, personajes excepcionales... crueles, inverosímiles y casi siempre exagerados en la pintura»⁷⁶⁷. Aunque son rasgos atribuibles al genio del autor, debemos aceptar también que este teatro caracterizado por situaciones que sobrepasan lo trágico tiene terreno abonado en plena ebullición de la estética barroca, cargada de exageraciones, contradicciones, sorpresas y contrastes que buscan el asombro del público⁷⁶⁸. Esa emoción que se experimenta ante lo excepcional –la *admiratio*⁷⁶⁹– es el fundamento de la concepción trágica de Rojas Zorrilla, que encuentra en la mitología el pretexto perfecto para abordar situaciones conflictivas social y familiarmente en las que pueden concebirse sin reparo violaciones y crímenes horribles⁷⁷⁰. *Los áspides de Cleopatra, Lucrecia y Tarquino y Progne y Filomela* son otras de sus comedias trágicas de

⁷⁶⁴ R. R. MACCURDY incluye las obras de este dramaturgo entre las tragedias, *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedie*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1958, p. IX.

⁷⁶⁵ D. BRIESEMEISTER, “El horror y su función en algunas tragedias de Francisco de Rojas Zorrilla”, *Criticón*, 23, 1983, pp. 159-175 (p. 161).

⁷⁶⁶ A. F. VON SCHACK, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, tomo III, Frankfurt: 1854, p. 297. Recogemos las citas traducidas por D. BRIESEMEISTER, *op. cit.*, p. 160.

⁷⁶⁷ E. COTARELO Y MORI, *Don Francisco Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, 1911. Ejemplar consultado: Edición facsímil con prólogo e índices de A. Madroñal, Toledo: Real Academia de Bellas Artes Ciencias Históricas de Toledo, 2007.

⁷⁶⁸ «La representación del mundo que nos ofrece el artista barroco pretende que podamos sentirnos admirados, conmovidos por los casos de violenta tensión», J. A. MARAVALL, *La cultura del barroco*, Barcelona: Ariel, 1975, pp. 423-424.

⁷⁶⁹ E. C. RILEY, “Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro”, *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, tomo III, Madrid: 1963, pp. 173-183.

⁷⁷⁰ D. ESTEFANÍA ÁLVAREZ, “Francisco de Rojas y Agustín Moreto: dos ejemplos de tratamiento de la mitología”, *Myrtia*, 16, 2001, pp. 259-274 (p. 259).

contenido mitológico en las que, al igual que en *Los encantos de Medea*⁷⁷¹, los asuntos más espinosos –de los que puede tratarse sin entrar en conflictos morales por su naturaleza fantástica– se ponen al servicio de la finalidad trágica que busca alcanzar la admiración y la conmiseración del público⁷⁷².

Los encantos de Medea, publicada por primera vez en 1645 en la *Segunda Parte de las comedias de Francisco de Rojas Zorrilla*⁷⁷³, se compone siguiendo la línea asombrosa y conmovedora característica de los dramas de este autor⁷⁷⁴, aunque el planteamiento correcto no resulta de explicar *Los encantos de Medea* a la luz de ese esquema compositivo sino de comprender que el motivo que subyace a la elección del mito de Medea es precisamente su alto contenido de elementos mágicos, espectaculares y dramáticos⁷⁷⁵.

⁷⁷¹ La consideración de *Los encantos de Medea* como comedia mitológica ha sido puesta en duda por la crítica quien la ha considerado «tragedia frustrada», «antecedente de la comedia de magia dieciochesca». A este respecto, reflexiona S. HERNÁNDEZ ARAICO y expone: «El mito que la crítica construye de *Los encantos de Medea* como tragedia frustrada por excesos cómicos, justificable solo como comedia de magia de efectos visuales, se fundamenta en la interpretación a priori de Medea como figura trágica por su venganza horrorífica contra Jasón, sin reconocer la caracterización risible que Rojas plantea de estos personajes», “Burla y sátira en *Los encantos de Medea* I”, *Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Francisco de Rojas Zorrilla, Toledo, del 4 al 7 de octubre de 2007*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2008, pp 671-682, p. 672.

⁷⁷² Señalamos como trabajo de incuestionable valor sobre la producción de este dramaturgo la compilación de artículos *Francisco de Rojas Zorrilla. Poeta dramático, Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

⁷⁷³ Citamos por esta edición: *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid: Imprenta de Francisco Martínez y Pedro Coello, 1645, Biblioteca Nacional, Sig. T/164. Las fechas de composición y de representación son inciertas, aunque para M. TRAMBAIOLI no se alejaría mucho de la fecha de *El mayor encanto, amor*, de Calderón de la Barca, según apunta en “Tonales entremesiles en el teatro palaciego de Calderón”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, nota 20.

⁷⁷⁴ M. T. CATTANEO, “Medea entre mito y magia. En torno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla”, *La comedia de magia y de santos*, eds. F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, T. de la Fuente, Madrid: Júcar, 1992. p. 123-132, T. JULIO GIMÉNEZ, *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel: Reichenberger, 1996 y T. JULIO GIMÉNEZ, “Tradición y creación en *Los encantos de Medea* de Francisco Rojas Zorrilla”, *Medea: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. Aurora López y Andrés Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 779-795.

⁷⁷⁵ Para cuestiones relacionadas con la escenografía de la obra remitimos a T. JULIO GIMÉNEZ, “Tramoyas y artificios en *Los encantos de Medea*”, *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y G. Gómez Rubio, Almagro: Universidad de Castilla La Mancha, 2005, pp. 193-213. También pueden consultarse los artículos de S. HERNÁNDEZ ARAICO,

Es lógico, por lo tanto, que la sección del relato que Rojas Zorrilla escoge sea la más ‘trágica’⁷⁷⁶, la que comprende desde el asesinato de Pelias (relatado en retrospectión) hasta la huida final de Medea, pasando por los asesinatos de Creúsa, Esón y los hijos de los protagonistas. Estos sucesos espantosos ofrecen el efectismo requerido para lograr la excitación de los sentimientos del público, que sentiría a un tiempo los aristotélicos y catárticos horror y lástima ante los hechos representados.

Comienza la primera jornada con la espectacular entrada de Jasón y su criado Mosquete que descienden en una nube hasta aterrizar en una selva umbrosa a la que les ha llevado la magia de Medea, que a su vez vive escondida en este salvaje espacio para escapar de la muerte que quiere infligirle Esón por el asesinato de su hermano Pelias. Las primeras intervenciones de los protagonistas determinan ya cuál es el tratamiento que reciben en la obra. Jasón, personaje caracterizado por su falsedad y cobardía, manifiesta casi al comienzo su amor hacia Creúsa («mas el alma te confiesa / que a Creúsa tengo amor», fol. 154^v) y justo a continuación, se muestra como un amante esposo y padre ejemplar ante Medea (Medea: «Dame los brazos» / Jasón: «Y el alma / te ofrezco», fol. 154^v). Medea, por su parte, desde el principio hace gala de su gusto por los juegos y las apariencias, engañando a Jasón y a Mosquete, que escuchan atónitos cómo una canción va narrando la muerte de Medea y de sus hijos y que recuerda, en cierta manera, el papel que desempeñaba el coro en la tragedia clásica. De esta manera, la maga observa la reacción de su esposo, que logra salir airoso de esta primera prueba.

Tras este primer contacto con los personajes, el autor aprovecha una de las intervenciones de Medea para narrar retrospectivamente las secciones anteriores del mito:

“Burla y sátira en Los encantos de Medea II”, *Cuatrocientos años del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, coord. G. Vega García-Luengos, H. Urzáiz Tortajada, vol. 2, 2010, pp. 609-619 y el anteriormente citado “Burla y sátira en *Los encantos de Medea I: mito, montaje y monarquía*”.

⁷⁷⁶ La influencia de los textos clásicos en esta ocasión se inclina hacia los tragediógrafos. La *Medea* de Eurípides y en mayor medida la de Séneca se hacen presentes en el texto de Rojas Zorrilla, además del omnipresente influjo ovidiano, que se deja notar en cuestiones estéticas principalmente.

MEDEA:

Ya sabes Jasón invicto,
que a la generosa empresa
del Vellochino de Colcos,
te partiste desde Grecia.

[...]

y pagándome el amor
por devida recompensa,
desposándote conmigo,
quisiste pasando a Grecia
trasladarme,

[...]

...sabrás

que tu tío alabe Pelias
(esse que por reinar quiso
matarte) rindió a la fiera
parca la cerviz altiva
por mi industria,

[...]

súpolo tu padre Esón,
y con los suyos concierto,

que esta noche me den muerte; (fol. 155^{r-v})

La salida de Yolcos, por tanto, no es un exilio forzoso sino una huida para salvar la vida. No conforme con esto, Medea anuncia otro juego-trampa. En el palacio de Esón ha transformado a otra mujer –en un aparte nos informa de que se trata de la madre de Jasón, la reina– en ella misma, con el fin de confundir al rey, que la busca para acabar con su vida.

Jasón piensa que la mujer que Medea ha transfigurado en ella misma y que sufrirá las iras de Esón es su amada Creúsa. Rápidamente, echa mano de su capacidad seductora para engatusarla y engañarla hasta el punto de que Medea le

entrega un anillo protector⁷⁷⁷ que lo librar  de cualquier sortilegio o peligro. En cuanto Medea sale de escena, Jasón confiesa a su criado sus verdaderas intenciones: escapar con sus hijos y con Creúsa de all  esa misma noche.

La representación cambia ahora de escenario y nos sitúa en palacio, donde aparece Es n persiguiendo a la reina, que presenta la forma de Medea, hasta que ésta, desesperada, se lanza al vacío acabando con su vida. Es n, satisfecho y gozando de una engañosa paz, anuncia sus intenciones de concertar nuevo matrimonio a su hijo, con su sobrina Creúsa. Sin embargo esta tranquilidad dura poco, pues enseguida descubren el error cometido. El soldado Alfredo les informa de que el cuerpo muerto pertenece a la reina. Los deseos de venganza de Es n y Creúsa cierran esta escena.

De nuevo un cambio de decorado nos lleva de vuelta a la selva en donde, ya entrada la noche, vemos a Jasón, Mosquete y los niños acercándose hasta la nave – que en cierta medida asume el papel de la Argos– dispuesta para emprender la huida. Justo en el momento en que se adentran en el mar, sale a escena Medea, con el cabello revuelto –motivo que Ovidio emplea cuando Medea sale a buscar hierbas para rejuvenecer a Es n (*Met.* VII, 183) y Séneca adapta en su *Medea*, (v. 854)– que observa la escena y, desesperada, acude a buscar a sus hijos. Al ver que también han desaparecido, su furia le hace desear que el barco zozobre y está a punto de llevarlo a cabo –aparece un rayo que queda suspendido en el aire– pero, tras un largo monólogo en el que expresa sus dudas, decide permitir que la nave se aleje y urdir con detenimiento su venganza.

La segunda jornada se abre en palacio. All  encontramos a Es n lamentándose por la muerte de su esposa⁷⁷⁸ ante una Creúsa que trata de consolarlo. En la descripción de los sentimientos del rey, Rojas Zorrilla utiliza una comparación de raíces ovidianas que ya Calderón había empleado en *Los tres mayores prodigios*:

⁷⁷⁷ Muy distinto es este anillo de la alianza que le ofrece Jasón a Medea como prueba de su amor en *El vellocino de oro*, de Lope de Vega: «Este anillo, serrana, / aunque es diamante, amor le da más precio», 1564-1565.

⁷⁷⁸ Algunas fuentes clásicas, como las *Argonáuticas* de Apolonio, el fin de los padres de Jasón se producía durante la ausencia de éste y el método empleado era el suicidio.

Los versos de Ovidio decían:

*utque solet uentis alimenta adsumere, quaeque
parua sub iuncta latuit scintilla fauilla,
crecere et in ueteres agitata resurgere uires...* (*Met.* 7, 79-81)

Rojas Zorrilla recrea así la imagen de la chispa enterrada en la ceniza que vuelve a prender:

ESÓN:

No has visto que haze sudar
el fuego que el leño prende?
pues assí también se entiende
en aquesta suspensión,
que estos los sudores son
deste fuego que me enciende. (*Los encantos de Medea*, fol. 159^o)

Calderón prefiere ponerla en boca de la dama Astrea, consejera de Medea en cuestiones amorosas:

ASTREA:

Quando se enciende señora,
verde un tronco, prende tarde,
y por un extremo arde,
y por otro suda y llora:
rebelde tu pecho agora
a los primeros enojos
de amor, da agua por despojos
de fuego, y assí sospecho,
que está ardiendo por el pecho,
pues que suda por los ojos. (*Los tres mayores prodigios*, I, 949 ss.)

Alfredo se erige de nuevo en el personaje que trae noticias desde el exterior. En esta ocasión, anuncia la llegada de Jasón, quien dedica un extenso monólogo a

relatar el fatigoso viaje por mar⁷⁷⁹. Ya calmados los ánimos, Jasón y Creúsa se dirigen unas tiernas palabras⁷⁸⁰ que se ven interrumpidas por la entrada de Mosquete, el cual, en su papel de gracioso, refiere sus quehaceres como nodriza de los niños.

Cuando Jasón se queda solo por fin, se dispone a escribir una carta en la que manifiesta su deseo de repudiar a Medea, pero la poderosa maga se halla en la estancia y, sin que la vea, le cambia el papel por otro en el que enumera las obligaciones que le debe a su esposa. Jasón lo lee confundido, lo rompe y se queda dormido. Se despierta cuando Medea intenta quitarle el anillo –para lo que no emplea ninguno de sus poderosos hechizos, sino que trata ella misma de arrancárselo del dedo– y ambos, en un tenso diálogo del que es testigo Mosquete, discuten según los tópicos amorosos propios de la época, no sin que el autor aproveche para introducir algún verso de inspiración ovidiana:

JASÓN:

Echiço de los sentidos,
cruel Medea, portento
de la fiereza, que tigre
ta ha dado el hircano pecho⁷⁸¹,
que a darme la muerte viene?

MEDEA:

[...] Pregunto yo, qué son zelos?
son un tormento del alma
nacido de los incendios
del defecto del amor:

⁷⁷⁹ Recuerda de alguna forma al viaje de los argonautas: «Ya en las esferas del fuego, / ya en el abismo salado, / ya en el termino celeste, / ya en Caribdis tropezando...», fol. 160^r.

⁷⁸⁰ La sensualidad y el erotismo son dos elementos presentes en la producción de Rojas Zorrilla, como apuntan D. BREISEMEISTER, *op. cit.*, p. 174 y J. MATAS CABALLERO, “Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla II: Desnudo y violencia”, *Rojas Zorrilla en su IV centenario: Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 327-360.

⁷⁸¹ Recuerda este verso a los clásicos *Hoc ego si patiar, tum me de tigride natam* (Ovidio, *Metamorfosis* 7, 32) y *ut tigris orba natis* (Séneca, *Medea*, 863).

luego, si yo zelos tengo,
tendré amor, es evidencia,
que sin amor nunca ai zelos:
Pues si zelos tengo agora,
y, en tus desdenes me enciendo,
y tú, amante de Creúsa,
me ofendes con menosprecios;
luego soi quien más te quiere,
y tú quien me estima menos? (fol. 162^o)

Cuando llegan los demás, ella se hace invisible y presencia atónita cómo Jasón acepta casarse con Creúsa, a pesar de haberle advertido de que su venganza iba a ser terrible si la traicionaba de nuevo. Medea entra en escena y empieza el enfrentamiento. Ante el ataque de Esón, Medea levanta un castillo para defenderse y, a continuación, lanza a Creúsa por los aires poniendo fin así a esta jornada.

La tercera jornada recuerda al primer acto, pues comienza con Jasón y Mosquete de nuevo en la selva porque el héroe le ha prometido a su padre la cabeza de Medea. Mosquete se presenta ante Medea para informarle de que Jasón vuelve arrepentido, pero la maga, que intuye el engaño, le tiende una trampa y éste lo confiesa todo. Medea, prevenida, recibe a Jasón y le sigue el juego. En estos diálogos entre enamorados, aun siendo falsos, Rojas Zorrilla da cabida otra vez a los tópicos petrarquistas: Medea se compara con una tortolilla y una mariposa que prende sus alas y Jasón con el ave fénix:

MEDEA:
No suele una tortolilla,
quando su esposo la falta
del nido, correr los montes,
surcar aires, saltar ramas,
[...]
Assí yo, tórtola fui,
que llorosa y agraviada
te busqué, dexando el nido,

por los riscos, las montañas
por las cumbres, por los vientos
[...]

JASÓN:

No oíste dezir del Fénix
que entre piras de fragancia
previene su misma muerte,
y para morir se abrasa,
[...]

Yo fui Fénix, que volé
de tus afectos ingrata;
encendime en otro amor,
previene el fuego a mis plantas,
quíseme abrasar en ellas,
di a sus impulsos mis alas.
[...]

MEDEA:

No suele una mariposa
que vuela desalumbrada,
los contornos de la luz,
aunque intenten apartarla,
porfiar, hasta que ella misma
buelve a quemarse las alas,
[...]

Pues yo de esa suerte fui,
mariposa, que llegava
a tu amor, luz del sentido,
desdeñoso me arrojaba. (fol. 165^o)

Al final, cuando Jasón confiesa las verdaderas intenciones de su llegada, Medea hace uso de sus poderes y se transforma tras una cortina en Creúsa, consiguiendo engañarle y quitarle así el anillo, como amante celosa que no quiere que su amado porte objetos de otra dama.

La escena siguiente nos traslada a palacio, donde vemos cómo Esón y Creúsa reciben a Jasón que llega triunfal porque supuestamente trae a Creúsa. Esón, sin dejar que se explique, le echa en cara que no ha cumplido sus promesas. Tras un momento de confusión en el que se empieza a intuir el peligro, aparece Medea espada en mano avisando de que matará a todos los que la ofenden y a sus hijos por ser «de Jasón reliquias» (fol. 168^v). En un primer momento, incendia el palacio y se va en busca de sus hijos. Jasón aparece y protagoniza una sorprendente escena en la que toda su preocupación es averiguar a quién debe socorrer primero: a sus hijos o a su padre que es el rey. Decide que la ley y la obediencia le exigen que sea atendido primero éste último. En este momento se produce otro fuerte contraste, pues entra en escena Mosquete preocupado por ver qué despojos puede llevarse.

Jasón, ya en la escena final, sale anunciando la muerte de Creúsa y del rey («torreznos de majestad», fol. 168^v). Medea, desde lo alto, montada en su carro de dragones, le pide que descorra una cortina tras la cual aparecen los niños degollados, en una escena de enorme patetismo. Jasón la describe muy bien en estas últimas intervenciones, tras las cuales Medea huye y Mosquete cierra la obra anunciando una segunda parte:

JASÓN:

Monstruo de la ingratitud,
prodigio de las soberbias,
que abiertas bocas te ofrecen
por castigo a tu inclemencia.

[...]

Fiera,
que para assombro del mundo
aborto naturaleza,
en tus hijos te has vengado?

estas inocentes venas
te ofendieron por ser tuyos? (fol. 169^r)

El argumento mítico, como hemos comprobado, se ha modificado según los intereses perseguidos por Rojas Zorrilla y atendiendo a los preceptos propios de la estética barroca, encaminados ambos a lograr la *admiratio* del público.

Este objetivo se logra gracias a tres ejes fundamentales en torno a los cuales gira la composición teatral. El primero es la espectacularidad escénica. Los continuos cambios de decorados así como los abundantes recursos escenográficos consiguen atrapar al espectador que asiste, alucinado, a una sucesión de acontecimientos a cual más increíble.

La obra se sitúa en dos espacios principales: la selva umbrosa⁷⁸² y el palacio. Del primero poco hay que añadir a lo que ya aportan los personajes en sus intervenciones y el propio autor en alguna acotación:

JASÓN:
Pero qué selva es aquesta
tan lobrega, y tan obscura? (fol. 154^r)

MEDEA:
aborto rudo del monte,
alvergue umbroso de fieras,
... (fol. 155^v)

CREÚSA:
una gruta, que a sorbos
sediento monstró en la tierra

⁷⁸² A. SUÁREZ MIRAMÓN ha estudiado en profundidad la espacios escénicos del dramaturgo en “Espacios dramáticos en Rojas Zorrilla”, *Revista de Literatura*, 69/137 (Ejemplar dedicado a Rojas Zorrilla), 2007, pp. 51-73 y afirma que, aunque son más frecuentes las ambientaciones en jardines o prados, en *Los encantos de Medea* triunfa el paisaje lóbrego y misterioso (p. 56). Sobre otras cuestiones relacionadas con la escenografía, véase M. TRAMBAIOLI, “*Los encantos de Medea*, de Rojas Zorrilla y la espectacularidad de la comedia de tramoya”, *Texto y Espectáculo*, ed. J. L. Suárez García, El Paso: University of Texas, 1995, pp. 107-116.

se fue bebiendo un arroyo,
donde leones, y tigres
fueron de aquel campo abortos,
... (fol. 166^v)

Las escenas palaciegas, si bien son más convencionales estéticamente, resultan el escenario idóneo donde tienen lugar los procesos de encantamiento y hechicerías diversas, de los que Rojas Zorrilla abusa con profusión. Así, tras una cortina⁷⁸³ Medea se convierte en Creúsa:

MEDEA:
Tú pretendes mi ruina;
mas detrás desta cortina
me pretendo transformar
en Creúsa. (fol. 166^f)

Y, al final del segundo acto, la hace volar por los aires:

Va a dar la mano Creúsa a Jasón, y al tiempo que se la va a dar, levántase la silla de Creúsa, y buela hasta el techo, y desde el techo al texado.
[...]

MEDEA:
Ya que mis yerros la llevan
por los aires, y los vientos,
no puede dezir que va
mal sentada por lo menos. (fol. 163^v)

Estos dos elementos, magia y decorados, se ven complementados por una extraordinaria maquinaria escenográfica⁷⁸⁴, donde invenciones, tramoyas y música⁷⁸⁵ cobran protagonismo indiscutible:

⁷⁸³ Los encantamientos relacionados con espejos o cortinas son habituales en las obras de Rojas Zorrilla, como expone A. SUÁREZ MIRAMÓN, *op. cit.*, p. 64.

⁷⁸⁴ Sobre la puesta en escena de las obras de Rojas Zorrilla véase L. GARCÍA LORENZO, "De la fortuna escénica de Rojas Zorrilla en los teatros de Madrid", *Revista de Literatura*, 69/137 (Ejemplar dedicado a Rojas Zorrilla), 2007, pp. 235-247.

Baxe una nube con Mosquete gracioso y Jasón dentro desde lo alto con terremoto (fol. 154^r)

Húndese Medea y sale un Castillo del suelo y da la puñalada el Rey en él. (fol. 163^r)

Corre la cortina y queda transformada en Creúsa (fol. 166^r)

Medea en lo alto en un dragón (fol. 168^v)

Buela el dragón al texado (fol. 169^r)

Por último, hemos de referirnos al movimiento en escena como otro elemento que gira en torno a ese primer eje del que hablábamos, la espectacularidad. En el último acto, Esón trata de matar a Medea, que levanta un castillo para impedirlo; Jasón entonces da su mano a Creúsa, que sale volando por los aires mientras el rey sigue amenazando con matar a la hechicera (fol. 163^{r-v}), y en la primera escena de palacio leemos la siguiente acotación:

Sale Esón, padre de Jasón, con una daga tras la Reina transformada en Medea y ella huyendo y sale Creúsa. (fol. 156^r)

El segundo puntal que sostiene la *admiratio* de la obra es el patetismo. Tradicionalmente –ya desde la preceptiva aristotélica– la representación de las escenas violentas no se ha considerado apropiada y, de hecho, se valoraba más una obra cuando conseguía esa perturbación en el espectador mediante la propia composición de la fábula y no por los artificios e invenciones⁷⁸⁶.

En *Los encantos de Medea* las escenas violentas son abundantes pero no todas ellas ocurren ante los ojos del espectador. La muerte de la reina en la primera jornada sucede fuera de escena y sólo se narra a través de las intervenciones de Esón y del soldado, ésta última de más efectismo, pues relata el momento en que el cuerpo de la reina adopta su forma original:

⁷⁸⁵ J. J. PASTOR COMÍN, “La música como recurso dramático en la obra de Rojas Zorrilla, en *Francisco de Rojas Zorrilla. Poeta dramático, Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 243-269.

⁷⁸⁶ Así opina, por ejemplo, el coetáneo Jusepe Antonio González de Salas en su *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633), según recoge F. SÁNCHEZ ESCRIBANO y A. PORQUERAS MAYO en *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid: Gredos, 1972, p. 83.

SOLDADO:

Señor, no a la rigurosa
muerte la vida rindió
Medea (ai cielos) sabrás,
que es mayor desdicha, más
pena; porque al querer yo
arrastrar por la ciudad
el cuerpo, que despeñado
dio en esse peñasco elado
a manos de tu crueldad,
vimos que en la forma estava
de la Reina, esposa tuya. (fol. 156^v)

Fuera suceden también los decesos de Esón y Creúsa, abrasados por las llamas.

Las palabras de Mosquete sustituyen el poder de la imagen:

MOSQUETE:

[...] Todo el palacio se abrasa,
llamas el centro bosteza;
el cuarto del Rei se asura;
[...]
Jasón, con noble clemencia,
busca a su padre: mas ya
es tarde, porque lardea
torreznos de majestad
los ladrillos de la pieça,
derretido y abrasado
con Creúsa, todo es penas. (fol. 168^v)

Los hijos de Medea, que han aparecido en el primer acto y han sido mencionados en el segundo –lo que contribuye a que adquieran corporeidad y estimación ante el público–, tampoco mueren en escena; sin embargo, sus cadáveres colgando degollados detrás de una cortina que su propio padre descubre lleva el clímax patético a su máximo nivel:

Corre la cortina y halla a sus hijos degollados (fol. 169^v)

Los continuos contrastes que se producen a lo largo de la obra constituyen el tercero de los ejes que antes mencionábamos. La mezcla de tragedia con episodios de mayor comicidad puede resultar al lector actual tremendamente incómoda e inapropiada, pero para un espectador del XVII era imprescindible la presencia de esos toques de humor que provenían casi siempre de la figura del gracioso⁷⁸⁷. Mosquete representa a la perfección el papel y Rojas Zorrilla se ha cuidado de dotarlo de los principales rasgos que lo adornan⁷⁸⁸. Es glotón:

Mi pança no tiene oídos
hambre tiene y se comiera,
en adobo el Sol y Luna
y los Siglos en caçuela. (fol. 154^v)

Muestra constantemente signos de fanfarronería –como en la escena en la que finge enfrentarse con un gigante, (fol. 165^v)–, de egoísmo y de cobardía:

MOSQUETE:

[...] Mándame ir a lidiar con las harpías,
digo las suegras, con quinientas tías;
[...] cualquiera cosa que ordenares sea,
y no me mandes cosa con Medea,
[...] que yo no he de pagar, siendo advertido,
lo que nunca he comido ni bebido.

JASÓN:

No temas, ya pisamos el palacio
de Medea.

⁷⁸⁷ «La presencia de un personaje cómico por lo menos y de algunos pases chistosos no es una libertad de la que gozan los poetas, una mera posibilidad de la que pueden usar o no usar a su arbitrio, sino una necesidad, un ingrediente indispensable en la confección de una ‘comedia’ en la España del siglo XVII, por grave que sea el núcleo del argumento», M. BLANCO, “De la tragedia a la comedia trágica”, *Teatro español del siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. Ch. Strosetzki, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 1998, pp. 38-60 (p. 38).

⁷⁸⁸ M. T. JULIO, “Tradición y creación...”, pp. 789-790.

MOSQUETE:

Señor, vete despacio;
qué hare, dios Baco? qué? mas que me acota
para jugar conmigo a la pelota?

JASÓN:

Aquí fuera te espero.

MOSQUETE:

Solo me dexas? si esta vez no muero,
no moriré del mal de un casamiento. (fol. 164)

Pero principalmente destaca por sus toques de humor, a veces geniales:

MOSQUETE:

Poco ganaron las ventas
contigo quando caminas (fol. 156^v) [aludiendo los medios de transporte
poco convencionales que emplea Medea]

En otras ocasiones la comicidad se logra por los anacronismos que utiliza el gracioso –¡San Mercurio (p. 156^v)– y por los papeles que asume, como el de nodriza preocupada por el cuidado de los hijos de Jasón:

MOSQUETE:

Tus dos hijos, que han llorado
aun más que un recién casado;
que aya quien sea marido
con el perpetuo chillido
del agua, del tayta, del mama,
hazle a este niño la cama,
dale la papilla al roro
el alamu o el alamo,
tráiganle guevos al ama,
diste al niño el lamedor?

no has secado las mantillas
a muchacha di rencillas;
pon aquel enjugador,
has secado el bavador?
y otras quarenta razones. (fol. 161¹)

No podemos olvidar que, junto a estos elementos, la presencia de unos personajes como Jasón y Medea, de contrastes tan marcados y enorme patetismo, es inestimable. Jasón se desprende de los ropajes heroicos de otros pasajes del mito y se convierte en un galán de dudosa moralidad, falso y egoísta⁷⁸⁹.

JASÓN:

(A Medea)

Quando no por tu hermosura,
por tus finezas debiera
pagar, Medea divina,
obligaciones y deudas
de mi amor.

[...]

(A Mosquete)

A otra empresa
me llama mi amor, Mosquete.

[...] Ten cuenta

que hemos de huir esta noche. (fol. 156¹)

⁷⁸⁹

Sobre la caracterización burlesca de los personajes ‘trágicos’ de Jasón y Medea apunta S. HERNÁNDEZ ARAICO una triple intención: «Con el desarrollo ridículo del conflicto entre Jasón y Medea, Rojas parodia (1) el mito, (2) las comedias esplendorosas de Lope y de Calderón basadas en la primera etapa feliz del mismo, con la magia de escenógrafos italianos, así como (3) el mito del poder en torno a Felipe IV y su admirado y detestado valido que esas comedias de impactante escenografía exaltan», “Burla y sátira I...”, p. 672. Además, para Hernández Araico, Rojas Zorrilla realiza una pintura casi caricaturesca de Medea cuando subraya, como uno de sus rasgos principales, la fealdad: «mientras que en esas comedias mitológicas [refiriéndose a la de Lope y a la de Calderón] se destaca la belleza fascinante de la hechicera, en *Los encantos de Medea*, su fealdad repulsiva, anunciada en la canción, se constata inmediatamente de manera bastante cómica con su aparición irreconocible y la evasión de sus brazos por argonauta y criado», “Burla y sátira I...”, p. 677.

La Medea que recibimos de la tragedia es todo crueldad, pero en esta ocasión además se entrevén atisbos de compasión propios de la mujer enamorada que es, lo que la sitúa en medio de una fuerte contradicción; Medea es, en esta obra de Zorrilla, una bruja enamorada que conmueve al público en algún momento, lo sorprende en otros y les causa horror en la mayoría:

MEDEA:

Del lecho, y de mi amor, mi esposo amado,
descuidada, y dormida me ha dexado;
[...] Jasón? esposo? esposo? amigo? amigo?
oye, escucha mis quejas;
assí te vas huyendo? assí me dexas? (fol. 157^v)

[...]

Monte sobervio, gigante
que a los cielos te levantas,
tu altivez sobervia abate
sobre esse mísero vaso:
pero no, buelve a fijarte,
no le hagas mal, que es mi esposo,
y puede ser que constante
buelva otra vez a mis braços,
buelve a tus eternidades,
mas si los hijos me lleva
no son bien claras señales
que no ha de bolver a verme? (fol. 158^r)

Mosquete, con sus intervenciones, ayuda a que el público sienta cierta conmiseración hacia ella, pues defiende su actitud y critica a Jasón:

Señor, tan de repente
no es justa causa que tu amor intente
olvidar a tu esposa;
no la viste en tus braços, que amorosa
en el mar de sus ojos

almas quisiera darte por despojos;
sus agravios escusa. (fol. 157^r)

[...]

Es posible, señor, que te desvele
esta nueva mudanza;
en quien no te ofendió buscas vengança?
qué te hizo Medea, que has venido
de Grecia a este palacio, reducido
a ejecutar su muerte? (fol. 163^v)

Esón, que asume aquí, como hemos visto, el papel que en el relato clásico desempeñaba Creonte, se caracteriza principalmente por estar sujeto al código del honor, algo inexcusable en una comedia del XVII tratándose de un monarca. Su equidad le lleva a juzgar a su hijo con el mismo rigor y, si bien al principio se muestra comprensivo con él e incluso concierta su nuevo matrimonio con Creúsa, más tarde no consiente su entrada en palacio por no cumplir su promesa de matar a Medea:

Esperad,
que antes que a mi amor lleguéis,
aunque el vuestro me prefiero,
pretendo saber primero
si la cabeça traéis
de essa mágica Medea?

[...]

Más no habléis, que ya el temor
me ha dado a entender que crea,
conforme en vos llevo a ver
que a ser Rei no ha de subir
quien sabe tan mal cumplir
y tan bien prometer. (fol. 167^v-168^r)

Del mismo modo, se siente en la obligación de vengar las muertes de su hermano Pelias y de su esposa, como exigía las leyes del honor⁷⁹⁰.

Creúsa, por último, es el personaje que más gana con respecto a los modelos clásicos, pues ya no es simplemente un nombre que se menciona sino que adquiere protagonismo como la sobrina del rey –para que Esón pueda así decidir sobre su casamiento– y prometida de Jasón, que asiste como testigo a los acontecimientos más relevantes de la trama.

Con todo ello, Rojas Zorrilla compone una obra en la que, hundiendo sus raíces en la tradición clásica, Medea reaparece convertida en una mujer cuyo carácter concuerda perfectamente con el espíritu espectacular y patético de las comedias trágicas del toledano.

OTRAS REFERENCIAS EN EL TEATRO ÁUREO

Las referencias de carácter más aislado que hallamos en el teatro áureo no difieren de las que aparecen en otros géneros. La maldad de Medea, sus conocimientos prodigiosos y la traición cometida por Jasón son los aspectos que se subrayan en las comedias que referimos a continuación.

En la temprana *Comedia Seraphina* (1517) de Bartolomé de Torres Naharro, Floristán reconoce ante Bruneta que son los hombres la causa primera de la maldad de las mujeres, y acude a Medea como ejemplo extremo de hasta dónde puede llegar dicha maldad:

Que si quisessen seguir
nuestras maneras y talles,
podría el tiempo faltalles
y no de nos qué dezir.
¿Quién se burló de Medea?
¿Quién rompió a Phillis la fe?⁷⁹¹ (p. 198)

⁷⁹⁰ R. MENÉNDEZ PIDAL, “Del honor en el teatro español”, *España y su historia*, vol. II, Madrid: Minotauro, 1957, pp. 357-371.

Igual reflexión pone en boca de Carmento Jaime de Hete en la *Comedia Vidriana* (1535):

¿Quién creyera
a la lengua lisongera
y el simulado meneo
que Arriadna decidiera
el falsario de Theseo?
¿Quién se olvida
de la merced recibida
por Jasón de su Medea?⁷⁹² (p. 176)

En la anónima *Comedia Ypólita* (1521) Medea, junto con otras ilustres mujeres, sirve de ejemplo de quienes se equivocaron siguiendo al dañoso amor:

Ni menos culpo, aunque erraron,
Yaolante con la Medea,
ni tampoco a la otra Rea
increpo, aunque cierto amaron
muy entero⁷⁹³. (p. 268)

La habitual asociación entre Circe y Medea está presente en varias comedias áureas, como vemos en los siguientes ejemplos. El Conde de Villamediana firma la primera de las referencias que examinamos a continuación. Pertenece a la ‘invención’ *La gloria de Niquea*, compuesta para ser representada con motivo de la fiesta del diecisete cumpleaños de Felipe IV⁷⁹⁴. En ella, se recrea la historia de Amadís de

⁷⁹¹ BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO, *Comedia Seraphina*, ed. M. A. Pérez Priego, Madrid: Turner, 1994.

⁷⁹² JAIME DE HETE, *Comedia Vidriana*, ed. A. Errazu, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002.

⁷⁹³ *La Comedia Ypólita*, Anónimo, ed. J. L. Canet Vallés, Valencia: Uned-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993.

⁷⁹⁴ Según indica Ruiz Casanova (*ibid.*), en la misma celebración se representó, aunque sobre distinto escenario, precisamente *El vellocino de oro* de Lope de Vega. K. SABIK, “El teatro de corte en España en la 1ª mitad del siglo XVII (1614-1636)”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2 vols., Berlín, 18-23 de agosto 1986, Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, Preussischer Kulturbesitz, Freie Universität Berlin, Institut für Romanische Philologie, ed. Sebastián Neumeister, Frankfurt am Main: Vervuert, 1989, pp. 601-609 (p. 602). También

Grecia, caballero que debe rescatar a la princesa Niquea, la cual se halla encerrada en una estancia de cristal de un castillo por obra de su hermano Anaxtarax, enamorado de ella. En la primera mención —que aparece en la primera escena justo antes de alcanzar las columnas del palacio en donde está la princesa—, el protagonista se jacta de su valor y muestra su desprecio hacia los horrores a los que supuestamente tiene que enfrentarse, aun cuando puedan ser obra de espantables hechizos propios de una Circe o una Medea:

AMADÍS:

La gloria de Niquea,
si es que merece verla un caballero,
nunca Circe o Medea
pudo vestir de encantos horror fiero
tanto que disuada
al caballero de la Ardiente Espada.

DARINEL:

¿Estás desengañado, zagal?

DANTEO:

De no creerte estoy corrido. (p. 1177)

En la segunda mención, Eritreo, uno de los cuatro gigantes que se presentan ante Amadís ante el palacio mencionado, le advierte de que las fuerzas a las que ha de enfrentarse son sobrenaturales, propias del arte de una maga tan terrible como Medea:

ERITREO:

Cuanto la selva límites contiene
milagros son del arte de Medea,
adonde Anaxtarax para sí tiene

puede consultarse M. T. CHAVES MONTOYA y F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ, *“La Gloria de Niquea”:
una invención en la Corte de Felipe IV*, Aranjuez: Doce calles, 1991.

reservada la gloria de Niquea⁷⁹⁵; (p. 1186)

En la *Comedia salvaje*, de Romero de Cepeda, se describen los encantos de una dama, que son tan maravillosos que pueden cautivar a cualquiera con ellos, hasta el punto de superar los poderes que Medea y otras magas emplean para seducir a los hombres:

Si viesses el resplandor
de la luz que me atormenta,
y aquel valor tan sin quenta
do procede mi dolor,
y si pudiesses mirar
su estremada hermosura,
discreción, gracia y cordura,
que en el mundo no ay su par,
no dirías que Gabrina
Ericto, Circilea,
ni la gran sabia Medea,
Licinia, ni Celestina,
fueran parte, ni otras ciento,
a vencer el corazón,
la casta y limpia intención
de la que me da tormento.

Joaquín Romero de Cepeda, *Comedia salvaje*⁷⁹⁶ (pp. 144-146)

Guillén de Castro, en la *Comedia del conde Alarcos*, introduce una referencia a Medea en el momento en que el conde trata de disuadir al rey de los daños que desea infligir a la infanta, al creer que ha sido deshonrada:

Mira que hazaña, tan fea
parecerá al mundo extraña;

⁷⁹⁵ Cf. JUAN DE TASSIS Y PERALTA, CONDE DE VILLAMEDIANA, *Poesía impresa completa*, ed. J. F. Ruiz Casanova, Madrid: Cátedra, 1990, p. 1149.

⁷⁹⁶ JOAQUÍN ROMERO DE CEPEDA, *Comedia salvaje*, ed. R. Narciso García-Plata, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000.

mira también que te engaña

otra Circe, otra Medea.

Guillén de Castro, *Comedia del conde Alarcos*⁷⁹⁷ (p. 469)

En la obra homónima de Mira de Amescua es el personaje del rey quien cita a Medea, al reprobar la desacertada acción de su hija, despechada por el conde:

Dime, bárbara imprudente,

¿refiérese acción tan fea

de Circe ni de Medea?

¿Muerte das a una inocente?

¿Qué te ha movido, crüel,

a tan loca tiranía?

Antonio Mira de Amescua, *El conde Alarcos*⁷⁹⁸ (p. 145)

En el auto sacramental *El hombre encantado*, el Demonio expone, ante la Ignorancia y el Deleite, sus ideas sobre el placer mundano:

En el piélagos del mundo

es el Deleyte sirena;

Circe para los desseos,

para los gustos, Medea.

José de Valdivielso, *El hombre encantado*⁷⁹⁹ (p. 312)

La cita siguiente pertenece a otro auto sacramental del mismo autor, titulado *La amistad en el peligro*. En esta ocasión es la Inocencia la que arremete contra la Envidia con estas palabras:

INOCENCIA:

Ladrona de veras,

de burlas gitana,

⁷⁹⁷ GUILLÉN DE CASTRO, *Obras completas*, ed. J. Oleza, Madrid: Biblioteca Castro, 1997.

⁷⁹⁸ ANTONIO MIRA DE AMESCUA, *El conde Alarcos*, reproducción digital a partir de *Quinta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España ...*, en Madrid: por Pablo de Val: a costa de Iuan de S. Vicente ... vendese en su casa de la calle de Toledo, 1653, p. 128-166, Biblioteca Nacional de Madrid, R/22658.

⁷⁹⁹ JOSÉ DE VALDIVIELSO, *El hombre encantado*, en *Doce actos sacramentales y dos comedias divinas*, ed. R. Arias y Arias y R. V. Piluso, Madrid: Isla, 1975.

de Colchos Medea,
Circe de Thesalia;
José de Valdivielso, *La amistad en el peligro*⁸⁰⁰ (p. 218)

Sobre los encantamientos que es capaz de realizar hallamos también algunas referencias, como esta puesta en boca de la Sospecha, quien observa cómo se llevan secuestrada al Alma:

SOSPECHA:
Ya, mi padre, la Malicia,
se a respuntado con ella,
q[ue] la lleva al matadero
como inocente cordera.
Q[ué] atenta q[ue] va escuchando
los encantos de Medea
al transformado Proteo,
a la esfinge que despeña.
José de Valdivielso, *Auto de las ferias del alma*⁸⁰¹ (p. 339)

En la anónima *Hados y lados hacen dichosos y desdichados* vuelve a subrayarse la condición nigromantesa de Medea:

Descubro el plato, y porque el mundo crea
que en nada se convierte su luz pura,
polvos confeccionados de Medea
oy reduzgan en polvo la hermosura.
¿Si alguien me ve? No ay nadie que me vea.
*Hados y lados hacen dichosos y desdichados*⁸⁰² (p. 83)

En *La Atalanta*, de Gaspar de Ovando, el rey Eneo arenga a Hércules, Jasón y Teseo a que demuestren su valor y su fiereza en el campo de batalla. Hércules

⁸⁰⁰ Ed. R. Arias y Arias y R. V. Piluso, Madrid: Isla, 1975.

⁸⁰¹ Ed. R. Arias y Arias y R. V. Piluso, Madrid: Isla, 1975.

⁸⁰² *Hados y lados hacen dichosos y desdichados*, Anónimo, ed. A. R. Lauer, Kassel: Reichenberger, 1997.

responde el primero al llamamiento advirtiéndole de que su valor y fortaleza nada tiene que ver con encantamientos:

REY ENEO:

¡Para todos hay gloria en tal hazaña!
Quien desea el remedio, no lo impida.

HÉRCULES:

aquí ha de valer fuerza que no maña,
no encantos que Jasón a Medea pida,
ni astucias con que monstruos Teseo engaña.

Gaspar de Ovando, *La Atalanta*⁸⁰³ (p. 96)

La crueldad es la faceta que destacan entre otros, Cervantes en la *Comedia famosa del gallardo español*, donde Medea se emplea como metáfora de maldad:

Fuiste, señora, con él
otra segunda Medea,
famosa por ser cruel⁸⁰⁴. (p. 57)

Andrés de Claramonte recurre a este mismo aspecto en *Púsoseme el sol, salióme la luna*:

LESBIA:

[...] Yo haré que mueras, bárbaro Natalio,
celoso de, Teodora, y ella sea
otra lasciva diosa del Cidalio,
otra Ródope vil, otra Medea,
amor será en los dos monstruo Tesalio
que yerbas busque, y que conjuros vea:
campo será tu lecho de desvelos
porque sepas, cruel, lo que son celos⁸⁰⁵. (p. 70)

⁸⁰³ GASPAR DE OVANDO, *La Atalanta*, ed. M. J. Franco Durán, Kassel: Reichenberger, 2001.

⁸⁰⁴ MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

⁸⁰⁵ ANDRÉS DE CLARAMONTE, *Púsoseme el sol, salióme la luna*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez, Kassel: Reichenberger, 1985.

TEODORA:

[...] Y tú, maldita mujer,
con quien en esta ocasión
la prueba de Salomón
prudente quisiera hacer,
¿cómo es posible que así
arrojas al que formaste
en tus entrañas? ¿Hallaste
fiera que se iguale a ti?
¿Hay fiera más inhumana
que niegue lo que parió?
¿Qué Medea te engendró,
qué Hipermestra torpe y vana?
Saturno debes de ser,
monstruo de naturaleza,
mas eres en la fiereza
mujer, y mala mujer. (p. 135)

La madre ingrata y asesina se tiene que comparar casi necesariamente con Medea, y así lo hace Gabriel del Corral en *Dos flechas a un corazón*:

XAYME:

¡Huya de mis ojos! ¡Huya
mi rigor!

DUQUE:

Mirar la puedes
entre atónita y difunta
con yerro y mano sangrienta.

REYNA:

Ya el dolor me desahuzia.

XAYME:

¿Qué es esto? ¡Fuera Medea!

¡Madre yngrata, madre ynjusta!

REYNA:

No más, rey. No más, señor⁸⁰⁶. (p. 550)

Terminamos este repaso con una referencia que se incluye en *El burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* y que recuerda de algún modo a la célebre imprecación de la nodriza de Eurípides que lamenta la llegada de la Argo a la región de Colcos:

TISBEA:

Robusto mar de España,

ondas de fuego, fugitivas ondas,

Troya de mi cabaña,

que ya el fuego por mares y por ondas

en sus abismos fragua,

y [ya] el mar forma por las llamas agua:

¡Maldito el leño sea

que a tu amargo cristal halló [camino],

antojo de Medea,

tu cáñamo primero o primer lino,

aspado de los vientos,

para telas de engaños, e instrumentos!⁸⁰⁷ (pp. 243-244)

⁸⁰⁶ GABRIEL DEL CORRAL, *Dos flechas a un corazón*, ed. J. Falconieri, Valladolid: Diputación Provincial, 1982.

⁸⁰⁷ Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), *El burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, ed. L. Vázquez Fernández, Madrid: Revista Estudios, 1989.

RECAPITULACIÓN

Las recreaciones del mito que hemos visto en el teatro áureo han sido variadas y cada una al servicio del modelo dramático empleado. De la adaptación alegórica del auto calderoniano a la conversión del mito en un compendio de magia y hechizos que nos ofrece Rojas Zorrilla, pasando por la adaptación a las comedias palaciegas del relato mítico de *El vellocino de oro* y *Los tres mayores prodigios*, los dramas estudiados nos muestran cómo la influencia ejercida por la materia clásica no se limita a realizar meras copias de los modelos clásicos, sino que va más allá, en un proceso continuo de reelaboración basado en la capacidad y el genio de cada autor y en los parámetros que la estética del momento impone. Medea asume el papel de dama enamorada que se ve implicada en los enredos propios de las comedias del Siglo de Oro y, aunque hay un intento por parte de Calderón de la Barca de dotar al personaje de mayor profundidad, no es menos cierto que éste queda a expensas de la espectacularidad de la representación. El mito de los argonautas se adecua a las convenciones del género y muestra su faceta más desenfadada y flexible, aunque con una excepción, la recreación del auto calderoniano *El divino Jasón*, donde se somete al mito a un proceso de exégesis que determina el tratamiento del mismo.

LITERATURA EMBLEMÁTICA

El año 1531 es clave para entender la conformación y trascendencia que el género emblemático adquiere durante los siglos posteriores. Andrea Alciato, jurista italiano, publica el *Emblematum liber*⁸⁰⁸, conjunto de epigramas basados en la *Antología griega*⁸⁰⁹ según la versión de Máximo Planudes con xilografías de Breuil⁸¹⁰.

En el siglo XV, Florencia presenta las características socioculturales oportunas para que prenda este género. Tradicionalmente se ha hecho coincidir el origen de la emblemática con una serie de circunstancias históricas y culturales acaecidas en torno al Quattrocento que favorecieron el que un buen número de eruditos se sintiera atraído por este tipo de composiciones:

La llegada en 1419 del tratado deuterogélico nombrado más arriba [*Hori Apollonis Niliaci Hieroglyphica*] junto con la difusión de los escritos platónicos en los medios intelectuales florentinos, y la masiva afluencia de eruditos griegos después de la caída de Constantinopla en 1453, favoreció el éxito popular del sistema neoplatónico (el platonismo académico se había asentado ya en los primeros años del siglo) y que, de

⁸⁰⁸ A. ALCIATO, *Emblematum liber*, Augsburg: H. Steiner, 1531.

⁸⁰⁹ VV. AA., *Antología palatina*, Madrid: Gredos, 1993. 2 vols. Según M. PRAZ, *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Madrid: Siruela, 1989, pp. 26 ss., Alciato “simplemente vierte del griego al latín y añade ilustración, que estaba ya implícita en el original”.

⁸¹⁰ Según carta a su editor de 1522, la idea original de Alciato no incluía *picturae*. Alciato presentó un manuscrito con 99 emblemas y fue el impresor Steiner quien consideró oportuno ilustrar cada epigrama, tarea que encomendó al grabador Breuil (H. MIEDEMA, “The term Emblemata in Alciati”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, 1996, pp. 234-250, p. 236). Este dato alejaría su obra de la influencia de los *Hori Apollonis Niliaci Hieroglyphica*, muy en boga entre los círculos eruditos florentinos desde que fuera traducido en 1517 por Filippo Fasanini.

la mano del idealismo redivivo, la emblemática de aire cristiano adquirió un desarrollo extraordinario que hoy en día nos asombra⁸¹¹.

Sin embargo, no existe consenso absoluto a la hora de determinar el origen del género⁸¹². El propio Díaz de Bustamante, siguiendo a otros entre los que destaca Pastoreau⁸¹³, afirma que antes de que se conociera el tratado de Horapolo⁸¹⁴ ya existían emblemas, empresas, divisas y *sententiae*⁸¹⁵ y el origen real habría que buscarlo en las *armoiries* bajomedievales. No comparte tampoco este estudioso la vinculación habitual que se hace entre el emblema moral y la tradición bíblica y entre el emblema heroico y la tradición troyana. Defiende más bien una triple corriente de la que derivaría el emblema:

[...] por un lado la ciencia medieval, representada en la aportación de una secular y perfectísima exégesis de los textos bíblicos; por el otro, la tradición “troyana” es decir, la epopeya y lo heroico, representada también por los saberes de la heráldica y la simbología militar del mundo caballeresco; y, en el medio, la aportación intelectual del Humanismo, entendido como un sistema de comunicación entre minorías privilegiadas en lo intelectual y lo social⁸¹⁶.

⁸¹¹ Según J. M. DÍAZ DE BUSTAMANTE, “Sobre los orígenes del emblema literario: lemmata y contexto”, en *Literatura emblemática hispánica, Actas del I Simposio Internacional*, Coruña: Universidade da Coruña, 1996, pp. 61-73 (p. 61).

⁸¹² Sobre el origen del género véanse G. LEDDA, *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna*, Pisa: Università di Pisa, 1970; A. SÁNCHEZ PÉREZ, *La literatura emblemática española siglos XVI y XVII*, Madrid: S.G.E.L., 1977 y F. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*, Madrid: Alianza, 1995.

⁸¹³ Esta teoría del origen medieval del emblema la encontramos en M. PASTOUREAU, *L'imagination emblématique à la fin du Moyen Âge: Armoiries et Devises des chevaliers de la Table Ronde*, París: Le Léopard d'or, 1980, y en P.-Y. BADEL, “Antécédents médiévaux des livres d’emblèmes”, *Revue de Littérature Comparée*, 256, 1990, pp. 605-624.

⁸¹⁴ *Hieroglyphica*, de Horapolo o Horus Apolo, autor de probable origen egipcio (autodenominado Nilótico) del siglo II o IV d. C. Un manuscrito griego llegó en 1419 a Florencia y fue impreso por primera vez por Aldo Manuzio en 1505 y traducido al latín en 1517 por Filippo Fasanini.

⁸¹⁵ R. ZAFRA, “Problemas en la recepción moderna del *Emblematum liber* de Andrea Alciato en España”, en *Florilegio de estudios de emblemática*, Coruña, 2004, pp. 681-695, lo relaciona también con los *adaqia* de Erasmo, p. 684.

⁸¹⁶ J. M. DÍAZ DE BUSTAMANTE, *op. cit.*, p. 63.

Anteriormente el propio Mario Praz, a pesar de su empeño en vincular el emblema al jeroglífico⁸¹⁷, ya había observado ciertos rasgos de “mentalidad emblemática” en la poesía alejandrina, en la época de los primeros cristianos y en algunas manifestaciones literarias de la Edad Media:

Pero la alejandrina ciertamente sí que lo fue, con su *technopaegnia* y su fórmula *Ut Pictura Poesis*; y emblemática era la mentalidad de los primeros cristianos, con sus conocidos símbolos, y la de la Edad Media, con sus bestiarios, lapidarios y alegorías⁸¹⁸.

Aparece al final de estas palabras otra de las apreciaciones que con más frecuencia encontramos al hablar de la relación que guarda el Humanismo con la emblemática. Para M^a Pilar Manero Sorolla, la confluencia en un mismo género de dos artes, la poesía y la pintura, determina que las dos características fundamentales del emblema sean inteligibilidad y hermetismo:

Inteligibilidad que, sin embargo, no anula el enigmatismo simbólico que en época tan propiamente humanística determinó el ser del emblema e hizo de éste un arte de minorías⁸¹⁹.

Santiago Sebastián aporta algún dato más en este mismo sentido al afirmar que «los humanistas recibieron con entusiasmo y veneración el conocimiento de estas verdades, que poco tenían de egipcias, pero que venían envueltas en un lenguaje hermético. Literatos y artistas se apasionaron por este mundo fantástico que cristalizó en obras como el *Sueño de Polifilo*, novela arqueológico-amorosa que ejerció desde 1499 una auténtica fascinación»⁸²⁰.

⁸¹⁷ «... los emblemas se crearon, como ha demostrado Ludwig Volkmann, como una tentativa humanística de formular un equivalente moderno de los jeroglíficos...», M. PRAZ, *op. cit.*, p. 24.

⁸¹⁸ M. PRAZ, *op. cit.*, p. 16

⁸¹⁹ M. P. MANERO SOROLLA, “Petrarquismo y Emblemática”, en *Literatura emblemática hispánica*, I Simposio Internacional, Universidade da Coruña, 1994, pp. 175-197 (p. 178).

⁸²⁰ A. ALCIATO, *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Madrid: Akal, 1985, Introducción, p. 19.

Ese elitismo que en principio se asocia al emblema se pierde parcialmente en el siglo XVII⁸²¹. La Contrarreforma impuso al género una tendencia pedagógico–alegórica hasta convertirlo en un recurso doctrinal en manos de la exacerbada religiosidad barroca, lo que justificaría la *utilitas* propia del *exemplum* emblemático⁸²².

Si observamos las primeras definiciones del género comprenderemos cuál era la intención y finalidad iniciales de los autores de emblemas:

*Verba significant, res significantur. Tametsi et res quandoque etiam significant ut hieroglyphica apud Horum et Chaeromonem cujus argumenti et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est Emblemata*⁸²³.

Alciato insiste aquí en el carácter literario de sus *Emblemata*, un *carmine libellum*, un conjunto de poemas breves de inclinación metafórica que buscan transmitir pensamientos trascendentes a partir del *exemplum*, huyendo así de la inutilidad que este autor asocia al género lírico⁸²⁴.

Algunos años después, Philippo Piccinelli define emblema añadiendo a su descripción el valor de la *pictura*:

*Est compositio figurae & lemmatis, ultra propriam rei significationem, mediante illa, figurate repraesentans conceptum aliquem nostrum particularem et ordinatum*⁸²⁵.

⁸²¹ Aunque existe bastante consenso al afirmar que el hermetismo inicial del emblema se pierde en el Barroco en favor de la utilidad doctrinal del mismo, encontramos voces que siguen teniendo muy presente durante el XVII ese carácter enigmático propio del emblema, precisamente al relacionarlo con la gran manifestación poética del momento, la lírica mística, en tanto que expresiones de lo inefable, cf. M. PRAZ, *op. cit.*, p. 18. En este sentido, A. EGIDO en el Prólogo a la Edición de los *Emblemas* (ed. S. Sebastián, 1985), p. 8, afirma que «el hermetismo de la emblemática española no ha de ser sobreestimado. La función didáctica y ornamental de los emblemas facilitó su comprensión y divulgación, sin primar en ellos la oscuridad conceptual».

⁸²² «Esta, precisamente, es la segunda propiedad del *exemplum* emblemático, la *utilitas*; propiedad que es netamente suasoria y frecuentemente dialéctica porque puede tener una realización *pro parte*, a partir de la cual empieza a tener relevancia el tratamiento literario como *commemoratio* que le es propio». Véase DÍAZ DE BUSTAMANTE, *op. cit.*, p. 71.

⁸²³ Citado en C. BALAVOINE, “Les *Emblèmes* d’Alciat: sens et contresens”, ed. Y. GIRAUD, *L’Emblème à la Renaissance. Actes de la Journée d’Études du 10 Mai 1980*, París: Société Française de Seiziémistes, 1982, pp. 49-59 (p. 57).

⁸²⁴ R. J. CLEMENTS, “The condemnation of the poetic profession in Renaissance Emblem Literature”, *Studies in Philology*, 43, 1996, pp. 213-232.

⁸²⁵ Definición de Philippo PICCINELLI citada por Paolo Aresi, *Mundus symbolicus, / in emblematum universitate, formatus, explicatus, et tam sacris, / quam profanis eruditionibus ac sententiis illustratus:/*

[Emblema es composición de figura y lema que, trascendiendo su propia significación, representa un concepto particular y concreto.]

Parece factible establecer la condición paradigmática del emblema como propia del objetivo perseguido por los emblemistas. Esa autoridad necesaria para respaldar sus enseñanzas la encontraron en los grandes autores clásicos y a ello le añadieron su pincelada personal:

Los numerosos eruditos que se dedicaron a comentar los autores clásicos [...] encontraron que no se trataba de seguir las pautas de los grandes comentaristas medievales, ni siquiera de los de la Antigüedad, sino que era posible prestar a sus observaciones un tono personal a la vez que erudito. Y esa es la razón por la que los comentarios van a ser distribuidos en zonas al diseñar la maquetación de la página, para que haya lugar no sólo para la exégesis en sí, sino también para las *notae* de tipo técnico y, por último, para lo que se conoce como axiomata o reflexiones morales en las que el autor de los comentarios pone lo mejor de su cacumen...⁸²⁶

Su cualidad de eruditos viene dada, en gran medida, por poseer todos esos conocimientos provenientes de otros autores:

Y como compendiadores de erudición, los emblemistas frente a los poetas, en vez de esconder sus fuentes, se enorgullecían de mostrarlas, pues ello equivalía a certificar la concentración de una multiplicidad de conocimientos eruditos poseídos⁸²⁷.

subministrans oratoribus, praedicatoribus, academicis, / poetis & c. Innumera conceptum argumenta..., Coloniae Agrippinae: Hermanos Denme, 1687, (“Tractatus symboli naturam, & construendi methodum, compendio explicans, I Etymologia & antiquitas symboli”, fol. 10^v).

⁸²⁶ J. M. DÍAZ DE BUSTAMANTE, *op. cit.*, p. 73.

⁸²⁷ P. MANERO SOROLLA, *op. cit.*, p. 187. Esta idea la recoge también E. RODRÍGUEZ CUADROS en *Lecturas de Historia del Arte. Ephyialte*, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos: Vitoria-Gasteiz, 1992, pp. 116-133.

Esta imagen de los emblemistas como compiladores del saber que se complacen en revelar sus fuentes⁸²⁸ y en demostrar además su valor artístico-literario es quizá la que más se aproxima a lo que podemos considerar como real. Aun así, la emblemática no puede reducirse a una mera definición academicista pues deben tenerse en cuenta múltiples factores, como las condiciones personales de cada autor y la disposición sociocultural de la época en la que se componen los *emblemata*:

Emblemática es la suma de elementos diferentes en momentos diferentes y, consecuentemente, no siempre es posible establecer unas normas universales que contemplen todas las posibilidades, en ...*cosa que de tantas maneras han usado gravísimos varones*, por decirlo con Villava⁸²⁹.

Con todo, pueden establecerse una serie de características comunes al género, que, a mediados del XVII, estarían ya fijadas. La forma canónica determina que el emblema presente tres elementos⁸³⁰: mote (*inscriptio, motto, lemma*), figura (*pictura, icono, imago*) y epigrama (*subscriptio*)⁸³¹.

Los emblemistas españoles abordan en sus obras cuestiones preceptivas en torno al género emblemático. Así, Juan de Horozco prima en el emblema el carácter pictórico sobre el verbal⁸³² y lo define como «pintura que significa aviso debajo de

⁸²⁸ «... la obra de Petrarca, pasó a barajarse, como punto de referencia, como fuente ilustre, en los libros de emblemas, junto a la Biblia y los Santos Padres de la Iglesia, la literatura clásica greco-latina, la mitología, las historias naturales, los bestiarios, herbarios y lapidarios medievales, las fábulas, las leyendas y los jeroglíficos, coincidiendo con el fervor por lo egipcio...», P. MANERO SOROLLA, *op. cit.*, p. 186.

⁸²⁹ DÍAZ DE BUSTAMANTE, *op. cit.*, p. 66

⁸³⁰ El *emblema triplex* se puede ver complementado con un cuarto elemento, el comentario, como veremos en las obras de Sebastián de Covarrubias o en la edición de los *Emblemas* de Alciato de Diego López. Sobre el papel que desempeña este comentario, véase L. ROBINS, “The role of commentary in Emblem books”, en *The European Emblem. Towards an Index Emblematicus*, ed. P. M. Daly, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980, pp. 15-27.

⁸³¹ M. PRAZ establece una antitética relación entre epigrama y emblema: «Ahora el emblema, si tenemos en mente el valor que otorga Alciato a esta palabra, es exactamente el reverso del epigrama. [...] Los emblemas son por tanto cosas (representaciones de objetos) que ilustran un concepto; los epigramas son palabras (un concepto) que ilustran objetos...» *op. cit.*, p. 24.

⁸³² A pesar de que el gran preceptista italiano Paulo Giovio pedía que hubiese proporción entre el cuerpo y alma del emblema, esto es, entre la pintura y los textos, muchos autores posteriores y críticos mostraron su preferencia por uno de los elementos que lo componen. Sebastián de Covarrubias, a diferencia de su hermano, primará lo verbal frente a lo pictórico: «metafóricamente se llama emblemas los versos que se subscriben a alguna pintura o talla con

alguna o muchas figuras, y tomó el nombre de la antigua labor que así se decía, por ser hecha de muchas partes puestas y encajadas, como es con menudas piedras de varias colores la labor que llaman *mosaico*»⁸³³, haciendo alusión en la parte final al origen etimológico de la palabra⁸³⁴.

Uno de los asuntos que más inquietaba a los autores de emblemas era aclarar la distinción existente entre empresa, emblema y jeroglífico. A ello dedican su atención entre otros el mencionado Juan de Horozco quien además precisa las particularidades de realidades afines al emblema y muchas veces confundidas con él: empresas, insignias, divisas, símbolos, pegmas y jeroglíficos⁸³⁵:

Empresas: ...aquellos emblemas que tienen respeto al intento particular de alguno [...]. Se dice de la figura de algún propósito que por ser el fin de lo que se emprende vino a llamarse *empresa*, y fue propia de los hechos de armas verdaderos...

Insignias: dichas entre los romanos *signa*, eran las señales que los capitanes traían en sus estandartes...

Divisas: son señales con que se diferencian los que las traen, y éstas solían traer algunos escuadrones o legiones antiguas...

Símbolos: se dicen también las señales, mas son aquellas que como en cifra dan a entender alguna cosa, y son en la guerra las que llamaron entre los latinos *tesseras*...

que significamos algún concepto bélico, moral, amoroso o en otra manera, ayudando a declarar el intento del emblema y de su autor», C. BOUZY, “El Tesoro de la Lengua Castellana o Española, Sebastián de Covarrubias en el laberinto emblemático de la definición”, *Criticón*, 54, 1992, pp. 127-144 (p. 131). Como máxima expresión de esa preferencia por uno de los elementos del emblema, en este caso el verbal, conviene recordar la existencia de colecciones de *emblemata nuda*, emblemas sin pintura.

⁸³³ JUAN DE HOROZCO Y COVARRUBIAS, *Emblemas morales*, Zaragoza: Alonso Rodríguez, 1604, Libro I, cap. I (fol. 9^v-10^r).

⁸³⁴ B. CANOSA HERMIDA, “Notas sobre la preceptiva del género emblemático en los libros de emblemas españoles”, en *Estudios sobre emblemática española*, ed. Sagrario López Poza, Coruña: Universidade da Coruña, 2000, pp. 31-63 (p. 34, n. 14).

⁸³⁵ Libro I, cap. I, fol. 10^{r-v}, 11^{r-v}, 1. Citamos según aparato crítico de B. CANOSA, *op. cit.*, pp. 41-43.

Pegmas: es otro nombre que se ha dado a las emblemas por la semejanza que tienen con aquéllas, las cuales eran una representación que se hacía con figuras mudas en una fábrica de madera...

Jeroglíficos: es otro nombre de los más propios que las emblemas y empresas tienen, por haber sido imitación de aquellas antiguas letras que los egipcios llamaron así, y quiere decir “sagradas esculturas”...

A pesar de los intentos de esclarecer los imprecisos límites de estos conceptos, pues todos ellos son distintas tipologías de la imagen cuyo referente es siempre una categoría cognitiva abstracta, es frecuente encontrar estos términos empleados con cierta arbitrariedad⁸³⁶:

Emblema: un cierto género de jeroglífico, símbolo o empresa en que se representa alguna figura o cuerpo de cualquier género o especie que sea⁸³⁷.

La definición que aporta Gracián en su *Agudeza y Arte de ingenio* tampoco esclarece la duda:

Emblemas, jeroglíficos, apólogos y empresas son como piedras preciosas en el oro de un elegante discurso⁸³⁸.

Si en la definición del término no existe consenso, en el establecimiento de las reglas básicas que han de observar las empresas o emblemas tampoco parece gozar de una conformidad absoluta. Siguiendo con Juan de Horozco, observamos que establece ocho reglas como propias de las empresas, añadiendo otras cinco a las cinco clásicas fijadas por Giovio⁸³⁹:

La primera regla es que sean con justa proporción de cuerpo y alma, entendiendo por cuerpo la invención y por alma el mote.

⁸³⁶ Sobre el empleo caótico de estos términos, cf. Christian BOUZY, *op.cit.*, p. 130.

⁸³⁷ *Diccionario de Autoridades*, s. u. Emblema.

⁸³⁸ B. GRACIÁN, *Agudeza y Arte de ingenio*, Huesca: 1648-1649, p. 357.

⁸³⁹ P. GIOVIO, *Diálogo de las empresas militares y amorosas, compuesto en lengua italiana por el ilustre reverendísimo Señor Paulo Iouio Obispo de Nucera*, Lyon, 1562, p. 6.

La segunda regla es que no sea tan clara que cualquiera la entienda ni tan oscura que sea menester quien la declare⁸⁴⁰.

La tercera regla es que la empresa tenga buena vista [...] y para eso conviene tener en cuenta que las cosas tengan en sí proporción y que estén atadas y no en el aire.

La cuarta es que en las empresas no haya figura humana [...] se suele decir que la figura de las empresas ha de ser de cosas no tan ordinarias como lo es la figura del hombre.

La quinta regla es que las empresas tengan mote. [...] el mote tiene sus condiciones [...] Y la primera es que sea breve [...] y si es conocido mejor, y puede ser en la lengua que quisieren. La segunda condición es que por sí diga algo, no sea lo mismo que la figura...⁸⁴¹

La sexta regla que yo añadido es que el propósito y el intento sea bueno, porque si no lo fuere no puede ser bueno, sino muy malo cuanto se dijere y se imaginare.

La séptima regla es que además de ser bueno el propósito, lo que para él se escogiere se procure que sea de manera que ni en la figura ni en la letra se pueda torcer...

La octava, que para más conveniencia en todo lo dicho como es la proporción, la buena vista, la claridad, y que no fácilmente pueda ser torcida a diferente propósito, ha de tener pocas figuras.

La novena regla será que lo que en la empresa se representare ha de ser de cosa que está por venir...

La décima regla sea que quien tratare de empresa que haya de ser suya procure que no sea de manera que no le puedan decir que es de otro, y la

⁸⁴⁰ Citado según aparato crítico de B. CANOSA, *op. cit.*, pp. 43-45, extraído de *Emblemas morales*, Libro I, cap. XV.

⁸⁴¹ Citado según aparato crítico de B. CANOSA, *op. cit.*, pp. 45-47, extraído de *Emblemas morales*, Libro I, cap. XVI.

razón llana es, que quien con ingenio quiere mostrar su propósito no muestra ingenio en usar de la invención ajena, debiendo por sí buscar alguna...⁸⁴²

A pesar de este formidable empeño llevado a cabo por Juan de Horozco, tratadistas coetáneos como Juan de Borja o Francisco de Villava se declaran indiferentes ante esta o cualquier otra preceptiva del género:

Aunque las leyes que han publicado algunos nuevos autores de la manera de hacer las empresas son tan rigurosas como las han querido hacer, añadiendo unos y quitando otros a su beneplácito; no por esto me pareció que obligaban a la observancia de ellas sino en cuanto llevan razón, por no ser ni la autoridad, ni la antigüedad de los autores tanta que dejarlos importe mucho [...] Hame parecido advertir esto, porque si algunas cosas se notaren hechas contra estas leyes, se entienda que no se han dejado de guardar por no saberse, sino por haber antes querido en esto imitar a los antiguos...⁸⁴³

La falta de consenso lleva a Francisco de Villava a afirmar lo siguiente al respecto:

Probé, pues, a hacer algunas empresas y luego se me ofrecieron dificultades, porque los autores que desta invención escriben hasta hoy no han querido ni quieren convenir en las condiciones y requisitos que ha de tener la empresa [...] Pues la empresa no parece que es otra cosa que una expresión de un señalado pensamiento puesto en un símil con galana pintura y viveza de mote, que porque determina la significación de la figura y la contrae a determinado sentido le llaman alma de la empresa [...] Y si alguno en su favor me dijere que por qué teniendo sentido común no las llamo emblemas, digo que no puede ser, porque mirado el

⁸⁴² Citado según aparato crítico de B. CANOSA, *op. cit.*, pp. 47-48, extraído de *Emblemas morales*, Libro I, cap. XVII.

⁸⁴³ Citado según aparato crítico de B. CANOSA, *op. cit.*, p. 50, extraído de JUAN DE BORJA, *Empresas morales dedicadas a la S. C. R. M. del rey don Carlos II [...] en Bruselas, por Francisco Foppens, Impresor y Mercader de Libros, 1680*, “Del autor al lector”, fol. B2^o.

vocablo emblema significa obra de varias figuras y estas empresas sólo se fundan en un símil de naturaleza o arte o historia, o antigüedad, de manera que tienen su apoyo y fundamento en la existencia de la verdad, lo que no tienen las emblemas, que las más se fundan en libres imaginaciones...⁸⁴⁴

Esta última apreciación de Francisco de Villava expresa sucintamente la diferencia entre empresa y emblema que Juan de Horozco determinó en ocho puntos:

[...] y la primera es que en la empresa no ha de haber cosa que no signifique, y en las emblemas puede haber ornato y compañía...

La segunda es que aunque se dice pueden tener palabras las emblemas, quieren que sean puramente para declaración de las figuras...

La tercera que puede la emblema tener figura humana sin el escrúpulo que hay en las empresas...

La cuarta que en las emblemas puede haber libremente figuras fabulosas, y de animales no tan conocidos y de propiedades que sean de admiración y las sepan pocos.

La quinta es que si la empresa, como se ha dicho, ha de tener respeto a lo que está por venir y no ha de poner historias sucedidas, la emblema no está atada a esta regla. Antes lo ordinario es de cosas sucedidas, en que se pretende dar aviso a cada uno para lo que puede suceder.

La sexta es que la empresa siempre se ordena a intento particular y la emblema ha de ser para aviso general, como regla que puede convenir a todos...

⁸⁴⁴ Citado según aparato crítico de B. CANOSA, *op. cit.*, pp. 52-53, extraído de FRANCISCO DE VILLAVA, *Empresas espirituales y morales en que se finge que diferentes supuestos las traen al modo extranjero, representado el pensamiento, en que mas pueden señalarse; assi en virtud, como en vicio, de manera que pueden servir à la Christiana piedad. [...] Compuestas por el maestro (sic) Iuan Francisco de Villava, Prior de la Villa de Iaual quinto, del Obispado de Iaen. [...] En Baeça, por Fernando Diaz de Montoya. Año 1613, "Prólogo al lector", fol. 1v.-3v.*

La séptima es que para emblema no importa sea propia o ajena, porque no se mira sino a lo que enseña, y si uno hiciese emblemas, sería falta suya si la invención fuese ajena en todas, mas ellas serían buenas si estaban bien ordenadas.

La octava diferencia es que las emblemas no admiten burla por ser inventadas para enseñar verdades y desengañar, y en las empresas hay lugar de que se hagan muchas de pasatiempo⁸⁴⁵.

De todo ello se pueden deducir las características propias de los emblemas. En principio cabe decir de manera genérica que se trata de «una expresión simbólica basada en la designación indirecta que se funda en el principio de analogía explotado en una metáfora de proporción»⁸⁴⁶. Todo emblema, además, ha de presentar un mote (en lengua asequible para un público amplio) que enfoque y limite la interpretación de la imagen, *pictura* que puede representar con total libertad elementos inverosímiles, quiméricos o imaginativos e incluso figuras humanas. La finalidad del emblema es «didáctica (pretende significar una enseñanza moral o doctrinal mediante un código icónico) y su alcance es pretendidamente universal»⁸⁴⁷.

Frente a esto, la empresa exige un mayor número de restricciones preceptivas. Así, el mote de la empresa debe estar vinculado a la *pictura* de manera que entre ambos completen el significado conceptual de la misma. Es preferible, además, que dicho mote se constate en una lengua de cultura (preferentemente en latín), sólo comprensible por aquellos lectores pertenecientes a la élite intelectual. Ese carácter restringido se constata al comprobar que su naturaleza es más enigmática y hermética que la del emblema. La imagen debe resultar verosímil y ha de representar elementos bellos y nobles, resultando así agradable a los sentidos. En cuanto a su contenido y finalidad, la empresa va dirigida a un propósito particular y ha de referirse siempre a acciones imperfectivas.

⁸⁴⁵ Citado según aparato crítico de B. CANOSA, *op. cit.*, pp. 54-55, extraído de *Emblemas morales*, Libro I, cap. XVIII.

⁸⁴⁶ B. CANOSA, *op.cit.*, p. 57.

⁸⁴⁷ B. CANOSA, *op.cit.*, p. 61.

Resulta curioso comprobar cómo Alciato, considerado tradicionalmente el padre del género emblemático, incumple varias de las condiciones consideradas propias del emblema. En primer lugar, su composición se concibe para ser impresa sin *picturae*, las cuales se añadieron por consejo de su editor. Además, sus emblemas presentan *lemmata* demasiado extensos y las *picturae* agregadas resultan excesivamente detallistas. Todo ello lleva a Díaz de Bustamante a afirmar que Alciato no debe considerarse el padre del género, sino del término *emblema*⁸⁴⁸.

MEDEA EN LOS LIBROS DE EMBLEMAS ESPAÑOLES

Aunque durante los siglos XV y XVI las referencias mitológicas son objeto de elaboradas y originales reinterpretaciones por parte de poetas, dramaturgos y novelistas, la emblemática prefiere emplear estos episodios de manera más tradicional y centrar su originalidad en la relación hermética y simbólica que la composición epigramática y el lema guardan con la imagen que los acompaña.

Por ello, en los libros de emblemas que circulan por nuestro país durante el Siglo de Oro lo frecuente es encontrarnos con los protagonistas de las principales narraciones mitológicas de la Antigüedad pero sin presentar variaciones reseñables con respecto a la interpretación y recepción ‘medieval’ de los mismos. La principal novedad se establece ahora en la utilización de estos elementos argumentales bien como pretexto para mostrar la capacidad abstractiva de los intelectuales humanistas del siglo XVI, bien como modelos de conducta o ejemplos reprobables dentro del adoctrinamiento moral presente en el siglo XVII, o bien ambas cosas a un tiempo.

En este contexto cultural y en este nuevo género surgido al calor del humanismo florentino Medea tiene su espacio. Son varios los emblemas en los que se recurre a la figura de esta mujer como prototipo de crueldad e irracionalidad femenina. En su análisis detallado iremos comprobando cuál es el valor que se le

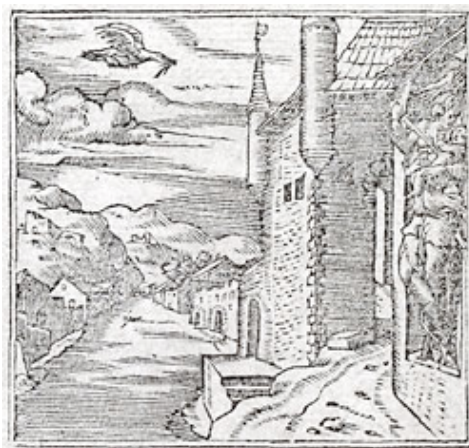
⁸⁴⁸ DÍAZ DE BUSTAMANTE, *op. cit.*, p. 68-70. Ya Mario PRAZ había abordado esta cuestión: «Alciato tomó la palabra emblema de las *Annotationes ad Pandectas* de G. Budé, en donde significaba “trabajo de mosaico»; en este mismo sentido fue utilizado el término “emblematura” por F. Colonna en su *Hypnerotomachia...*” (*op. cit.*, p. 24).

confiere a Medea en cada una de las referencias tanto literarias como iconográficas que protagoniza.

ALCIATO

En el *Emblematum Liber*, fundador del género, encontramos tan sólo dos emblemas en los que aparece Medea o se menciona algún aspecto relacionado con el mito. En la edición de la obra que realizó Diego López en 1615 (y que recoge en castellano los comentarios del Brocense⁸⁴⁹ y de Claudius Minois –Claude Mignault⁸⁵⁰–), sin embargo, se cita a la colquídea en dos ocasiones más. A continuación analizaremos estos cuatro emblemas a partir de dos ediciones: la de 1549 de Daza Pinciano⁸⁵¹ y la ya citada *Declaración de los emblemas de Alciato* de Diego López impresa en 1615⁸⁵². El primero de ellos es el siguiente:

EI QUI SEMEL SUA PRODEGERIT, ALIENA CREDI NON OPORTERE



Emblema 54, *Ei qui semel sua prodegerit aliena credi non oportere*

⁸⁴⁹ *Francisci Sanctii Brocensis in inelyta Salmanticensi Academia Rhetoricae Graecaeque linguae professoris, Comment. in And. Alciati Emblemata*, 1573 (mantiene xilografías de la edición de Rouille).

⁸⁵⁰ A. ALCIATO, *Emblemata cum Claudii Minois ad eadem commentariis et notis posterioribus quibus emblematum omnium aperta origine, mens auctoris explicatur et obscura omnia dubiaque illustrantur*, Parisiis: apud Ioannem Richerium, via D. Ioannis lateranensis, 1589.

⁸⁵¹ *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas Españolas. Añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra* (trad. Bernardino Daza Pinciano), 1549.

⁸⁵² *Declaración magistral sobre las emblemas de Andres Alciato con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad, y Doctrina tocante a las buenas costumbres. Por Diego López, natural de la villa de Valencia de la Orden de Alcántara*, 1615.

Al final del bloque de siete emblemas dedicado a la Perfidia⁸⁵³, primero de los vicios que Alciato aborda tras las virtudes, aparece el emblema 54, con el mote «*Ei qui semel sua prodegerit, aliena credi non oportere*» (“Que al que sus cosas consumió no se le han de confiar las ajenas”).

La *pictura* nos muestra una golondrina⁸⁵⁴ que se dispone a anidar sobre la estatua de Medea, que aparece colocada en una hornacina sujetando a uno de sus hijos aún vivo para acabar con él clavándole la espada que lleva en la otra mano⁸⁵⁵.

La *subscriptio* en latín dice:

*Colchidos in gremio nidum quid congeris? Eheu,
nescia cur pullos tam male credis auis?
Dira parens Medea suos saeuissima natos
perdidit; et speras parcat ut illa tuis?*

Se basa, según comentario del Brocense y de Mignault, en un epigrama del poeta griego Arquías⁸⁵⁶ vertido en latín por Marulo (el croata Marulic):

*Quid uaga tot terras urbesque emensa uolucris,
Colchidos in sano nidificas gremio?
Pignoribusque tuis credis male sana fidelem,
ipsa suos parens quae laniauus atrox?
Ni faetus exosa tuos Pandione nata
Phasiaca quaerit perdere saenitia.*

⁸⁵³ Comienza con tres emblemas que advierten sobre el fraude o engaño (48, «*In victoriam dolo partam*», “Sobre la victoria conseguida por engaño”; 49, «*In fraudulentos*», “Sobre los embaucadores”; 50, «*Dolus in suos*», “El engaño contra los suyos”). Continúa después con un emblema dedicado a la maledicencia (51, «*Maledicentia*», “La maledicencia”), otros dos sobre las malas influencias y el daño de los falsos aduladores (52, «*In receptatores sicariorum*», “Sobre los que se rodean de rufianes”; 53, «*In adulatores*», “Sobre los aduladores”), para terminar con el dedicado a Medea.

⁸⁵⁴ Sobre este tema es imprescindible la obra de J. L. GARCÍA ARRANZ, *Ornitología emblemática: las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996.

⁸⁵⁵ En la edición de 1589 con comentarios de Mignault la hornacina se representa de frente, dejando apenas espacio en la *pictura* a otros elementos, mientras que en las ediciones españolas (Daza, López...), la hornacina se sitúa a un lado, permitiendo así la visión en perspectiva del edificio donde se sitúa la estatua y en último término de la ciudad y montes que lo rodean.

⁸⁵⁶ *Anthologia Graeca* 9, 346.

Citan los comentaristas luego como fuentes de *loci parallelli* a Poliziano (*Medea statua est misella hirundo, / sub qua nidificas; tuosne credas / huic natos, rogo, quae suos necavis?*) y a Borbonius (*Medea statua est: natos cui credis, hirundo? / Per alio: uidem haec mater ut ipsa suos?*)

Para reforzar la idea de que la fe no debe ser entregada a quien viola la confianza, menciona también a Sócrates, Jenofonte, Plutarco, Tácito y a otros autores grecolatinos que aportan citas pertinentes. Concluye el comentario con la explicación del genitivo *colchidos*, remitiendo al libro VII de las *Metamorfosis* de Ovidio, para aclarar que es un término atribuido a Medea.

Daza Pinciano⁸⁵⁷ traduce el lema, como ya hemos señalado, y en la *subscriptio* realiza una recreación de los dísticos originales vertiéndolos en una semioctava:

¿Por qué en la estatua de Medea hiciste,
di golondrina, aqúeste nido amado?
¿Qué bien en quien mató sus hijos viste
por que en los tuyos tenga más cuidado?⁸⁵⁸

Diego López incluye en su comentario algunas cuestiones aclaratorias sobre la figura de Medea, aunque entre ellas se filtren varias imprecisiones, como situar a Creonte en Atenas, señalar como causa del incendio y muerte de Creúsa “un brasero lleno de brasas” y ubicar el destino de Medea fugitiva en Corinto, a donde llega tras matar a sus hijos con las manos blancas⁸⁵⁹. Utiliza como fuente de esta información a Horacio y a Cicerón, que seguramente toma del comentario latino de Mignault:

El matar Medea sus hijos sucedió de esta manera: cuando Jasón fue a Colchos, en demanda del vello cino dorado, Medea se enamoró de él,

⁸⁵⁷ La calidad de la traducción de Daza Pinciano no ha sido demasiado estimada, como ha señalado Aquilino Sánchez, quien llega a afirmar que «la rima no es más que un emparejamiento de las terminaciones finales, con valores poéticos pobres y, a veces, muy pobres». A. SÁNCHEZ PÉREZ, *La literatura emblemática española de los siglos XVI y XVII*, Madrid: SGEL, 1977, p. 62.

⁸⁵⁸ En la transcripción de los textos se han modernizado y regularizado la grafía y la puntuación.

⁸⁵⁹ El yeso era un símbolo de esclavitud. Medea se confiesa así esclava de una pasión que le enajena el sentido: “que era esclava del amor que tenía a Jasón y que le quería tanto que venía cautiva de su amor”. Para acreditar esta teoría, Diego López recurre a citas de Tibulo y Juvenal.

porque era muy gallardo y hermoso mancebo, como dice Horacio en el epodo Oda 3: *Ut Argonautas pater omnes candidum Medea mirata est ducem*. Y temiendo el gran peligro a que se ofrecía, le dio arte y manera con que saliese vencedor y alcanzada la victoria la llevó consigo. Etes, su padre, rey de Colchos, salió tras ellos, y entonces Medea despedazó a su hermano, que llevaba consigo, y en cuanto el desdichado padre se detuvo cogiendo los miembros tuvieron lugar Jasón y Medea de huir. Y después que hubieron llegado a Tesalia se casaron entrambos y tuvieron dos hijos, pero Jasón la repudió y se casó con Creúsa, hija de Creonte, rey de Atenas. Medea, enojada contra ellos, envió un brasero lleno de brasas a la novia, en el cual murió ella y toda su casa. Deseando Jasón tomar la venganza digna de tan gran maldad, Medea mató los hijos que tenía de Jasón y huyó. Por esta causa reprehende Alciato a la golondrina, porque hace el nido en el regazo de Medea. Y a nosotros nos da ejemplo que no confiemos nuestras cosas a aquellos que han destruido y echado a mal las suyas. Y llegando Medea a Corinto, porque las matronas no le diesen en rostro que andaba fuera de su patria y casa, dice Cicerón en el libro 7, Epist. 6 que les mostró las manos muy llenas de yeso y blancas⁸⁶⁰.

Al examinar el grabado de este emblema nos planteamos el porqué de una manifestación tan explícita del horror previo al asesinato. Ciertamente es que en los textos clásicos, donde preceptivamente ha de excluirse cualquier episodio excesivo y trágico, esta escena trata de ocultarse y sólo aparece referida. Aquí se puede observar al hijo con los brazos extendidos en señal de espanto y terror ante lo que va a suceder. Este tratamiento tan manifiesto del infanticidio, que se justificaría al tratarse de una estatua –segundo nivel de representación– y no de la propia figura femenina⁸⁶¹, choca con la reflexión posterior, que no se centra en esta cuestión de carácter moral sino en la desconfianza hacia quien no cuida los bienes propios. Este aspecto, en nuestra opinión, pertenece a una esfera más social y pragmática que el hecho en sí de matar a

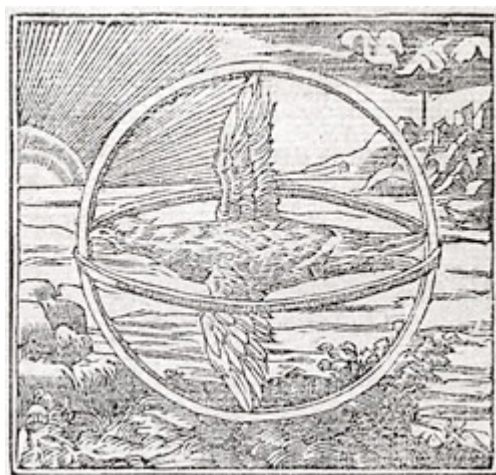
⁸⁶⁰ *Declaración magistral...*, p. 169.

⁸⁶¹ En la edición de 1531 el grabado muestra a Medea mujer, no estatua, con un hijo cogido por el pelo mientras trata de clavarle la espada y al otro hijo asustado intentando huir.

la propia descendencia –asunto, sin duda, de mayor calado y profundidad–, por lo que deducimos que el empleo de la Medea asesina en este emblema pierde su carga emocional y se reviste de una significación de índole más material.

El segundo emblema en el que Alciato hace aparecer a Medea plantea en el lema una alusión a la resistencia contra la pasión amorosa:

INVIOLABILES TELO CUPIDINIS



Emblema 78, *Inviolables telo Cupidinis*

Alciato dedica ocho emblemas al vicio más destacado y abordado por la literatura medieval y renacentista, la *Concupiscentia*. Comienza esta serie despreciando el vicio de la lujuria, simbolizado en el emblema 72 con el Fauno y la escarola, y a quienes derrochan su fortuna en prostitutas (emblema 73). Las meretrices serán el objetivo de los tres siguientes emblemas. Nos advierte de la fragilidad de su belleza (74), de su enorme astucia dedicada al engaño de los más jóvenes e inexpertos (75) y de la capacidad que poseen de hechizar y volver locos a los hombres –utiliza aquí el ejemplo de Circe, tía de Medea, a quien directamente erige como paradigma de las prostitutas (76). Los dos emblemas que aparecen a continuación presentan remedios contra el supuesto hechizo de amor. En el primer caso (emblema 77), se recomienda el uso de la lechuga como agente especialmente indicado para reprimir los ardores lujuriosos⁸⁶². En el 78, el emblema que nos atañe, el amuleto que nos aconseja se

⁸⁶² En el comentario de Diego López a este emblema encontramos de manera más extensa una explicación: “el apetito sexual se reprime y apaga con el uso de los manjares templados, porque

conforma colocando un ave, el pájaro pezpita, motacila o aguzanieves⁸⁶³, con las alas extendidas a modo de cruz dentro de una esfera hecha con dos aros cruzados. Este símbolo o figura aparece bajo el lema “Invulnerables al dardo de Cupido”. La *subscriptio* latina dice:

*Ne dirus te uincat amor, neu femina mentem
diripiat magicis artibus ulla tuam,
Bacchica anis praesto tibi motacilla paretur,
quam quadriradiam circuli in orbe loces
ore cruce[m] et cauda, et geminis ut complices alis,
tale amuletum carminis omnis erit.
Dicitur hoc Veneris signo Pegasaeus Iason
Phasiacis laedi non potuisse dolis.*

Traducido por Daza Pinciano en forma de soneto:

Para que del Amor no seas vencido,
ni hechizo en tu razón dañarte pueda,
la motacila asienta en una rueda,
su cuerpo en cuatro partes repartido:
de modo que haga cruz con el tendido
cuello, alas, cola, estado firme y queda:
con esto en tu razón segura y leda
de hechizo ni de Amor serás herido.
Con tal sello de Venus al prudente
Jasón ya vimos mostrar con ella tan valiente:
y así el que fuere a tal remedio usado
jamás podrá sentir en sí accidente
de que al momento no esté remediado.

ninguna cosa hace más al caso, ni trae mayor provecho que la razón templada del mantenimiento y ninguna cosa puede dañar más que la destemplanza de los manjares”.
(*Declaración magistral ...* p. 215)

⁸⁶³ También se le conoce como “Ave de Baco” y se consideraba que tenía el poder de librar al hombre de los daños del amor.

En el emblema de la *Declaración de los emblemas de Alciato* de Diego López, la *pictura* cambia ligeramente, aunque se mantienen el sol resplandeciente saliendo en último término, una elevación culminada por algunas casas a la izquierda⁸⁶⁴ y en primer término, unos campos sobre los que vuela la motacila. El lema se mantiene y como *subscriptio* utiliza el mismo texto latino de Alciato.

El comentario que añade Diego López insiste en la necesidad de huir de los hechizos y artes mágicas que le hacen a uno prisionero del amor:

Para que no te venza el cruel amor ni alguna mujer con artes mágicas quite tu entendimiento, la Motacila, ave de Baco, presente se apareje para tu provecho, la cual pongas en cuatro partes en redondez de círculo para que haga una cruz con el pico o boca, con la cola y con entrambas alas, tal será el remedio de todo hechizo. Jasón con esta señal que le dio Venus no pudo ser engañado con los engaños de Medea a la cual llama Phasiacis⁸⁶⁵.

El que quiera estar libre del amor, pues, no debe entregarse a él ni rendirse, antes ha de dividir su ánimo y repartirlo, entreteniéndose en otras cosas y procurando distraer su entendimiento, como hace esta ave, porque así escapará de los peligros del amor.

Ejemplifica este hecho con la figura de Jasón, que no cae en las redes del amor tendidas por Medea, docta en hechicerías y artes mágicas, gracias a la ayuda de Venus, que le ofrece este amuleto infalible⁸⁶⁶.

Como primera autoridad en la materia cita a Paulo Giometta Florentino, quien localiza en la obra escrita por Alberto Magno este remedio contra el mal de amor.

⁸⁶⁴ La xilografía es una copia en espejo de las de Daza Pinciano. Así lo constata R. ZAFRA, 2004, p. 688.

⁸⁶⁵ *Declaración magistral...*, p. 217.

⁸⁶⁶ Según las fuentes clásicas (APOLONIO, *Argonáuticas*, 1996, Canto III, Afrodita convence a su hijo Eros para que intervenga en el encuentro entre Medea y Jasón), Venus nubla la razón de Medea y es la responsable de la atracción que siente por Jasón y de la traición que comete contra su padre.

También menciona algún comentario de Mignault y dos referencias clásicas, Valerio Máximo (7, 3) y Plutarco (*Amicitia in multos difusa*).

Este emblema es un claro ejemplo del hermetismo interpretativo al que nos referíamos en páginas anteriores. Para un lector no instruido la visualización y lectura de este emblema supondría todo un reto, debido al inescrutable significado del mismo. La motacila en cruz debe entenderse como una dispersión del pensamiento y esto a su vez como remedio para no centrarse en el amor, pues esta actitud irracional no nos acarreará ningún beneficio. Sólo con el dibujo y aun añadiéndole el mote es difícil llegar a las reflexiones que propone el epigrama, que además cita aunque sea indirectamente a varios personajes mitológicos: Cupido, Baco, Jasón y Medea. Podemos afirmar, por lo tanto, que uno de los objetivos del género emblemático se ha logrado ampliamente: resultar accesible sólo para una elite intelectual.

En esta ocasión, el comentario al emblema nos presenta a una Medea más hechicera y nigromante que irracional y furiosa, pues se encuentra todavía en la etapa colquídea del mito. Veremos en las conclusiones finales que estas dos facetas (maga e infanticida) serán las más recurrentes en los libros de emblemática del Siglo de Oro.

El tercero de los emblemas de Alciato que aquí nos interesa reza así:

ALIVS PECCAT, ALIVS PLECTITUR



Emblema 174, *Alivs peccat, alivs plectitur*

Este emblema, el 174⁸⁶⁷, se incluye en el bloque dedicado a la Venganza⁸⁶⁸. Medea no aparece nombrada en la edición de Daza, pero sí que se cita en el comentario de Diego López. El motivo representa a un hombre que lanza piedras hacia atrás golpeando a un perro que le sigue. El animal, en lugar de tomar represalias contra el hombre, intenta desquitarse mordiendo las piedras.

El lema «*Alius peccat, alius plectitur*», “Pagan justos por pecadores”, se completa con la *subscriptio*:

*Arripit lapidem catulus, morsumque fatigat,
nec percussori mutua damna facit:
sic plerimque, sinunt uerso elabier hostes,
et quos nulla grauat noxia, dente petunt.*

Muerde la piedra el perro, mas no sigue
al que se la tiró, como el que aqueja
al inocente y con furor persigue,
y al que pecó sin pena huir le deja.

El comentario de Diego López completa y desarrolla esta idea diciendo:

Como el perro arrebatara la piedra y la muerde y ni hace los recíprocos daños al que le hiere, así permiten y consienten muchos que se escapen los verdaderos enemigos y hiere con el diente (agravios e insultos) a los que no agrava alguna culpa.

Ni más ni menos dice Alciato que hay muchos que dejan que se les escapen los verdaderos enemigos y hacen mal y se vengan de los que no han agraviado ni hecho mal alguno⁸⁶⁹.

⁸⁶⁷ La numeración varía a partir del emblema 80 según se cite por la edición de 1608 –empleada por Santiago Sebastián y de la que nosotros hacemos uso– o por la de Tozzi de 1621 –utilizada por Peter Daly.

⁸⁶⁸ Serie de cinco emblemas: 171, «*Iusta vindicta*», “El justo castigo”; 172, «*Iusta ultio*», “La justa venganza”; 173, «*Pareem delinquentis et suasoris culpam esse*», “Que es pareja la culpa del delincuente y de quien le exhorta”; 175, «*Insani gladius*», “La espada del loco”.

⁸⁶⁹ *Declaración magistral...*, p. 399.

Hacia el final del comentario compara esta actitud injusta con la que adopta el ama de Medea⁸⁷⁰, «la cual pone la culpa a las tablas y árboles del bosque Pelio de las cuales se hizo la nave en la que Medea se fue con Jasón»⁸⁷¹.

La referencia es interesante en tanto que sirve para atestiguar el conocimiento que tenían del mito no sólo a través de las traducciones medievales basadas en Ovidio sino también de la tragedia de Eurípides, aunque a través de fuentes intermedias. De Medea en concreto no se comenta nada, sí, en cambio, de su nodriza, que culpa de las desgracias acaecidas al hecho de existir unos árboles de los cuales se fabricará una nave.

El comentarista, que cita a Plutarco (*Causis Naturalibus*), Esopo, Platón (*República*, Libro 5) y Horacio (libro 1, ep. 2), recurre a este pasaje poco significativo del mito lo cual es una muestra más de la arbitrariedad a la que estaban sujetos los emblemas que tomaban cualquier elemento narrativo como pretexto para cumplir su doble función, mostrar la capacidad intelectual de los comentaristas y servir como modelo de conducta dentro del adoctrinamiento moral propio de la época.

De los cuatro emblemas de Alciato en los que se menciona a Medea, el infanticidio aparece en dos de ellos. Éste, el 193, es el cuarto y último del que nos ocupamos, y aparece como segundo en el bloque dedicado al matrimonio⁸⁷².

⁸⁷⁰ Este personaje se corresponde con la nodriza de la tragedia de Eurípides que en la primera intervención del prólogo de la obra manifiesta una idea semejante: “¡Ojalá la nave Argo no hubiera volado sobre las sombrías Simplégades hacia la tierra de Cólquide, ni en los valles del Pelión hubiera caído el pino cortado por el hacha...” (EURÍPIDES, *Medea*, 1-5)

⁸⁷¹ *Declaración magistral...*, p. 400.

⁸⁷² Serie de ocho emblemas; 190, «*In fidem uxoriam*», “Sobre la fidelidad de las esposas”; 191, «*Reuerentiam in matrimonio requiri*», “Que el matrimonio requiere respeto”; 192, «*In fecunditatem sibi damnosam*», “Sobre la fecundidad que se perjudica a sí misma”; 194, «*Pietas filiorum in parentes*», “La piedad de los hijos hacia los padres”; 195, «*Mulieribus famam, non formam uulgatam esse oportere*», “Conviene que se divulgue la buena fama de una mujer, no su belleza”; 196, «*In pudoris statuam*», “Sobre la estampa del pudor”; 197, «*Nupta contagiosus*», “La casada con un infeccioso”.

AMOR FILIORUM



Emblema 193, *Amor filiorum*

Era previsible que los emblemistas recurrieran al ejemplo de Medea a la hora de ilustrar lo que no se entiende por amor filial. En la pintura, una paloma se despluma para cobijar mejor y calentar sus huevos que sobreviven al frío invierno sobre un árbol deshojado.

La *subscriptio* latina⁸⁷³ dice:

Ante diem vernam boreali cana palumbes
frigore nidificat, praecoqua et ova fovet.
Mollius et pulli ut iaceant, sibi vellicat alas,
Quis nuda hiberno deficit ipsa gelu.
Ecquid Colchi pudet, vel te Progne improba mortem?
Cum volucris propria proles amore subit?

En medio del invierno hizo su nido
una blanca paloma y despojada
(por cobijar sus huevos) del vestido
murió del grave frío traspasada.
Por este ejemplo dobla tu gemido,

⁸⁷³ *Anthologia Graeca* 9, 95.

Progne, y tú Colquis, sé más afrontada
de tal vergüenza que un ave os demuestre
cuán grande amor la madre al hijo preste.

Por segunda vez aparece el nombre de Medea en la *subscriptio*, (en este caso con el gentilicio *Colquis*) lo que sirve para recalcar la idea que exponíamos más arriba: Medea, y por supuesto Progne, se consideraban prototipos de madres contra natura. En este emblema además, la virtud materna la encarna un animal⁸⁷⁴, con lo que su carácter desnaturalizado e inhumano se pone aún más en evidencia.

En el comentario posterior, Diego López lanza una diatriba en contra de las madres que son crueles con sus hijos, incluso antes de que nazcan:

[...] ninguna fiera, aunque sea la más cruel, usa de tan gran crueldad contra lo que tiene en sus entrañas [...] antes procuran manera para regalar sus hijos, y que la mujer capaz de entendimiento haga lo contrario, pareceme que no puede la crueldad llegar a más⁸⁷⁵.

Reprende, por tanto, a Medea y Progne, pues «siendo madres y animales racionales, matáis vuestros propios y naturales hijos...» y concluye diciendo que «éste es el más cruel homicidio que se puede cometer porque se hace contra el inocente...»⁸⁷⁶.

Nos interesa en gran medida este emblema puesto que focaliza su enseñanza en el centro mismo del conflicto moral que representa Medea en tanto que madre desnaturalizada: cómo es capaz una mujer de cometer tal atrocidad cuando incluso la propia naturaleza nos proporciona el ejemplo contrario.

Conviene subrayar por último, que a pesar de que la invectiva contra Medea no es más suave que la que aparecerá en otros emblemas (en concreto en el que analizamos a continuación se Sebastián Covarrubias Horozco), no ha sido necesario reflejar ni en la *pictura* ni en el lema la dureza de la misma, más bien al contrario, se ha

⁸⁷⁴ De nuevo un ave, por tercera vez: golondrina, motacila y ahora una paloma.

⁸⁷⁵ *Declaración magistral...*, p. 454

⁸⁷⁶ *Declaración magistral...*, p. 455

recurrido a una imagen (paloma sacrificada) y a un mote (“Amor filial”) de signo positivo, remarcando así la oposición con el comportamiento negativo del ejemplo mitológico utilizado.

SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS HOROZCO

En la obra impresa en 1610 titulada *Emblemas morales*⁸⁷⁷ consignamos la presencia de un emblema en el que aparece citada Medea:

NOTUMQUE FURENS QUID FEMINA POSSIT

“Y es bien sabido de lo que es capaz una mujer enloquecida”



Emblema 80, *Notumque furens quid femina possit*

En el emblema 80 del Libro III Medea, más que en ningún otro, personifica la furia, la ira, la venganza desproporcionada y la crueldad. Ya la pintura resulta elocuente, pues en ella aparece en primer término la feroz mujer⁸⁷⁸ justo en el momento de asesinar al segundo de sus hijos, mientras el otro yace muerto a sus pies. De fondo, a un lado, una ciudad ardiendo, símbolo de lo que deja atrás, destrucción y muerte, y al otro el carro alado tirado por dragones que le permitirá huir de allí.

⁸⁷⁷ *Emblemas morales de Don Sebastián de Covarrubias Orozco, ...*, dirigidas a Don Francisco Gomez de Sandoual y Roxas, Duque de Lerma, ..., en Madrid: por Luis Sánchez, año 1610.

⁸⁷⁸ Ferocidad que se plasma con la cabellera revuelta y despeinada, recordando así el pasaje de la tragedia de Séneca (800-805): «Por ti, moviendo la cabeza y torciendo el cuello he dado gritos. / Por ti una cinta ciñe mi pelo suelto / y cuelga al modo de los funerales. / Por ti se agita la lúgubre rama / sacada de las aguas de la Estigia; por ti, como una Ménade / con el pecho desnudo, mis brazos voy a herir con sagrado cuchillo». Y 849-850: «¿Hacia dónde la ménade cruenta / se lanza arrebatada por su amor?».

Si examinamos la iconografía tradicional sobre Medea, no es frecuente que aparezca representada justo en el momento de cometer el infanticidio, pero en este emblema Medea muestra un ensañamiento que roza lo inhumano al mostrarse precisamente consumando el crimen.

El lema no deja lugar a dudas, «*Notumque furens quid femina possit*», extraído de Virgilio: *duri magno sed amore dolores polluto, notumque furens quid femina possit*⁸⁷⁹.

La *subscriptio* es una octava que dice:

No hay furor que se iguale al de la hembra
si está irritada con la rabia y celos,
marido y padre mata, y aun desmiembra
y en mil piezas divide sus hijuelos⁸⁸⁰.
Cual la maga Medea, que los siembra
como si fueran heno por los suelos.
No parece posible, aunque ésta fuera,
La Alecto, Tisíphone, o Meguera⁸⁸¹.

En el comentario vuelve a nombrar a Virgilio como cita de autoridad para ejemplificar el hecho de que el amor desordenado de la mujer, si se tuerce (“si se trueca”) llega a tal aborrecimiento y saña que incluso es capaz de despedazar a sus propios hijos para tomar venganza del marido: *Saevus amor docuit gnatorum sanguine matrem commaculare manus*⁸⁸².

La furia y la ira son las cualidades que se le atribuyen a la mujer contrariada y para ejemplificar hasta qué extremo llega su maldad irracional acude a la mujer que mejor sintetiza todo ello, Medea.

⁸⁷⁹ *Eneida* 5, 5-6. Eneas se aleja de Cartago y ve arder la pira en la que más tarde arderá Dido.

⁸⁸⁰ La utilización del diminutivo –hijuelos– junto a la crudeza del motivo acrecienta el contraste entre la inocencia de los hijos y la furia desmedida de la madre, con lo que se refuerza el valor simbólico y doctrinal de este emblema.

⁸⁸¹ Ejemplos de mujeres malvadas: son las tres Erinias o Furias.

⁸⁸² En la *Égloga* 8 Damón se lamenta por la traición de Nisa, amor contrariado como el que llevó a Medea a asesinar a sus hijos.

DIEGO SAAVEDRA FAJARDO

En 1642 se editó la obra *Idea de un príncipe cristiano, representada en cien empresas* más conocida como *Empresas Políticas*⁸⁸³, basadas en el libro publicado en 1618 por Jacobo Bruck Angermunt, *Emblemata política*.

Como es de sobra conocido, la empresa presenta unas peculiaridades preceptivas propias frente al emblema, principalmente en lo que a su objetivo se refiere. La empresa va dirigida a un propósito particular frente al carácter más universal del emblema. Toda empresa, además, debe basarse en una relación de semejanza con aspectos de la naturaleza, la historia o el arte. Estas empresas parecen tener como finalidad el adoctrinamiento político de un buen caballero o príncipe cristiano. Sus enseñanzas van verdaderamente dirigidas a un fin particular. La gran mayoría de ellas se fundamenta en aspectos pertenecientes a la historia (aun siendo 'historia mitológica') o propios de la naturaleza. Sin embargo, en la empresa de Saavedra Fajardo que nos interesa, la número 75, se incumple una de las reglas que los preceptistas consideraban fundamental: la *pictura* no debía contener figuras humanas (cierto es que se trata de terrígenas, de los hombres armados que surgen de la tierra, criaturas que podrían considerarse más fantásticas que reales)⁸⁸⁴.

Dejando a un lado el debate sobre el género de esta empresa, nos centraremos a continuación en la referencia al mito de Medea que aparece en la empresa número 75:

⁸⁸³ *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas. Dedicada al príncipe de las Españas nuestro señor...*, en Múnich a 1 de Marzo 1600 (en Milán a 20 de Abril 1642).

⁸⁸⁴ P. GIOVIO, *Diálogo de las empresas militares y amorosas compuesto en lengua italiana por el ilustre y reverendísimo Señor Paulo Iovio, Obispo de Nucera*, Lyon, 1562. Citado según aparato crítico de B. CANOSA, 2000, pp. 43-47, extraído de *Emblemas morales*, Libro I, cap. XV.

BELLUM COLLIGIT QUI DISCORDIAS SEMINAT

“Quien siembra discordias, coge guerras”



EMPRESA LXXV.

En la pintura del emblema se representan varios soldados armados brotando de la tierra (los terrígenas) y peleando entre sí. No hay *subscriptio*, pero en el extenso comentario posterior, el autor se explaya sobre la enseñanza contenida en el mote:

Siembran algunos príncipes y repúblicas (Medeas dañosas del mundo) discordias entre los príncipes y cogen guerras e inquietudes en sus estados.[...] Del equilibrio del mundo dicen los cosmógrafos que es tan ajustado el centro, que cualquier peso mueve la tierra. Lo mismo sucede en las guerras: ninguna tan distante que no haga mudar de centro al reposo de los demás reinos⁸⁸⁵.

Medea se cita en este fragmento como paradigma de la desavenencia y la discordia. Su comportamiento equivocado y dañino trajo consigo una serie de nefastas consecuencias. Se advierte, pues, a los gobernantes que no imiten esta actitud egoísta e interesada porque con ello sólo provocarán más dolor y desgracia en todos los que les rodean.

⁸⁸⁵ *Empresas Políticas*, p. 572.

Para nuestro estudio destacaremos el hecho de que se utilice el nombre de Medea en relación a una actitud humana y no sólo femenina así como el que su conducta pueda servir de aviso a individuos vinculados con el poder, a quienes se les atribuye un alma racional, alejada de la impulsividad y la enajenación que se asocian siempre con la figura de esta mujer.

Por último, queremos consignar otro aspecto relevante y es el tema escogido para la *pictura*, pues de nuevo retorna al mito de Medea, aunque esta vez se ha escogido un episodio en el que nada tiene que ver el carácter cruel de la joven colquídea: las pruebas que han de superarse para la obtención del vellocino de oro.

JUAN BAÑOS DE VELASCO

*L. Anneo Seneca, ilustrado*⁸⁸⁶ apareció en 1670. Esta obra toma como punto de partida las reflexiones y máximas de Séneca para elaborar un libro de 23 emblemas con extensos comentarios⁸⁸⁷. En uno de ellos, el referido a la cuestión décima, se cita a Medea:

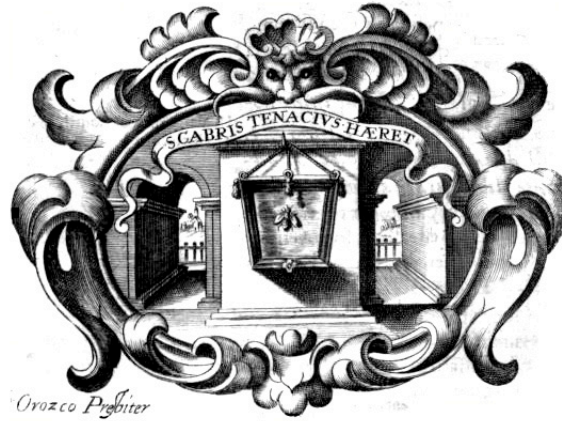
⁸⁸⁶ *L. Anneo Seneca, ilustrado en blasones políticos, y morales, y su impugnador impugnado de si mismo*. Al Serenissimo Señor el señor D. Ivan de Austria por Don Iuan Baños de Velasco y Acebedo. En Madrid. Por Mateo de Espinosa y Arteaga, 1670.

⁸⁸⁷ Años atrás, Alonso Núñez de Castro escribió *Séneca impugnado de Séneca en cuestiones políticas y morales* (1651).

SCABRIS TENACIUS HAERET

“Se adhiere más tenazmente en lo sucio”

162 Seneca ilustrado.



QUESTION X.

*Si fue mas cruenta fortuna con uno
à quien le quitò los bienes que le
avia dado, que con otro à
quien no le diò que
quitar?*

La *pictura* de este emblema es especialmente críptica. En ella observamos un fanal en uno de cuyos cristales se detiene una mosca. A ambos lados, dos puntos de fuga en perspectiva, dos vanos abovedados que dejan ver pequeños apuntes de un paisaje en último término.

La mosca posándose en el cristal sólo se comprende leyendo el mote: “Se adhiere más tenazmente en lo sucio”. Entendemos a partir de estos dos elementos que el emblema trata de adoctrinarnos sobre la virtud de fortalecerse frente a la adversidad: el cristal resbaladizo le supone a la mosca un mayor esfuerzo y no por ello se viene abajo, antes bien, redobla el esfuerzo para sujetarse mejor.

La *subscriptio* aporta, sin embargo, un matiz diferente a esta idea:

Si fue más cruel la fortuna con uno a quien le quitó los bienes que le había dado, que con otro a quien no le dio qué quitar⁸⁸⁸.

Sigue insistiendo en la idea de la desventura y el sacrificio pero plantea la cuestión de mayor hondura filosófica de si es más desgraciado aquel que ha perdido algo (bienes de naturaleza o bienes de fortuna⁸⁸⁹) o aquel que nunca lo ha poseído ni disfrutado.

El autor considera que el sufrimiento es un mal necesario que antecede a la felicidad. Esta idea de profundas raíces cristianas queda recogida en la siguiente reflexión:

Es la calamidad la que busca al hombre para hacerle memorable, si sabe sufrir más por merecer más, no sentir mucho para ser estimado en menos. Y si una mosca puede asegurarse en el terso cristal pendiente sin caerse, ¿por qué el hombre ha de flaquear en lo adverso, tanto que obre menos que esta breve figura, cuando afianzarse en las dichas no tiene nada de glorioso por donde merezca lauros? [...] Los empeoramientos son presagios de las dichas y las felicidades vísperas de los malogros⁸⁹⁰.

El autor niega el consuelo a los que sufren por considerar que si un simple insecto como una mosca puede sobrellevar el infortunio, cómo no ha de poder hacerlo el hombre. En lugar de ofrecer consuelo debemos hacerle ver al que ha soportado una pérdida, lo afortunado que fue de haberla gozado previamente.

En este punto es donde enlaza con la figura de Medea, pues ejemplifica esta situación con la del padre o la madre que pierde a un hijo y plantea de nuevo la

⁸⁸⁸ Como puede observarse, la formulación responde al esquema típico de la *quaestio*, de gran éxito en la producción literaria áurea. Se trata de una estructura discursiva muy interiorizada durante estos siglos, como comprobamos en la elección de Baños de Velasco para redactar su obra.

⁸⁸⁹ «Hay dos géneros de bienes, unos de naturaleza y otros de fortuna (llamados así vulgarmente)», p. 167.

⁸⁹⁰ *Séneca ilustrado*, p. 164

disyuntiva de si es más desdichado quien ha perdido a un hijo o quien nunca lo ha tenido y no ha podido disfrutar de ello⁸⁹¹.

Dícela Séneca que agradezca a los Dioses que la dieron aquel hijo, donde no debe llorar por haberle perdido, si fue más desdichado el que nunca los tuvo que el que habiéndolos poseído los perdió. [...] Alaba Séneca a aquel magnánimo varón que dándole nuevas de la muerte de su hijo pronunció esta sentencia: Cuando yo le engendré, supe que había de morir⁸⁹².

La idea de que nadie puede lamentarse por la muerte de un ser querido en tanto que el hombre se apresura hacia la tumba desde que nace, se entremezcla con el sentir cristiano de que la protesta es un signo de ingratitud hacia Dios. Por tanto, en este tipo de bienes, sentencia Juan Baños de Velasco, es preferible el no haberlos poseído nunca que el perderlos, aunque duela⁸⁹³.

Establecida esta teoría, aparece el ejemplo de Medea, madre insensible que “sintió más los desapegos y el rechazo de Jasón que la muerte de sus hijos pues voluntaria les quitó ella las vidas” completando este comentario con la conocida cita de Virgilio *Saeuus amor docuit gnatorum sanguine matrem commaculare manus*, ya utilizada por Sebastián de Covarrubias.

Junto a Medea, nombra el autor a Filomena y Progne, también mujeres desnaturalizadas. Las tres simbolizan lo contrario a lo expuesto anteriormente (la resignación ante las desdichas) pues sus conductas no son resignadas sino contestatarias y vengativas, sin tener en cuenta el dolor producido por la pérdida del hijo. Desde luego, ninguna padece por la pérdida de su descendencia –en este sentido serviría como ejemplo de la idea que mantiene el autor– pero no lo hacen por magnanimidad de espíritu ni acatamiento de una ley superior, sino porque ellas

⁸⁹¹ Sigue la máxima *Est melius discessura nobis bona, quam nulla contingere*, que Baños de Velasco cita a través de la obra de Núñez de Castro anteriormente citada: *Impug.* Cap. 12 *De consolatione ad Martiam*.

⁸⁹² *Séneca ilustrado*, p. 166 y 169. Cita como fuente Séneca, *De consolatione ad Polibium*, cap. 30.

⁸⁹³ No ocurre así con los bienes de fortuna, pues considera que en este caso sí sufre más quien los ha gozado y los pierde que quien nunca los ha tenido.

mismas son las encargadas de ejecutar la pena y anteponen sus ansias vengativas al dolor materno.

JUAN FRANCISCO FERNÁNDEZ DE HEREDIA

En la obra de Juan Fernández de Heredia *Trabajos de Hércules*⁸⁹⁴ encontramos cuatro emblemas en los que se menciona o cita a Medea u otros aspectos relacionados con este personaje. El primero de ellos, dedicado al ‘trabajo’ de la Hidra de Lerna, es el siguiente:

UT NON PULLULLET FLAMMA RESECAT MALUM

“Para que no se propague, cauteriza el mal con fuego”

138 TRABAJOS
EL DE LA HIDRA LERNEA.



La pintura representa a Hércules con su maza cercenando cabezas de la Hidra (algunas yacen esparcidas por el suelo). Al fondo, las tres fuentes Amimonas entre las que se crió este monstruo. En el lado izquierdo, Yolao sepulta una de las cabezas cortadas.

⁸⁹⁴ *Trabajos y afanes de Hercules, floresta de sentencias, y ejemplos de Don Ivan Francisco Fernandez de Heredia, ...*, en Madrid: por Francisco Sanz, impresor del Reyno, año de 1682.

En el comentario, pues *subscriptio* no hay, el autor aprovecha este trabajo de Hércules para explicar cómo el mal puede rebrotar aunque ya haya sido atajado (–refiriéndose a la Hidra– “Símbolo es de inquietas sediciones, que cortada una vid popular, renacen otras, y tumultuando en olas el Pueblo, se arroja sin ninguna, o con muchas cabezas, si no hay Alcides que las corte”). Aconseja también dividir y desunir al enemigo como fórmula definitiva para lograr el éxito, pues la fuerza de la unión es tan poderosa que hasta al valeroso Hércules le supuso un escollo notable en la obtención de este trabajo.

Es en la descripción del monstruo donde aparecen nombrados Jasón y Medea. Tras explicar cuáles fueron los orígenes de la Hidra, el autor pasa a referir las terroríficas cualidades que posee:

El conato para herir, flechado de tantas lenguas, y el consejo para el mal en una, con la astucia de muchas sierpes, irracional Medea, enroscado el cuerpo con lo incierto, sin saber ni el fin ni el principio donde había de llevar sus cabezas, sino conformes para ir donde fuese más novicio el intento⁸⁹⁵.

Establece el autor esta metáfora entre la Hidra y Medea basada en la relación de semejanza que guardan en lo que a su irracionalidad se refiere. Este empleo implica que el lector de la época asociaba sin dificultad ambas ideas, de lo que se infiere que el rasgo principal que se vincula a la figura de Medea es la maldad irracional.

Jasón se nombra como ejemplo de hombre atraído por el mal y convertido en pérfido varón por alguna mujer:

Tuvo el ser y nombre femenino porque le fuese propio el engaño para atraer los deseos de los hombres a sus escollos. Mienten los semblantes en ellos, los halagos dulces encantan, encogen el rencor y alargan los brazos: muchos con belleza han sido áspides humanos, como Alcibíades en Grecia, Absalón en Jerusalén, Nerón en Roma, el fementido Jasón y

⁸⁹⁵ *Trabajos...*, p. 159.

el adúltero Paris, y Jerjes entre miríadas de hombres fue el más hermoso y el más cobarde.

En cuanto al estilo del comentario puede observarse que el juego conceptual del emblema alcanza en el seno del conceptismo barroco su máxima expresión. La sintaxis de la *subscriptio* y de los comentarios se violenta hasta crear, como en éste y otros ejemplos que anotaremos más adelante, forzados sintagmas nominales⁸⁹⁶.

El segundo de los emblemas que nos interesa se inserta en el grupo de los conectados con el trabajo de la cierva, aquí llamada “Menalia”:

ET PARVA CUM MAGNO LABORE

“Incluso las pequeñas cosas se logran con gran trabajo”

173 T R A B A J O S
D E L A M V E R T E D E L A
C i e r v a M e n a l i a .



Insiste el autor durante todo el comentario en que este trabajo aparentemente fácil para Hércules en realidad entraña otros inconvenientes:

⁸⁹⁶ Sobre la relación entre la emblemática y la poesía conceptista son interesantes los trabajos de J. MAZZEO, “A critique of some modern theories of metaphysical poetry”, *Modern Philology*, 50, 1952, pp. 86-96 y K. L. SELIG, “Gracián and Alciato’s *Emblemata*”, *Comparative Literature*, 8, 1956, pp. 1-11.

Hay conquistas que parecen pequeñas y son grandes [...] Cuando no puede el valor, obra la prudencia; aun Alcides tuvo de sustituir el ardid a la fortaleza; [...] Todo lo vence el Arte⁸⁹⁷.

La paciencia y la astucia son la clave para obtener la victoria y atrapar con vida a la Cierva Erinia. Una vez capturada, Hércules debe aplacar el enfado de la Diosa Diana, a quien estaba consagrado el animal. Para ello, se sirve de su retórica:

Supo satisfacerla con expresión de las leyes de la razón y del motor primero; dijo que, obedeciendo a Euristeo en sus decretos, seguía los inmutables de Júpiter, su padre, que no hay ofensa en la ejecución de lo establecido en las eternidades; que quiebra un vaso y prepara otro el Alfarero Divino en la masa distinta de las causas; y quiere que muera una cervatillo inocente y reine un príncipe tirano⁸⁹⁸.

Con estas palabras, Diana queda convencida y concluye el comentarista citando ejemplos de personas inocentes que han sido engañadas (al igual que Diana por las palabras de Hércules) Idomeneo, que jamás pudo sospechar que su padre lo fuera a sacrificar, Artobazanes, hijo mayor de Darío que fue relegado por Jerjes, Iris, hijo ignorante de Progne, el hijo sacrificado de Bruto, a Darío, hijo de Artajerjes Memnon y por supuesto a Dydimio y Thescandro, hijos de Medea⁸⁹⁹.

El tercero de los emblemas ‘hercúleos’ no se remite a uno de los doce trabajos canónicos, sino que alude al episodio en el que el héroe se enfrenta a los pigmeos:

⁸⁹⁷ *Trabajos...*, pp. 181-182. En esta cita aparece el concepto de “arte” como ingenio, agudeza que justifica la tan forzada relación que presentan en ocasiones los elementos que componen los emblemas. Esta idea la encontramos en Gracián formulada de la siguiente manera: «propónese la fábula, emblema o alegoría y aplícase por la ajustada conveniencia», Gracián, vol. II, p. 197.

⁸⁹⁸ *Trabajos...*, p. 188.

⁸⁹⁹ Los nombres de los hijos de Medea han ido variando a lo largo de los siglos. Hesíodo cita un hijo de Jasón y Medea, Medeo. Los trágicos les atribuyen dos hijos: Feres y Mérmero. Diodoro cita a Tésalo, Alcímenes y Tisandro.

NULLUS CONTEMNETUR INIMICUS

“Ningún enemigo ha de ser menospreciado”

DE LA CONTIENDA DE
Hércules con los Pygmeos.



Hércules descansa bajo un pino mientras se aproximan con sus lanzas los pigmeos y una nave aguarda en la orilla. Esto es lo que observamos en la *pictura* acorde con el lema *Nullus contemnetur inimicus*.

Los pigmeos queriendo vengar la muerte del gigante Anteón se disponen a atacar a Hércules y a acabar con él, aunque eso suponga casi un suicidio:

De la proa a la popa deseaba el naufragio a su nave el otro en que con él navegaba su enemigo por verle perecer, aunque él fracasase⁹⁰⁰.

Esta idea se completa con el ejemplo de Medea, que desea su “naufragio” (su muerte a través de la de sus hijos) con tal de ver cómo se hunde en el mismo su enemigo, el traidor Jasón:

Medea se incitaba y apretaba el acero con sus manos por vengarse, derramando la sangre de sus hijos: llenan los fastos las tragedias de padres, hijos y hermanos concitados de la ambición o enojo⁹⁰¹.

⁹⁰⁰ *Trabajos...*, p. 398.

⁹⁰¹ *Trabajos...*, p. 399.

Esta referencia incide en la faceta más cruel de Medea, al igual que las anteriores aunque le asigna cierta nobleza de espíritu al presumir que el matar a sus hijos es como acabar con ella misma.

En el último emblema de Heredia con referencias a Medea se aborda la cuestión de la muerte de Hércules:

IN MORTE VITA, ET IN CYNERE GLORIA

“En la muerte, vida, y gloria en las cenizas”

*DE LA MUERTE DE
Hercules.*



Tras una vida gloriosa, el héroe va a obtener fama perdurable y eterna por la magnificencia con que se sabe enfrentar también a la muerte. Su cremación es símbolo de grandeza, pues como dice el autor, fueron muchos los «ínclitos varones que ardieron abrasados». Entre ellos nombra a San Eustaquio, mártir cristiano, a Empédocles, a Asdrúbal, a Plinio el Viejo y por último a una mujer, Creúsa, muerta abrasada por las llamas del incendio provocado por Medea:

[...] y la celosa Medea resolvió en pavesas a Creúsa y toda a su casa.

Este episodio del mito no había sido utilizado todavía, sólo aparece mencionado de manera indirecta en los comentarios de Diego López con la cita “un brasero lleno de brasas” a la que más arriba aludíamos y en la pintura del emblema de Sebastián Covarrubias, donde aparece en la parte posterior derecha el palacio en llamas.

RECAPITULACIÓN

De todo lo que hemos ido viendo hasta aquí podemos extraer algunas conclusiones. En primer lugar consignamos que, si bien la presencia de Medea en los libros de emblemas no es tan abultada como la de otros personajes mitológicos, el conocimiento del mito que esta mujer protagoniza sí que estaba bien fijado en la tradición cultural del Siglo de Oro, pues, salvo pequeñas imprecisiones que ya hemos comentado, se utiliza sin errores ni grandes diferencias con respecto al relato primigenio.

En segundo lugar observamos que la mayor parte de autores o comentaristas prefieren el episodio del infanticidio (Alciato 54 y 193; Covarrubias 80; Baños de Velasco, Cuestión Décima; Fernández de Heredia, “De la muerte de la Cierva Menalia”, y “De la contienda con los Pigmeos”), lo que nos permite afirmar que la faceta más representativa y reconocible de Medea es la de mujer irracional y furiosa capaz de cometer cualquier atrocidad enardecida por la ira. Junto con este aspecto encontramos varias referencias a otro matiz del carácter de Medea: sus dotes como hechicera y en relación con ello, su habilidad para el engaño, la mentira y la traición (Alciato 78; Saavedra Fajardo, Empresa 35; Fernández de Heredia, “De la Hidra de Lerna” y “De la muerte de Hércules”). Únicamente el comentario de Diego López al emblema 174 de Alciato, presenta un concepto alejado del debate moral de este mito, –nodriza de Medea quejándose de la construcción de la Argo que llevó hasta la Cólquide a Jasón– demostrando que, una vez más, el contenido mitológico presente en los emblemas estaba al servicio de la función pedagógica del mismo y del afán del autor por exhibir “la agudeza de ingenio” que poseía.

En cualquier caso, sea cual sea el capítulo del mito escogido y más allá del objetivo que persigue en cada momento el emblemista, lo que queda firmemente atestiguado es que, a la hora de ejemplificar la furia, la irracionalidad, la deslealtad y el engaño, la figura de una mujer como Medea resultaba muy adecuada.

5. CONCLUSIONES

En las páginas precedentes hemos realizado un extenso recorrido por aquellos textos de la literatura española que hacían referencia en sus líneas, de modos muy diversos, a la figura de Medea. A continuación, nos disponemos a presentar las conclusiones extraídas de nuestro estudio y lo haremos atendiendo a los dos niveles principales desde los que se ha considerado al mito: (a) nivel de lexicalización-proverbialización, con referencias en las que Medea se convierte en sinónimo de unas determinadas cualidades; y (b) nivel de recreación del personaje a partir de las grandes obras clásicas difundidas en las épocas medieval y áurea. Ambas líneas de análisis, a su vez, deben observarse a la luz de un triple eje formado por la confluencia de tres elementos: los diferentes géneros en los que se vierte el mito, las distintas etapas en las que se aborda la materia mitológica y las facetas del personaje que se han subrayado en cada momento.

El personaje de Medea –y, por extensión, nos referiremos al ‘mito’, ese molde más amplio en el que se incluye–, no destaca especialmente, en principio, con respecto a otras grandes figuras mitológicas femeninas y, sin embargo, se escoge en un número elevadísimo de ocasiones como materia argumental, lo que nos hace cuestionarnos el motivo de esa documentada inclinación. La respuesta ha de buscarse, en primer lugar, en lo polifacético del personaje, en los matices que presenta –mujer abandonada, mujer asesina, mujer hechicera–, lo cual ofrece múltiples posibilidades de configuración literaria. Además, y esta sería la segunda razón, Medea se hace visible en los textos medievales y por ende en la literatura áurea casi inexorablemente, al formar parte de obras de referencia de reiterada recreación,

traducción y adaptación, que la ‘obligan’ a ser mencionada o valorada en abundantes ocasiones.

Una vez expuesto este planteamiento inicial, cabe aún un interrogante fundamental para el que tiene respuesta nuestro trabajo. Nos referimos a la cuestión de cómo se ha valorado, en cada época, el material mitológico y en concreto el personaje de ‘Medea’. A través de todos los textos analizados, se colige que la ‘sustancia’ mitológica se ha utilizado con muy distintas intenciones según fuera la consideración de la misma y las aptitudes del autor. Así, se ha empleado la mitología como pretexto para la difusión de conocimientos, o como una vía de moralización, de comprensión de conceptos abstractos, o como demostración de la erudición del autor, o como un mero ejercicio de estilo, una excusa para ‘destapar’ el genio artístico. En las páginas que preceden a estas conclusiones hemos intentado deducir, a partir de un pormenorizado estudio y reflexión de las principales manifestaciones en las que Medea ha sido recreada y moldeada, cuáles son las respuestas más atinadas para las preguntas anteriores y, en este apartado, anotaremos las deducciones más destacadas.

Hemos atestiguado que el antropónimo *Medea* se ha empleado con prodigalidad en los textos de la Edad Media y los Siglos de Oro con un valor cercano a la proverbialización, pues se incluía en textos que hacían referencia a algunas de las facetas propias del personaje. Si en la obra –fuera cual fuera el género–, se reprobaba una acción deplorable, Medea aparecía mencionada («Tú, maga Circe, y tú, cruel Medea», *La Austriada*, Juan Rufo); si se pretende advertir contra el poder ‘encantador’ de algunas mujeres, ahí se nombran, en una asociación muy frecuente, a Circe y a Medea, («Aquella Circe fiera, / aquella maga, / aquella encantadora, / aquella mi Medea», *Romancero General*); si se alude a los conocimientos prodigiosos y sobrenaturales, se recurre a Medea de nuevo («A la ora que Medea / su sçiençia prefería», Marqués de Santillana; «Medea, la inutile nigromantesa», Juan de Mena); si, por el contrario, se quiere mostrar el carácter voluble del amor, la mejor representante es la Medea abandonada («Medea, la muy llorosa, / andava con gran pasión / en la busca de Jassón / fatigada y congoxosa», Juan del Encina); y si lo que se quiere es ejemplificar lo que no ha de hacer una madre, el nombre de Medea es

indispensable («Por ti, crudo, tiñó la cruda mano / en sus hijos Medea ensangrentada», Fray Luis de León). Por todo esto y por la abundancia de ejemplos en los que hemos hallado esta arquetipización del personaje mitológico, podemos afirmar que el nombre propio de Medea se consolidó en los siglos que nos atañen como paradigma de una serie de atributos que la hicieron aparecer en múltiples pasajes de manera anecdótica. Este proceso de lexicalización nominal alcanza el grado último con la literatura emblemática, donde Medea se reviste de valor simbólico hasta convertirse en la mejor representación de la *femina furens*. La madre que no es capaz de cuidar a su prole es el aspecto que más se acentúa en los emblemas de Alciato (*Ei qui semel sua prodegerit, aliena credi non oportere* y *Amor filiorum*), Sebastián de Covarrubias (*Notumque furens quid femina possit*) y Juan Francisco Fernández de Heredia (*Nullus contemnetur inimicus*). La mujer cizañera, sembradora de discordias, se prefiere en los emblemas de Diego Saavedra Fajardo (*Bellum colligit qui discordias seminat*) y Juan Baños de Velasco (*Scabris tenacius haeret*). En cualquier caso, lo que resulta innegable es la fuerza y el peso que posee el nombre de Medea para estos autores, que acuden a ella con una asiduidad tal que podemos declarar de manera probada que adquiere un valioso carácter antonomástico.

Cuando en la literatura medieval los autores acuden al mito de Medea y esta se convierte en elemento esencial de un texto, lo hace formando parte de unas obras que responden al fin último de la interpretación alegórica o histórica requerida en la época. La exégesis medieval brindó a la mitología la oportunidad de situarse a la altura de la historia, además de ser considerada como fuente de inspiración moral. Imbuidos de ese espíritu simbólico, los autores medievales vierten todos sus conocimientos en la elaboración de grandes obras historiográficas de tono moralizante, aunque la recreación del mito de Jasón y Medea en la Edad Media castellana no se ciñe únicamente a este modelo y se inclina hacia otras pretensiones distintas pero estrechamente relacionadas entre sí.

La primera vertiente es la que encontramos en la *General Estoria*, que reinterpretó la leyenda acudiendo directamente al original ovidiano y apoyándose en las moralizaciones intermedias de Arnulfo y Garlandia para las lecturas alegóricas de la misma. Medea encuentra aquí su espacio y aparece como una sabia hechicera que

representa la traición, la venganza, el egoísmo. La influencia de las traducciones del *Libro Mayor de Ovidio* (y la estructura de otras obras como los *Canones Chronici*, la *Biblia*, las *Antigüedades* de Josefo, la *Historia Scholastica* de Pedro Comestor) ayudan a conformar la imagen que nos ofrece esta obra del mito de Jasón y los argonautas: la misma historia que nos cuenta el libro VII de las *Metamorfosis* junto con las dos cartas (VI y XII) de las *Heroidas*, todo ello aderezado con las *Allegoriae* de Arnulfo de Orleans y los *Integumenta* y Juan de Garlandia, dan como resultado una mujer atribulada a lo ovidiano, anti modelo de rectitud a lo evemerista y revestida de un halo medievalizante a lo alfonsí.

El camino de la alegorización lo siguen en siglos posteriores los romanceamientos del *Ovidius moralizatus* (*Morales de Ovidio*) –con correspondencias alegóricas sobre la consideración de Medea muy variadas y hasta contradictorias, pues aparece como representación simbólica de la Virgen y, unas líneas más abajo, se identifica nada menos que con el diablo engañador–, de *De mulieribus claris* (*De las mujeres ilustres en romance*) –donde Medea encarna el papel de bella y diestra hechicera que representa el poder y atracción de las apariencias–, y ya, en menor medida, otras obras del XV como el *Bursario*, el *Comentario a la Coronación*, o el *Tratado de la Consolación*, en las que la materia mitológica y la interpretación moralizante de la misma contribuyen a la demostración de las dotes literarias del autor.

Benoît de Sainte Maure, al componer su poema, se aleja del empeño histórico-racionalista anterior y focaliza su atención en recrear el mito adaptándolo a las exigencias del género del *roman*, por lo que el talento del autor se dobllega ante el lector de la época, al cual debe deleitar con sus relatos. Este mismo espíritu está en la segunda vertiente del mito, que hallamos en la *Versión del Roman de Troie de Alfonso XI* y que se caracteriza por ser la recreación más novelada de la narración mítica, en la que cobran protagonismo recursos como la écfrasis, o descripciones minuciosas de estancias y ropajes, la presencia de ingredientes maravillosos que evocan una Antigüedad prodigiosa o la relevancia de las relaciones amorosas en tono de amor cortés, todos ellos destinados a complacer el gusto medieval y a seducir la imaginación del público cortesano de la época.

La lírica culta del XV recoge este testigo y, con las salvedades propias al tratarse de un género y un momento distintos, vuelve a ofrecernos una figura mitológica muy próxima a las damas cortesanas de la época, fascinadas por la fuerza de esta mujer que sucumbe al código del amor cortés medieval.

Guido de Colonna, sin embargo, renuncia a ese deseo y retoma de nuevo el afán historicista en su *Historia destructionis Troiae*, compuesta en latín a partir del *Roman de Troie*, voluntad que subyace en las crónicas castellanas deudoras de ésta y que supone la tercera gran vertiente del tratamiento de Medea en la Edad Media. Las *Sumas de Historia Troyana* –relevante el cambio argumental del mito que se recoge en esta obra, donde vemos a Jasón que abandona de Medea para regresar junto a Hipsípila y Medea asesina a sus hijos fuera de la vista del padre–, la anónima *Crónica Troyana* y la *Historia troyana* de Fernández de Heredia siguen la estela de este impulso racionalista compartido también por otras crónicas como las de Fernández de Heredia en el XIV –en la *Gran Crónica de España* Medea asume el rol de Hipsípila y de Filomela–, o la de Lope García de Salazar en el XV.

De todos estos tratados historiográficos-morales medievales hemos extraído, además, la información pertinente para su estudio lingüístico, al entender que tenía un valor incalculable la comparación de dichos textos con las fuentes en que se basan: de ahí también que nos hayamos detenido en la primera traducción castellana –y una de las más difundidas– de la *Medea* de Séneca. El análisis de los procedimientos textuales aspira a proporcionar a este trabajo un mayor alcance, por cuanto se atiende tanto al contenido como a la forma en que se expone. Así, hemos recogido los ejemplos más significativos en lo que a procedimientos textuales se refiere –amplificaciones y glosas de los textos, asimilaciones culturales, bimebraciones, etc.–, hasta obtener los datos más significativos del proceso de romanceamiento de cada uno de ellos.

Aun pudiendo pecar de simplista en exceso el reducir a tres líneas básicas la ingente producción literaria medieval que aborda el mito de Medea, nos parece clarificador para nuestro estudio establecer las direcciones fundamentales que toma la recreación de esta historia legendaria durante los trascendentales siglos de la Edad Media con el fin de comprender mejor las lecturas posteriores de la misma. La Medea

alegórica, la Medea ‘dueña’ y la Medea histórica que han perfilado los textos de los siglos XIII, XIV y XV se refundirán bajo el prisma renacentista y barroco hasta conformar una figura mitológica distinta pero inevitablemente condicionada por el peso de la tradición anterior.

A partir del siglo XVI, el mito de Medea se pone al servicio del virtuosismo renacentista y del efectismo barroco. La forma importa tanto o más que el contenido y se emplea el mito con fines estéticos que se alejan gradualmente del evemerismo medieval. En consecuencia, Medea se engrandece y alcanza una mayor proyección, mayor profundidad y más brillo.

Los tratados mitológicos, de gran influencia en esta época, nos ofrecen una primera idea acerca de la repercusión que tuvo la materia clásica y acerca del tratamiento que recibe la mitología en estos años. Estas ambiciosas obras, concebidas en un periodo de claro perfil humanista, donde proliferan las recopilaciones, los diccionarios, las misceláneas del saber y todo tipo de polianteadas, se constituyen en la herramienta perfecta capaz de unificar y ordenar los manuales mitológicos dispersos, desde la *Teología Mitológica* de Georg Pictor, hasta *Las imágenes de los dioses* de Cartari, pasando por la *Historia de los dioses* de Giraldi y, por supuesto, por la *Mitología* de Conti.

Este empeño de regularización de los contenidos mitológicos subyace de distinta manera en los tratados que hemos estudiado en nuestro trabajo. Las traducciones de Ovidio (*Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nasón*, de Pérez Sigler, *Del Metamorphoseos de Ovidio en otava rima*, escrita por Felipe Mey y *Las transformaciones de Ovidio*, de Sánchez de Viana), llevan implícito en su interés por el verso latino original, el deseo de exceder el simple afán ‘enciclopedista’ que parece mover a Pérez de Moya en su *Philosophia secreta*, obra que aúna las pretensiones interpretativas del Medievo con el dogmático anhelo contrarreformista propio del XVI, en lo que a interpretaciones racionalistas se refiere.

Mención aparte merece el *Libro del Metamorphoseos y Fabulas del Excelente Poeta y Filosofo Ovidio*, de Jorge de Bustamante, deudora del *Ovidio metamorphoseos vulgare*, de Giovanni Bonsignore, y que nos ofrece la posibilidad de analizar las semejanzas y

diferencias del texto renacentista con respecto a las fuentes utilizadas, así como los procedimientos textuales empleados en la recreación de las mismas. El objetivo final de esta obra, –en la que confluye el interés tardomedieval exegético con la ambición compiladora renacentista–, se aproxima al que mueve a Baltasar de Vitoria y su *Teatro de los dioses de la gentilidad*, tratado en el que solo se admite a doce dioses de todo el aparato clásico. En torno a ellos explica la tradición mitológica con el fin de ofrecer todo lo que se ha dicho sobre los mitos elegidos, rehusando así a unificarlos en un único relato quizá demasiado simplicista para sus aspiraciones.

Que el genio del autor se hace notar en estas obras de enciclopedismo mitográfico es algo incuestionable, pero no cabe duda de que es el teatro áureo el género más ‘brillante’ de los Siglos de Oro. Medea aparece recreada en distintos subgéneros dramáticos adaptándose perfectamente a los requisitos de cada uno de ellos. En las comedias mitológicas en donde es protagonista (*El vellocino de oro*, de Lope de Vega, y *Los tres mayores prodigios*, de Calderón), los personajes y la trama se moldean a gusto del autor y del público ante el que se representa. En *El vellocino de oro* Lope de Vega busca la espectacularidad de las escenas gracias a la ‘novedosa’ maquinaria escénica, a los artificios empleados, al empleo efectista de la música y al papel relevante del vestuario y del atrezzo. La elevada inversión económica no era óbice para poner en marcha estas fiestas palaciegas en las que primaba el deseo de intervención de los aristócratas y el anhelo de obtener un resultado final espectacular, aunque para ello haya de traicionarse la versión clásica del mito. Así, encontramos a Teseo asumiendo el papel de ayudante del héroe, Friso aparece caracterizado como un pastor, los dioses Marte y Cupido se muestran como parte destacada de la trama y Medea se representa como una dama cortesana implicada en una aventura amorosa, con las dosis correspondientes, según convenciones de la época, de celos y enredo.

Calderón parte de este mismo planteamiento inicial en *Los tres mayores prodigios*, otra comedia de corte cargada de exuberancia escenotécnica, pero el personaje de Medea adquiere mayor profundidad psicológica, lo que se manifiesta principalmente en el debate interno, de raíces clásicas, entre atender a la razón o dejarse arrastrar por la pasión. Además, se caracteriza de forma diferente a lo que veíamos en Lope y se

perfila como una mujer un tanto asalvajada, con un carácter complicado y de enorme belleza.

Este intento de ‘perfeccionar’ el personaje de Medea iniciado por Calderón, queda abandonado en *Los encantos de Medea*, de Rojas Zorrilla, donde priman el patetismo y los efectos dramáticos, que confieren a la obra un carácter propiamente barroco, con mezcla constante de lo cómico y lo trágico, con la presencia de elementos ‘sobrenaturales’ (invisibilidad, transformaciones...) y con una búsqueda evidente de la conmoción y la carcajada en el espectador.

En claro contraste con estas comedias está el auto sacramental calderoniano *El Divino Jasón*, que cierra las referencias de Medea de forma cíclica con una vuelta a las alegorizaciones de siglos anteriores. Calderón entiende que el mito es una narración que oculta verdades más profundas y trata de alcanzarlas desde el *dramatis personae*, donde el lector ya comprende cuál es la orientación de la obra. Así, Jasón es Jesucristo, Medea, la gentilidad y el vellocino, el alma de los hombres que ha de ser rescatada del mal.

El trayecto de cuatro siglos por los textos hispánicos que hemos recorrido confiere, así, a la figura de Medea un carácter aún más multiforme que el que surge del haz de relatos del mundo antiguo: es lógico que en la historia de una cultura que se mira constantemente en el espejo de la Antigüedad los mitos clásicos más revisitados, y el de Medea lo es, desplieguen sus posibilidades narrativas, ideológicas y morales.

6. BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS

FUENTES CLÁSICAS

- APIANO, *Historia romana*, vol. I, trad. A. Sancho Royo, Madrid: Gredos, 1980.
- APOLODORO, *Biblioteca*, trad. M. Rodríguez de Sepúlveda, Madrid: Gredos, 1985.
- APOLONIO, *Argonáuticas*, trad. M. Valverde Sánchez, Madrid: Gredos, 1996.
- ARISTÓFANES, *Las avispas; La Paz; Las aves; Lisístrata*, ed. F. Rodríguez Adrados, Madrid: Cátedra, 1987.
- ARISTÓTELES, *Ética nicomáquea. Ética eudemia*, introducción E. Lledó Íñigo, trad. y notas J. Pallí Bonet, Madrid: Gredos, 1985.
- DIODORO SÍCULO, *Biblioteca Histórica. Libros IV-VIII*, Madrid: Gredos, 2004.
- DIÓGENES LAERCIO, *Vidas, Opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, Barcelona: Teorema, 1985.
- ESTACIO, *Thebaid*, ed. D. R. Shackleton Bailey, Cambridge (Mass.) - Londres: Harvard University Press, 2003.
- ESTRABÓN, *Geografía, III-IV*, trad. M^a. J. Meana y F. Piñero, Madrid: Gredos, 1992.
- EURÍPIDES, *Tragedias I: El Cíclope. Alceste. Medea. Los Heraclidas. Hipólito. Andrómana. Hécuba*, Introd. C. García Gual, trad. A. Medina González y J. A. López Fêrez, Madrid: Gredos, 1977 (reedición 2000).
- EURÍPIDES, *Tragedias III: Medea. Hipólito*, trad. F. Rodríguez Adrados y L. A. de Cuenca, Madrid: CSIC, 1995.
- FLACO, V., *Argonáuticas*, ed. S. López Moreda, Madrid: Akal, 1996.
- HERÓDOTO, *Historia*, trad. C. Schrader, Madrid: Gredos, 1977-1989.
- HESÍODO, *Obras y Fragmentos*, trad. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Madrid: Gredos, 1978 (reedición 1990).
- HESÍODO, *Theogony*, ed. M. L. West, Oxford: Clarendon Press, 1997.
- HIGINO, *Fábulas*, Madrid: Gredos, 1997 (reedición 2009).
- HOMERO, *Iliada*, Madrid: Gredos, 1996.
- HOMERO, *Odisea*, Madrid: Gredos, 1998.
- JACOBY, F., *Die Fragmente der griechischen Historiker (FGH)*, Leiden: E. J. Brill, 1954.
- KAIBEL, G., *Comitorum Graecorum Fragmenta*, Berlín: Weidmann, 1899.
- La Iliada Latina. Diario de la guerra de Troya de Dictis Cretense. Historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio*, trad. M. F. Barrio Vega y V. Cristóbal López, Madrid: Gredos, 2001.

- LOBEL, E. - PAGE, D., *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, Oxford: Clarendon Press, 1968 (3ª edición).
- MARCIAL, *Epigramas*, Madrid: Gredos, 1997.
- OVIDI NASONIS, P., *Metamorphoses*, ed. R. J. Tarrant, Oxford-Nueva York: Oxford University Press, 2004.
- OVIDIO NASÓN, P., *Heroidas*, trad. F. Moya del Baño, Madrid: CSIC, 1986.
- OVIDIO NASÓN, P., *Metamorfosis*, trad. A. Ruiz de Elvira, Madrid: CSIC, 1969 (2ª reimpresión 1988).
- OVIDIO NASÓN, P., *Metamorfosis*, trad. C. Álvarez Morán y R. M. Iglesias, Madrid: Cátedra, 1995.
- OVIDIO NASÓN, P., *Metamorfosis*, trad. J. C. Fernández Corte y J. Cantó Llorca, Madrid: Gredos, 2008 (2ª edición 2012).
- PAGE, D., *Poetae Melici Graeci*, Oxford: Clarendon Press, 1962.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia, Obras completas*, Madrid: Gredos, 1994, vol. I, Libro I-II.
- PÍNDARO, *Obra completa*, trad. E. Suárez de la Torre, Madrid: Cátedra, 1988.
- PÍNDARO, *Odas y fragmentos*, trad. A. Ortega, Madrid: Gredos, 1995.
- PLATÓN, *Diálogos I, Apología. Critón. Eutrifón. Ion. Lisis. Cármides. Hipias Menor. Hipias Mayor. Laques. Protágoras*, introd. E. Lledó; trad. y notas J. Calonge, E. Lledó, C. García Gual, Madrid: Gredos, 2007.
- PLATÓN, *Filebo; Timeo; Critias*, trad., introd. y notas Mª A. Durán y F. Lisi, Madrid: Gredos, 1992.
- PLATÓN, *La República*, introd., trad. y notas C. Eggers Lan, Madrid: Gredos, 1986.
- PLATÓN, *Leyes*, introd., trad. y notas F. Lisi, Madrid: Gredos, 1999.
- PLUTARCO, *Vidas paralelas, Vidas semblantes: versión aragonesa de las "Vidas paralelas", patrocinada por Juan Fernandez de Heredia*, ed. A. Álvarez Rodríguez, Zaragoza: Prensas Universitarias; Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses; Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 2009.
- QUINTILIANO, M. F., *Institutio Oratoria: libro décimo*, ed. M. Dolç, Barcelona: CSIC, 1947.
- RIBBECK, O., *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, Hildesheim: Georg Olms, 1962.
- SÉNECA, L. A., *Diálogos: sobre la providencia, sobre la firmeza del sabio, sobre la ira, sobre la vida feliz, sobre el ocio...*, introducciones, traducción y notas J. Mariné Isidro, Madrid: Gredos, 2000.
- SÉNECA, L. A., *Medea*, introduction, text, translation and commentary H. M. Hine, Warminster: Aris & Phillips, 2000.
- SÉNECA, L. A., *Medea*, trad. J. Luque Moreno, Madrid: Gredos, 1979 (reimpresión 1987).
- SÉNECA, L. A., *Tragoediae: cum duobis commentis*, Venecia: Matheum Capcasam, 1493.
- SNELL, B., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Bruno Snell (vol. 1 y 2), Richard Kannicht (vol. 2, 5.1 y 5.2) y Stefan Radt (volúmenes 3 y 4) Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 1971-2004.
- SÓFOCLES, *Fragmentos*, ed. J.M. LUCAS, Madrid, Gredos, 1983.

- TÁCITO, *Dialogus de oratoribus*, México: Universidad Autónoma de México, 1977.
- VIRGILIO MARÓN, P., *Obras Completas*, (ed. bilingüe), Madrid: Cátedra, 2003.
- VV. AA. *Fragmentos de la Comedia Media*, Madrid: Gredos, 2007.
- VV. AA., *Antología palatina*, Obra completa, 2 volúmenes, Madrid: Gredos, 1993.
- VV. AA., *Textos Herméticos*, Madrid: Gredos, 1999.
- WYSS, B., *Antimachi Colophonii reliquiae*, Berlin: Weidmann, 1936.

FUENTES MEDIEVALES Y AÚREAS

- ACUÑA, H. DE, *Varias Poesías*, ed. L. F. Díaz Larios, Madrid: Cátedra, 1982.
- ACUÑA, H. DE, *Varias Poesías*, Madrid: P. Madrigal, 1591.
- ALCIATO, A., *A. Alciati emblemata cum Claudii Minois commentariis*, París: J. Richer, 1584.
- ALCIATO, A., *Emblemas*, ed. S. Sebastián, Madrid: Akal, 1985.
- ALCIATO, A., *Emblematum liber*, Augsburg: H. Steyner, 1531.
- ALFONSO X EL SABIO, *General Estoria*, ed. A. G. Solalinde, Ll. A. Kasten, V. R. B. Oelschläger, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Miguel de Cervantes, 1930 (reedición 1961).
- ALFONSO X EL SABIO, *General Estoria*, edición, introducción y aparato crítico de P. Sánchez-Prieto Borja, 10 volúmenes, Madrid: Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2009.
- ARCE DE OTÁLORA, J. DE, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. J. L. Ocasar Ariza, Madrid: Turner, 1995.
- ARIOSTO, LUDOVICO, *Orlando furioso*, traducción de J. Jiménez de Urrea de 1549, ed. F. J. Alcántara, Barcelona: Planeta, 1988.
- ÁVILA, F. DE, *La vida y la muerte o Vergel de discretos*, ed. P. M. Cátedra, Madrid: Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca, 2000.
- BALBUENA, B. DE, *El Bernardo*, ed. C. Rosell, *Poemas épicos*, I, Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 17, 1851; reimpr. Madrid: Atlas, 1945.
- Baldo*, ed. F. Gernert, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- BAÑOS DE VELASCO, J., L. *Anneo Seneca, ilustrado en blasones políticos y morales, y su impugnador impugnado de si mismo*, Madrid: Mateo de Espinosa y Arteaga, 1670.
- BARAHONA DE SOTO, L., *Las lágrimas de Angélica*, ed. J. Lara Garrido, Madrid: Cátedra, 1981.
- BELMONTE BERMÚDEZ, L., *La Hispálica*, ed. P. Piñero Ramírez, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1974.
- BERCHORIUS, P., *Reductorium morale, Liber XV, cap. I: De formis figurisque Deorum y cap. II-XV: "Ovidius moralizatus"*, ed. J. Engels, Utrecht: Instituut voor Laat Latijn der Rijksuniversiteit 1966.
- BERCHORIUS, P., *Reductorium morale. Liber XV: Ovidius moralizatus, Cap. I. De formis figuresque deorum*, ed. J. Th. Minderaa, Utrecht: Instituut voor Laat Latijn der Rijksuniversiteit, 1966.

- BERCHORIUS, P., *Reductorium morale. Liber XV: Ovidius moralizatus. Cap II-XV*, ed. D. van Nes, Utrecht: Instituut voor Latijn der Rijksuniversiteit, 1962.
- BERNAL, F., *Libro de Floriseo, que por otro nombre es llamado el Caballero del Desierto, el cual por su grande esfuero y mucho saber alcanzó a ser Rey de Bobemia*, ed. J. Guijarro Ceballos, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- BOCCACCIO, G., *Genealogía de los dioses paganos*, ed. M. C. Álvarez Morán y R. M. Iglesias Montiel, Madrid: Editora Nacional, 1983.
- BOCCACCIO, G., *La Teseida (Traducción castellana del siglo XV)*, ed. V. Campo y M. Rubio Áquez, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1996.
- BOCCACCIO, G., *La Teseida (Traducción castellana del siglo XV)*, ed. M. Gerli, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1991.
- BOCCACCIO, G., *On Famous Women*, edited and translated by V. Brown, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2001.
- BOCCACCIO, G., *De las mujeres ilustres en romance*, Zaragoza: Paulo Hurus, Alemán de Constancia, 1494.
- BONSIGNORI, G., *Ovidio metamorphoseos vulgare (in prosa tradotto da Giovanni de' Bonsignori da città di Castello)*, ed. E. Ardissino, Bologna: Commissione per i testi di lingua, 2001.
- BORJA, J. DE, *Empresas morales dedicadas a la S. C. R. M. del rey don Carlos II*. Bruselas: F. Foppens, 1680.
- BUSTAMANTE, J. DE, *Las transformaciones de Ovidio en lengua española: repartidas en quinze libros, con las allegorias al fin dellos, y sus figuras para provecho de los artífice*, Amberes: 1595, (conservada en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, signatura FLL 30833).
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Andrómeda y Perseo*, ed. J. M. Ruano de la Haza, *Autos Sacramentales Completos*, Tomo 7, Pamplona: Universidad de Navarra - Kassel: Reichenberger, 1995.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El divino Jasón*, ed. I. Arellano y A. L. Cilveti, *Autos Sacramentales Completos*, Tomo 1, Pamplona: Universidad de Navarra - Kassel: Reichenberger, 1992.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El divino Orfeo*, ed. E. Duarte, *Autos Sacramentales Completos*, Tomo 24, Pamplona: Universidad de Navarra - Kassel: Reichenberger, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El gran teatro del mundo*, ed. I. Arellano, *Autos sacramentales*, Madrid: Homo Legens, 2010.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El laberinto del mundo*, ed. N. González Ruiz, *Piezas maestras del teatro teológico Español, Tomo II: Autos sacramentales*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1948.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El sacro Parnaso*, ed. A. Rodríguez Rípodas, *Autos Sacramentales Completos*, Tomo 56, Pamplona: Universidad de Navarra - Kassel: Reichenberger, 2006.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El verdadero dios Pan*, ed. F. Antonucci, *Autos Sacramentales Completos*, Tomo 48, Pamplona: Universidad de Navarra - Kassel: Reichenberger, 2005.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El viático cordero*, ed. J. M. Escudero, *Autos Sacramentales Completos*, Tomo 52, Pamplona: Universidad de Navarra - Kassel: Reichenberger, 2007.

- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La devoción de la misa*, ed. E. Duarte, *Autos Sacramentales Completos*, Tomo 34, Pamplona: Universidad de Navarra - Kassel: Reichenberger, 2001.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Los encantos de la culpa*, ed. J. M. Escudero, *Autos Sacramentales Completos*, Tomo 46, Pamplona: Universidad de Navarra - Kassel: Reichenberger, 2004.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Los tres mayores prodigios, Segunda parte de Comedias*, Madrid: María de Quiñones, 1637.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Obras Completas: Comedias*, ed. Á. Valbuena-Briones, vol 2º, Madrid, 1956, p. 1520.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Psiquis y Cupido*, ed. E. Rull Fernández, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1997.
- Cancionerillos de Praga*, ed. R. Foulché-Delbosc, Nueva York: The Hispanic Society or America, 1924.
- Cancionero Castellano de París* (PN12. BNP, Esp. 313), ed. J. Coca, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.
- Cancionero Castellano de París* (PN5. BNP, Esp. 227), ed. F. Maguire, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.
- Cancionero de Baena*, ed. B. Dutton y J. Glez. Cuenca, Madrid: Visor, 1993.
- Cancionero de Estúñiga*, ed. N. Salvador Miguel, Madrid: Alhambra, 1987.
- Cancionero de Gómez Manrique*, ed. F. Vidal González, Madrid: Cátedra, 2003.
- Cancionero de Juan del Encina*, ed. O. Perea, Madrid: Universidad Complutense, 2003.
- Cancionero de Juan Fernández Ixar*, ed. J. M. Azáceta, Madrid: CSIC, 1956.
- Cancionero General de Hernando del Castillo*, ed. J. González Cuenca, Madrid: Castalia, 2004.
- CARTAGENA, A. DE, *Libros de Tulio: de Senetute. De los oficios*, ed. M. Morrás, Alcalá de Henares: Universidad, 1996.
- CARTARI, V., *Le Immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi*, Venecia: Marcolini, 1556.
- CARVAJAL Y ROBLES, R., *Poema del asalto y conquista de Antequera*, ed. F. López Estrada, Madrid: Real Academia Española, 1963.
- CASAS, FRAY B. DE LAS, *Apologética historia sumaria*, ed. V. Abril Castelló *et alii*, Madrid: Alianza, 1992.
- CASCALES, F., *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- CASTILLO SOLÓRZANO, A. DE, *Jornadas alegres*, Madrid: Bibliófilos Españoles, 1909.
- CASTRO, G. DE, *Obras completas*, ed. J. Oleza, Madrid: Biblioteca Castro, 1997.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. DE, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. DE, *La Galatea*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. DE, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

- CERVANTES SAAVEDRA, M. DE, *Teatro completo*. ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Barcelona: Planeta, 1987.
- CESAREA, E. DE, *Eusebii Pamphili, Caesareae Palaestinae episcopi: opera omnia quae exstant*, ed. J. P. Migne, Turnhout (Belgique): Brepols, 1994 (edición original París, 1857).
- CÉSPEDES Y MENESES, G. DE, *Varia fortuna del soldado Píndaro*, ed. A. Pacheco, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- CHAPELAIN, A. LE, *Traité de l'Amour courtois*, ed. Claude Buridant, París: Klincksieck, 1974.
- CHINCHILLA, P. DE, *Libro de la Historia Troyana*, estudio, introducción y notas de M. D. Peláez Benítez, Madrid: Universidad Complutense, 1999.
- CLARAMONTE, A. DE, *Púsoseme el sol, salióme la luna*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez, Kassel: Reichenberger, 1985.
- COLONNE, G. DELLE, *Historia de la destrucción de Troya*, ed. M. A. Marcos Casquero, Madrid: Akal, 1996.
- COLONNE, G. DELLE, *Historia destructionis Troiae*, ed. N. E. Griffin, Cambridge (Mass.), 1936.
- CONTI, N., *Mitología*, introd. trad. y notas M. C. Álvarez Morán y R. M. Iglesias Montiel, Murcia: Universidad de Murcia, 1988.
- CONTI, N., *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venecia: Aldo, 1551.
- CONTI, N., *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venecia: Al segno della Fontana, 1581.
- CORRAL, G. DEL, *Dos flechas a un corazón*, ed. J. Falconieri, Valladolid: Diputación Provincial, 1982.
- COVARRUBIAS HOROZCO, S. DE, *Emblemas morales*, ed. C. Bravo-Villasante, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1978.
- COVARRUBIAS HOROZCO, S. DE, *Emblemas morales*, Madrid: Luis Sánchez, 1610.
- COVARRUBIAS, HOROZCO, S. DE, *Tesoro de la lengua española castellana*, ed. I Arellano y R. Zafra, Madrid: Iberoamericana, 2006.
- CRUZ, SOR J. I. DE LA, *Inundación Castálida*, ed. G. Sabat de Rivers, Madrid: Castalia, 1982.
- DAZA PINCIANO, B., *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas Españolas*, León: G. Rouille, 1549.
- ENCINA, J. DEL, *Égloga de Plácida y Vitoriano*, ed. M. A. Pérez Priego, Madrid: Cátedra, 1991.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, A., *Sansón Nazareno*, ed. M. del C. Artigas, Madrid: Verbum, 1999.
- ERCILLA Y ZÚÑIGA, A. DE, *La Araucana*, ed. I. Lerner, Madrid: Cátedra, 1993.
- ESPINEL, V., *Diversas rimas*, ed. A. Navarro González, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980.
- ESTIENNE, R., *Dictionarium nominum virorum, mulierum, populorum, idolorum, urbium, etc., quae passim in libris prophanis leguntur*, París: 1512.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, A., *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- FERNÁNDEZ DE ENCISO, M., *Suma de geografía que trata de todas las partidas y provincias del mundo*, ed. J. R. Carriazo Ruíz, Salamanca: CILUS, 2003.

- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, J., *Historia Troyana*, ed. J. M. Cacho Blecua, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2003.
- FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, A., EL TOSTADO, *Libro de las paradojas*, ed. M. T. Herrera, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.
- FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, A., EL TOSTADO, *Sobre los dioses de los gentiles*, ed. P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán, Madrid: Ediciones Clásicas, 1995.
- FERNÁNDEZ, J., *Libro primero de don Belianís de Grecia*, ed. L. E. F. de Orduna, Kassel: Reichenberger, 1997.
- GARCÍA DE SALAZAR, L., *Historia de las bienandanzas e fortunas*, ed. A. M. Marín Sánchez, Madrid: CORDE, 2000.
- GARCÍA MARTÍN, A. M., *Coronica Troyana em Linguoagem Purtugesa*, ed. A. M. G. M., Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 1998.
- GARCÍA, C., *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, ed. F. Gutiérrez, Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1959.
- GARLANDIA, G. DI, *Integumenta Ovidii, poemetto inedito del secolo XIII*, ed. F. Ghisalberti, Messina-Milán: Edizioni Principato, 1933.
- GIL POLO, G., *La Diana enamorada*, Valencia: Joan Mey, 1564. Biblioteca Nacional, R/1525.
- GIOVIO, P., *Diálogo de las empresas militares y amorosas compuesto en lengua italiana por el ilustre y reverendísimo Señor Paulo Iovio, Obispo de Nucera*, Lyon, 1562.
- GÓNGORA Y ARGOTE, L. DE, *Romances*, ed. A. Carreira, Barcelona: Quaderns Crema, 1998.
- GRACIÁN, B., *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Blanco, Madrid: Turner, 1993.
- GRACIÁN, B., *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid: Castalia, 1969.
- GRACIÁN, B., *El Criticón, tercera parte. En el invierno de la vejez*, ed. M. Romera-Navarro, Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1940.
- GUEVARA, FRAY A. DE, *Epístolas familiares*, ed. J. M. Cossío, Madrid: Real Academia Española, 1950-1952.
- GUEVARA, FRAY A. DE, *Reloj de Príncipes o Libro áureo de Marco Aurelio*, ed. E. Blanco, Madrid: Turner, 1994.
- GUILLÉN DE SEGOVIA, P., *Obra compuesta y ordenada... dirigida y disfrida a su señoría don Alonso Carrillo, Arzobispo de Toledo*, ed. C. Moreno Hernández, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.
- GYRALDI, L. G., *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur, etc.*, Basilea: Aldo, 1551.
- Hados y lados hacen dichosos y desdichados*, ed. A. R. Lauer, Kassel: Reichenberger, 1997.
- HETE, J. DE, *Comedia Vidriana*, ed. A. Errazu, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002.
- Historia del espantable cavallero don Polindo*, ed. M. Calderón Calderón, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, J. DE, *Emblemas morales*, Zaragoza: Alonso Rodríguez, 1604.
- La Comedia Ypólita*, ed. J. L. Canet Vallés, Valencia: Uned-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia, 1993.

- La coronica troyana: A Medieval Spanish Translation of Guido de Colonna's "Historia Destructionis Troiae"*, ed. F. Pelletier Norris II, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1970.
- La Versión de Alfonso XI del Roman de Troie*, ed. K. M. Parker, Illinois: Applied Literature Press, 1977.
- LEOMARTE, *Sumas de Historia Troyana*, edición, prólogo, notas y vocabulario A. Rey, Madrid: S. Aguirre, 1932.
- LEÓN, FRAY L. DE, *La perfecta casada*, Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- LEÓN, FRAY L. DE, *Poesías completas*, ed. J. M. Blecua, Madrid: Gredos, 1990.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich: Artemis, 1981-2009.
- Loa famosa en alabanza del trabajo*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid: Bailly-Baillière, 1911.
- LÓPEZ DE MENDOZA, I., MARQUÉS DE SANTILLANA, *Cancionero de Palacio*, ed. A. M. Álvarez Pellitero, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1993.
- LÓPEZ DE MENDOZA, I., MARQUÉS DE SANTILLANA, *Obras completas*, ed. A. Gómez Moreno y M. P. Kerkhof, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2002.
- LÓPEZ DE MENDOZA, I., MARQUÉS DE SANTILLANA, *Obras*, ed. José Amador de los Ríos, Madrid: [s.t.], 1852.
- LÓPEZ DE MENDOZA, I., MARQUÉS DE SANTILLANA, *Poesías completas*, ed. A. Gómez Moreno y M. P. Kerkhof, Barcelona: Planeta, 1988.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, F., *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, ed. A. Rey Hazas, Madrid: Editora Nacional, 1977.
- LÓPEZ PINCIANO, A., *Filosofía antigua poética*, ed. J. Rico Verdú, Madrid: Turner, Biblioteca Castro, 1998.
- LÓPEZ, D., *Declaración magistral sobre las emblemas de Andres Alciato*, Nájera: Juan de Mongastón, 1615.
- LUCENA, L. DE, *Repetición de amores*, ed. J. Ornstein, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1954.
- LUJÁN, P. DE, *Coloquios matrimoniales*, ed. A. Rallo Gruss, Madrid: Real Academia Española, 1990.
- MÁRQUEZ, FRAY J., *El gobernador cristiano*, ed. C. Isasi, J. López de Goicoechea, I. Martínez y S. Pérez Isasi, Bilbao: Universidad de Deusto, 2004.
- MARTORELL, J., *Tirante el Blanco, versión castellana impresa en Valladolid en 1511*, ed. M. de Riquer, Madrid: Espasa-Calpe, 1974.
- MEJÍA, L., *Colloquio de Erasmo*, ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid: Bailly-Baillière, 1915.
- MENA, J. DE, *La coronación*, ed. M. A. Corral Checa, Córdoba: Universidad de Córdoba, 1994.
- MENA, J. DE, *Obra completa*, ed. A. Gómez Moreno y T. Jiménez Calvente, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, Turner, 1994.
- MENA, J. DE, *Obras Completas*, ed. M. A. Pérez Priego, Barcelona: Planeta, 1989.
- MIRA DE AMESCUA, A., *El conde Alarcos*, reproducción digital a partir de *Quinta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España ...*, En Madrid: por Pablo de Val: a costa

- de Juan de S. Vicente ... vendese en su casa de la calle de Toledo, 1653, p. 128-166, Biblioteca Nacional de Madrid, R/22658.
- MOLINA, T. DE, *El burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, ed. L. Vázquez Fernández, Madrid: Revista Estudios, 1989.
- MONTEFALCO, P. G., *De cognominibus deorum*, Perugia: Girolamo Francesco Cartolari, 1525.
- MONTEMAYOR, J. DE, *Los siete libros de la Diana*, ed. A. Rallo, Madrid: Cátedra, 1991.
- NÚÑEZ DE REINOSO, A., *Los amores de Clarea y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*, ed. M. A. Teijeiro Fuentes, Cáceres: Servicio de Publicaciones Universidad de Extremadura, 1991.
- NÚÑEZ DE TOLEDO, H., *Glosa a las 'Trescientas' de Juan de Mena*, ed. J. Weiss y A. Cortijo Ocaña, eHumanista (Projects):
<http://www.ehumanista.ucsb.edu/projects/Weiss%20Cortijo/0%20introduction.pdf>
- ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, D., *Espejo de príncipes y caballeros*, ed. D. Eisenberg, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- OVANDO, G. DE, *La Atalanta*, ed. M. J. Franco Durán, Kassel: Reichenberger, 2001.
- PARÍS, J. DE, *Égloga nuevamente compuesta*, ed. Urban Cronan (R. Foulché-Delbosc), Madrid: Imprenta de Fortanet, 1913.
- PÉREZ DE MOYA, J., *Philosophía secreta*, ed. C. Clavería, Madrid: Cátedra, 1995.
- PÉREZ SIGLER, A., *Los XV libros de los Metamorphoseos*, Salamanca: Juan Perier, 1580.
- PÉREZ SIGLER, A., *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nasón. Traduzidos en verso suelto y octava rima con sus allegorías al final de cada libro por el Doctor Antonio Pérez Sigler natural de Salamanca. Nuevamente agora enmendados y añadidos por el mismo autor un diccionario poético copiosísimo*, Burgos: Juan Baptista Varesio, 1609.
- PICTOR, G., *Apotheseos tam exterarum gentium quam Romanorum deorum libri tres, nomina imagines et earumdem imaginum complectentes allegorias, auctore D. Georgia Picture Vilingano...*, Basilea, 1558.
- PICTOR, G., *Theologia mythologica, ex doctiss. virorum promptuario, labore Pictorii. Vill. in compendium congesta. Videlicet De nominum deorum gentilium ratione. De imaginibus aut formis insignibusque eorum. et omnium imaginum explanationes allegoricae*, Friburgo, 1532.
- PINEDA, J. DE, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, ed. J. Meseguer Fernández, Madrid: Atlas, 1963-1964.
- PIÑA, J. DE, *Epítome de la primera parte de las fábulas de la Antigüedad con una glossa en cada una, y la de Endimión, y la Luna sin epítome*, Madrid: Imprenta del Reino, 1635.
- REY DE ARTIEDA, A. DE, *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*, ed. A. Vilanova, Barcelona: Selecciones Bibliófilos, 1955.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G., *Amadís de Gaula*, ed. J. M. Cacho Bleuca, Madrid: Cátedra, 1991.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G., *Las sergas del virtuoso caballero Esplandián*, ed. J. M. Cacho Bleuca, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, J., *Bursario*, ed. P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán, Madrid: Universidad Complutense, 1984.

- Text and Concordando of 'Morales de Ovidio'. A Fifteenth-Century Castilian Translation of the 'Ovidius Moralisatus' (Pierre Berçuire), Madrid, Biblioteca Nacional ms. 10144, ed. D. C. Carr, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992.*
- TEXTOR, R., *Epithetorum opus absolutissimum... lexicon vere poeticum, uberem omnium et verborum copiam complectens*, Basilea, 1558.
- TEXTOR, R., *Officina partim historicis partim poeticis referta disciplinis*, Basilea, 1503.
- TORQUEMADA, A. DE, *Jardín de flores curiosas*, ed. L. Rodríguez Cacho, Madrid: Turner, 1994.
- TORRE, F. DE LA, *La obra literaria de Fernando de la Torre*, ed. M. J. Díez Garretas, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1983.
- TORRENTINUS, H., *Elucidarius carminum et historiarum, vel vocabularius poeticus: continens fabulas, etc.*, Estrasburgo: Hagenau, 1510.
- TORRES NAHARRO, B. DE, *Comedia Seraphina*, ed. M. A. Pérez Priego, Madrid: Turner, 1994.
- VALDÉS, J. DE, *Diálogo de la lengua*, ed. C. Barbolani, Madrid: Cátedra, 1990.
- VALDIVIELSO, J. DE, *El hombre encantado, Doce actos sacramentales y dos comedias divinas*, ed. R. Arias y Arias y R. V. Piluso, Madrid: Ediciones y Distribuciones Isla, 1975.
- VALDIVIELSO, J. DE, *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca San José*, ed. C. Rosell, Madrid: Rivadeneira, 1854.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *Comedias de Lope de Vega*, ed. A. Bleuca, Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997-2007.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, 3 volúmenes, coord. S. Iriso y M. Morrás, Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, Vol. I.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, 3 volúmenes, coord. S. Iriso y M. Morrás, Lérida: Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, Vol. II.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *Decima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio: sacadas de sus originales*, en Madrid: por la viuda de Alonso Martín de Balboa, a costa de Miguel de Siles..., 1618 (En Madrid): por Iuan de la Cuesta, h. 248v-272. Biblioteca Nacional R/13861.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *Doze comedias de Lope de Vega Carpio sacadas de sus originales: quarta parte...*, Madrid, por Miguel Serrano de Vargas, a costa de Miguel de Siles..., 1614. Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO). Autorizada por Miguel Ángel Auladell Pérez.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *El acero de Madrid*, ed. S. Arata, Madrid: Castalia, 2000.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *El Fenix de España Lope de Vega Carpio: octava parte de sus comedias, con loas, entremeses y bayles...*, En Madrid: por la viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles..., 1617, h. 224-247r. Biblioteca Nacional R/13859.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avalor-Arce, Madrid: Castalia, 1973.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *La Arcadia*, ed. E. S. Morby, Madrid: Castalia, 1975.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *La Dorotea*, ed. E. S. Morby, Madrid: Castalia, 1988.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *La Dragontea*, Burgos: El Museo Naval, 1935.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *La Dragontea*, ed. A. Sánchez Jiménez, Madrid: Cátedra, 2007.

- VEGA Y CARPIO, L. DE, *La Vega del Parnaso*, En Madrid: en la Imprenta del Reyno, 1637, h. 198-243. Biblioteca Nacional R/18193.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *Obras completas de Lope de Vega*, ed. J. Gómez y P. Cuenca, Madrid: Turner - Biblioteca Castro, 1993-1996.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *Obras de Lope de Vega. Vol. X I V Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero*, Madrid: Atlas, 1966.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...: diuidida en dos partes...*, En Madrid: por Iuan Gonçalez, a costa de Alonso Perez... vendese en sus casas..., 1627, h. 177-202. Biblioteca Nacional R/15621.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *Parte veinte y tres de las Comedias de Lope Felix de Vega Carpio...*, (En Madrid): por Maria de Quiñones: a costa de Pedro Coello..., 1638, h. 22-47. Biblioteca Nacional R/30631.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *Parte veinticinco perfecta y verdadera de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...: sacadas de sus verdaderos originales*, En Çaragoça: por la viuda de Pedro Verges..., 1647, p. 133-182. Biblioteca Nacional R/23482.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *Rimas*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio...*, En Madrid: por la viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Perez, mercader de libros, 1620, h. 29r-51v. Biblioteca Nacional R/14106.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *Veinte y vna parte verdadera de las Comedias del fenix de España frei Lope Felix de Vega Carpio...*, En Madrid: por la viuda de Alonso Martin, a costa de Diego Logroño..., vendese en sus casas..., 1635, h. 67-90. Biblioteca Nacional R/25134.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *Ventidos parte perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...: sacadas de sus verdaderos originales...*, En Madrid: por la viuda de Iuan Gonçalez, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges..., 1635, h. 106v-129. Biblioteca Nacional R/24991.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *Ventidos parte perfeta de las Comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio...*, En Madrid, por la viuda de Juan Gonçalez, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges..., 1635. Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO). Autorizada por Miguel Ángel Auladell Pérez.
- VEGA Y CARPIO, L. DE, *Ventiquatro parte perfeta de las Comedias del fenix de España frey Lope Felix de Vega Carpio...: sacadas de sus verdaderos originales...*, En Zaragoza: por Pedro Verges, 1641, h. 43-62. Biblioteca Nacional R/13875.
- VEGA Y CARPIO, LOPE DE, *Jerusalén conquistada*, ed. J. de Entrambasaguas, Madrid: CSIC, 1951.
- VILLALÓN, C. DE, *El Cróton de Cristóforo Gnofoso*, ed. A. Rallo, Madrid: Cátedra, 1990.
- VILLAMEDIANA, CONDE DE, (J. DE TASSIS Y PERALTA), *Poesía impresa completa*, ed. J. F. Ruiz Casanova, Madrid: Cátedra, 1990.
- VILLAVA, F. DE, *Empresas espirituales y morales en que se finge que diferentes supuestos las traen al modo estrangero, representado el pensamiento, en que mas pueden señalarse; assi en virtud, como en vicio, de manera que pueden servir à la Christiana piedad. [...] Compuestas por el maestro (sic) Iuan Francisco de Villana, Prior de la Villa de IauaI quinto, del Obispado de Iaen*. Baeza: F. Díaz Montoya, 1613.

- VILLENA, E. DE, *Tratado de la consolación*, ed. P. M. Cátedra, Madrid: Turner, 1994.
- VIRUÉS, C. DE, *Historia del Montserrat*, ed. C. Rosell, Madrid: Rivadeneira, 1851.
- VIVES, JUAN LUIS, *Instrucción de la mujer cristiana*, trad. Juan Justiniano, ed. E. T. Howe, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1995.
- VV. AA., *Francisco de Rojas Zorrilla. Poeta dramático, Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello (eds.), Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

ESTUDIOS

- AARNE, A., *Los tipos del cuento folclórico: una clasificación*, trad. F. Peñalosa, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1995.
- AARNE, A., *Types of the folktale: a classification and bibliography*; translated and enlarged by S. Thompson, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia: Academia Scientiarum Fennica, 1981 (2ª edición).
- ADLER, A., “*Militia e amor in the Roman de Troie*”, *Romanische Forschungen*, 62, 1960, pp. 14-29.
- AGÜERA ROS, J. C., “Abraham, Cristo y la Iglesia entre Orfeo, Baco, Medea y otras expresiones de barroco efímero”, *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2002, vol. 2, pp. 661-680.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, R. M., “A Medea le duele la cabeza: comentario a Apolonio Rodio III, 761-765”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 14, 2004, pp. 235-240.
- AGUIRRE CASTRO, M., “Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 16, 2006, pp. 107-120.
- AKBAR KHAN, H., “The Robe and the Crown: Medea’s celebration of Jason’s Wedding”, *Museum Criticum*, 30-31, 1995-1996, pp. 119-125.
- ALCALÁ-ZAMORA, J., “Mitos y política en la España del joven Calderón”, *El mito en el teatro clásico español*, coord. F. Ruiz Ramón y C. Oliva, Madrid: Taurus, 1988, pp. 123-140.
- ALCINA ROVIRA, J. F., “Notas sobre la imprenta de Felipe Mey en Tarragona (1577-1587)”, *Humanae Litterae: estudios de humanismo y tradición clásica en homenaje al profesor Gaspar Morocho Goyo*, coord. J. F. Domínguez Domínguez, León: Universidad de León, 2004, pp. 19-54.
- ALCINA ROVIRA, J. F., “Nuevos datos sobre el impresor y helenista Felipe Mey”, *Revista de Estudios Latinos*, 5, 2005, pp. 245-256.
- ALLEN, J. B., *The ethical poetic for the later middle ages*, Toronto: University of Toronto Press, 1982.

- ALONSO ASENJO, J., “Panorámica del teatro humanístico-universitario del Renacimiento hispánico”, *Acti del XX Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale*, Roma: Torre d’Orfeo, 1997, pp. 15-34.
- ALONSO MIGUEL, A., “Pérez Sigler, traductor de las *Metamorfosis*”, *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, coord. I. Colón Calderón y J. Ponce Cárdenas, Madrid: Ediciones Clásicas, 2002, pp. 167-176.
- ALONSO Y FERNÁNDEZ DE LAS REDONDAS, D., *Góngora y el ‘Polifemo’*, Madrid: Gredos, 1960.
- ALPHANDÉRY, P., “L’Evhémérisme et les débuts de l’histoire des religions au moyen-âge”, *Revue de l’histoire des religions*, 109, 1934, pp. 1-27.
- ALVAR EZQUERRA, C., “A propósito del *Tratado de amor*, atribuido a Juan de Mena”, *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas del coloquio internacional*, eds. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia: Universitat de València, 1992, pp. 159-165.
- ALVARADO TEODORIKA, T., “Mexía de Fernangil: lector y creador de las *Heroidas* ovidianas. Itinerario de un traductor”, *La Clè des Langues*, Lyon: ENS LSH/DGESCO, 2009. Url: http://cle.ens-lyon.fr/1259180063923/0/fiche_article/
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., “Dafne y Apolo en Garcilaso y Quevedo. Un comentario”, *Revista de Literatura*, 46, 1984, pp. 57-72.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., “Tras ser desfigurado, Francisco Rojas Zorrilla, entra en el Parnaso español”, *Revista de Literatura*, 69/137 (Ejemplar dedicado a Rojas Zorrilla), 2007, pp. 141-162.
- ÁLVAREZ MORÁN, M. C. E IGLESIAS MONTIEL, R. M., “Cruce de géneros en las *Metamorfosis*: Medea entre la épica y la tragedia”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. A. López y A. Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 411-445.
- ÁLVAREZ MORÁN, M. C. E IGLESIAS MONTIEL, R. M., “La *Philosophia secreta* de Pérez de Moya: la utilización de sus modelos”, *Los humanistas españoles y el humanismo europeo (Actas del IV Simposio de Filología Clásica)*, Murcia: Universidad de Murcia, 1990, pp. 185-189.
- ÁLVAREZ MORÁN, M. C. E IGLESIAS MONTIEL, R. M., “Lo femenino en la *Genealogia deorum* de Boccaccio”, *Cuadernos del Centro de Estudios Medievales y Renacentistas*, 16, 2008, pp. 71-94.
- ÁLVAREZ MORÁN, M. C., “El *Ovide Moralisé*, moralización medieval de las *Metamorfosis*”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 13, 1977, pp. 9-32.
- ÁLVAREZ MORÁN, M. C., “La tradición mitográfica en la *Genealogia deorum* y en el *De laboribus Herculis*”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 11, 1976, pp. 219-297.
- ÁLVAREZ MORÁN, M. C., “Las fuentes de P. Sánchez de Viana en sus *Anotaciones sobre los quince libros de las Transformaciones de Ovidio*”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico, Actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8-11 de mayo de 1990)*, coord. J. M. Maestre Maestre, J. Pascual Barea, vol. 1, pp. 225-236.
- ÁLVAREZ MORÁN, M. C., “Natale Conti, estudioso y transmisor de textos clásicos”, *Los humanistas españoles y el humanismo europeo (Actas del IV Simposio de Filología Clásica)*, Murcia: Universidad de Murcia, 1990, pp. 35-49.
- ÁLVAREZ MORÁN, M. C., “Notas sobre el *Mitógrafo vaticano III* y el *Libellus*”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 14, 1978, pp. 207-223.

- ÁLVAREZ MORÁN, M. C., *El conocimiento de la mitología clásica en los siglos XIV-XVI*, Tesis doctoral dirigida por D. Antonio Ruiz de Elvira Prieto, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1976.
- AMADEI-PULICE, M. A., “Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano”, *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro, Madrid, 8-13 de Junio de 1981*, Madrid: CSIC, 1983, pp. 1519-1531.
- ARAIZA MARTÍNEZ, J., “De duelo y melancolía en la Medea de Eurípides”, *Nova tellus*, 18, 2000, pp. 29-55.
- ARAYA GOUBET, G., “Shakespeare y Góngora parodian la fábula de Píramo y Tisbe”, *Estudios Filológicos*, Universidad Austral de Chile, Instituto de Filología, Valdivia, 1964, pp. 19-40.
- ARCAZ POZO, J. L., “El mito de Ariadna en romances españoles”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, ed. J. M. Maestre Maestre et al., Alcañiz-Cádiz: 1997, I, pp. 315-324.
- ARCELLASCHI, A., *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Rome: École Française de Rome, 1990.
- ARELLANO AYUSO, I. Y CILVETI, A. L., *Bibliografía crítica sobre el auto sacramental*, Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger, 1994.
- ARELLANO AYUSO, I., “Doctrina y espectáculo: escenografía, mimética y escenografía mística en los autos de Calderón”, *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, ed. J. Farré, Pamplona: Universidad de Navarra, 2009, pp. 21-46.
- ARELLANO AYUSO, I., “Los estudios sobre los autos sacramentales de Calderón”, *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. L. García Loreznzo, Kassel: Reichenberger, 2000, pp. 325-350.
- ARELLANO AYUSO, I., *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón, Autos Sacramentales Completos*, Tomo 31, Pamplona: Universidad de Navarra, Kassel: Reichenberger, 1992.
- ARELLANO AYUSO, I., PINILLOS, M. C. Y OTEIZA, B., “Introducción emblemática al auto de Calderón *Triunfar muriendo*”, *Triunfar muriendo*, Pamplona-Kassel: Universidad de Navarra-Reichenberger, 1996, pp. 73-192.
- ARTIGAS ÁLVAREZ, E., “Dafne, la *Metamorfosis* de Ovidio en Garcilaso”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico, Actas del I Simposio sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8-11 de mayo de 1990)*, coord. J. M. Maestre Maestre, J. Pascual Barea, vol. 1, pp. 295-304.
- ARTIGAS GUILLAMÓN, C., “La unión de los opuestos en Clara, el personaje femenino de *La buena guarda* de Lope y su similitud con el mito clásico de Deméter-Perséfone”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 22, 1995, pp. 53-58.
- ASHTON, J. R., *Ovid's Heroides as translated by Alfonso the Wise*, Wisconsin: Madison, 1944.
- AUERBACH, E., *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- BADEL, P. Y., “Antécédents médiévaux des livres d'emblèmes”, *Les Emblèmes en Europe, Revue de Littérature Comparée*, 256, 1990, pp. 605-624.

- BAKKER, J., "Versificación y estructura de la comedia de Lope", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 2, 1981, pp. 93-101.
- BALAVOINE, C., "Les Emblemes d'Alciat: Sens et contresens", *L'Emblème à la Renaissance. Actes de la Journée d'Études du 10 Mai 1980*, ed. Y. Giraud, París: Société Française de Seiziémistes, 1982, pp. 49-59.
- BARANDA LETURIO, C., "La mitología como pretexto: la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya (1585)", *Príncipe de Viana*, Año LXI, Anexo nº 18, 2000, pp. 49-65.
- BARKHUIZEN, J. H., "The psychological characterization of Medea in Apollonius of Rhodes", *Argonautica* 3, 744-824", *Acta classica*, 22, 1979, pp. 33-48.
- BARLOW, S. A., "Stereotype and Reversal in Eurípides' Medea", *Greece and Rome*, 36, 1989, pp. 158-171.
- BARNARD, M. E., "Myth in Quevedo: the serious and the burlesque in the Apollo and Daphne poems", *Hispanic Review*, 52, 1984, pp. 499-522.
- BARNARD, M. E., *The myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon and the Grottesque*, Durham: Duke University Press, 1987.
- BARNARD, M. E., *The myth of Apollo and Daphne: some medieval and Renaissance versions of the Ovidian tale*, Ann Arbor, Michigan: Londres, University Microfilms International, 1975.
- BARRERA Y LEIRADO, C. A. DE LA, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid: 1860 (ed. facsímil, Madrid: 1969).
- BARRIGÓN FUENTES, C., "Lecturas alegórico-racionalistas de la leyenda de Medea", *Bajo el signo de Medea*, coord. E. Suárez de la Torre, Valladolid y Coimbra: Universidad de Valladolid y Universidad de Coimbra, 2006, pp. 151-187.
- BATAILLON, M., *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, tomo II, México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- BATTAGLIA, S., "La tradizione di Ovidio nel medioevo", *Filologia Romanza*, 6, 1959, pp. 185-224.
- BAUER, H., "Emblematik im Drama Calderóns", *Der Index Pictorius Calderóns*, Hamburgo: De Gruyter, 1969, pp. 190-215.
- BEARDSLEY, TH. S., *Hispano-classical translations printed between 1482 and 1699*, Pittsburgh: Duquesne University Press, 1970.
- BEAZLEY, J.D., *Attic Black-figure vase painters*, Londres: Clarendon Press, 1956.
- BECEIRO PITA, I., "Los libros que pertenecieron a los condes de Benavente entre 1434 y 1530", *Hispania*, 43, 1983, pp. 237-280.
- BERNABÉ PAJARES, A., *Fragmentos de la épica griega arcaica*, Madrid: Gredos, 1979.
- BERNAL LAVESA, C., "Medea en la tragedia de Séneca", *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. A. López y A. Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 459-486.
- BERNAT VISTARINI, A., CULL, J. T. Y VODOKLYS E. J., *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid: Akal, 1999.
- BERRIO MARTÍN-RETORTILLO, P., *El mito de Orfeo en el Renacimiento*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- BIGLIERI, A. A., "Medea y sus mundos posibles", *Revista de poética medieval*, 2, 1998, pp. 49-78.

- BIGLIERI, A. A., *Medea en la literatura española medieval*, La Plata: Fundación Decus, 2005.
- BIONDI, G. G., “Il nefas argonautico: mythos e logos nella *Medea* di Seneca”, *Edizione e saggi universitari di filologia classica*, 33, Bologna: Pàtron, 1984.
- BLANCO JIMÉNEZ, J., *Presencia de Boccaccio en España*, Santiago de Chile: Instituto Geográfico Militar, 1978.
- BLANCO MOREL, M., “De la tragedia a la comedia trágica”, *Teatro español del siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. Ch. Strosetzki, Frankfurt / Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 1998, pp. 38-60.
- BLANCO MOREL, M., “Nuevas reflexiones sobre el auto sacramental”, *Criticón*, 91, 2004, pp. 121-134.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M., Y GARCÍA GELABERT, M. P., “Joyería de la Cólquida, la tierra de los argonautas y del vellocino de oro”, *Goya*, 211-212, 1989, pp. 2-14.
- BLECUA PERDICES, A., “Virgilio en España en los siglos XVI y XVII”, *Actes del VIè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Barcelona, 1983, pp. 61-77.
- BLÜHER, K. A., *Séneca en España*, Madrid: Gredos, 1983.
- BOARDMAN, J., *Athenian Black Figure Vases*, Londres: Thames & Hudson, 1974.
- BOER, C. DE, *Ovide Moralisé, poème du commencement du quatorzième siècle, publié d'après tous les manuscrits connus*, Amsterdam: Johannes Müller - N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers-Maatschappij, 1915-1938.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, A., “El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez”, *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, tomo III, Madrid: Hernando, 1925, pp. 142-155.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, A., *El mito de Psyque*, Barcelona: Henrich y Cía, 1908.
- BORN, L. K., “Ovid and Allegory”, *Speculum*, 9, 1934, pp. 362-379.
- BOUZY, C., “El Tesoro de la Lengua Castellana o Española: Sebastián de Covarrubias en el laberinto emblemático de la definición”, *Criticón*, 54, 1992, pp. 127-144.
- BRANCAFORTE, B., *Las Metamorfosis y Las Heroídas en La General Estoria de Alfonso el Sabio*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.
- BREIDENTHAL, M., *The legend of Hercules in castiglian literature up to the seventeenth century*, Berkeley: University Press, 1985.
- BRIESEMEISTER, D., “El horror y su función en algunas tragedias de Francisco de Rojas Zorrilla”, *Criticón*, 23, 1983, pp. 159-175.
- BRUCHI, C., “I sonetti mitologici delle *Rimas* de Lope de Vega (con testo e traduzione)”, *Lavori Ispanici*, Mesina - Florencia: D’Anna, 1979, pp. 179-289.
- CABAÑAS MARTÍN, P., “La mitología latina en la novela pastoril. Ícaro o el atrevimiento”, *Revista de Literatura*, 1, 1952, pp. 453-460.
- CABAÑAS MARTÍN, P., “Orfeo y Eurídice en la novela pastoril”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, 4, 1953, pp. 331-358.
- CABAÑAS MARTÍN, P., *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid: C.S.I.C., 1948.
- CACHO BLECUA, J. M., “Novelas de Caballerías”, *Orígenes de la novela: estudios y ponencias presentadas al congreso I Encuentro Nacional Centenario de Marcelino Menéndez Pelayo celebrado*

- en *Santander los días 11 y 12 de diciembre de 2006*, eds. R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez, Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Sociedad Menéndez Pelayo, 2007, pp. 133-222.
- CAMMARATA, J., *Mythological themes in the works of Garcilaso de la Vega*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983.
- CAMPANA, P., “La *Filomena* de Lope de Vega como género literario”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, eds. F. Sevilla y C. Alvar, (Madrid, julio de 1998), Madrid: Castalia, Tomo 1, pp. 425-432.
- CANOSA HERMIDA, B., “Notas sobre la preceptiva del género emblemático en los libros de emblemas españoles”, *Estudios sobre emblemática española*, Coruña: Universidade da Coruña, 2000, pp. 31-63.
- CANTARELLA, E., *El peso de Roma en la cultura europea*, trad. M. A. Ramos Sánchez, Madrid: Akal, 1996.
- CAPRA, D., “La renovación del Diálogo en las *Preguntas y Respuestas* de Gómez Manrique”, *Romance Quarterly*, 39, 1992, pp. 185-198.
- CARASSO, V., “Les fables mythologiques de Lope de Vega”, *Les Langues Néo-Latines* 262, 1987, pp. 31-42.
- CÁRDENAS, A. J., “The Myth of Hercules in the Works of Alfonso X: Narration in the *Estoria de España* and in the *General Estoria*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 74, 1997, pp. 5-20.
- CARDONA CABANILLAS, S. “Algunas consideraciones mitográficas sobre la Medea de Séneca”, *Séneca, dos mil años después: actas del Congreso Internacional del Bimilenario de su nacimiento (Córdoba, 24 a 27 de septiembre de 1996)*, Córdoba: Universidad de Córdoba, 1997. pp. 257-261.
- CARDONA CASTRO, Á., “Estudio de los emblemas en los autos sacramentales de Calderón: *El veneno y la triaca* y *La cura y la enfermedad*”, *Literatura Emblemática Hispánica, Actas del I Simposio Internacional*, ed. S. López Pozas, A Coruña: Universidade da Coruña, 1994, pp. 355-377.
- CARR, D. C., “El lenguaje y el léxico de los *Morales de Ovidio* [BN, Ms. 10144]: unas observaciones preliminares”, *Dejar hablar a los textos (Homenaje a F. Márquez Villanueva)*, Tomo I, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 193- 202.
- CARRASCO MARTÍNEZ, A., “Una aproximación a las relaciones entre la cultura nobiliaria y el mundo clásico”, *El mundo social y cultural de La Celestina: Actas del Congreso Internacional de la Universidad de Navarra*, coord. J. M. Usunáriz Garayoa e I. Arellano Ayuso, 2003, pp. 71-92.
- CARRASCO REIJA, L., “La traducción de *Las Metamorfosis* de Ovidio por Jorge de Bustamante”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico, Homenaje al profesor Luis Gil*, coord. J. M. Maestre Maestre, L. Charlo Brea, J. Pascual Barea, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1997, pp. 987-994.
- CARRASCÓN GARRIDO, G., “Nunca segundas partes fueron buenas: Lope, del *Dómine Lucas* al *Maestro de danzar*”, *Anuario Lope de Vega*, 3, 1997, pp. 37-50.
- CARREÑO RODRÍGUEZ, A., “La vergüenza como constante social y narrativa en don Juan Manuel: el ‘Ejemplo L’ de *El Conde Lucanor*”, *Thesaurus*, 32, 1977, pp. 54-74.

- CASAS RIGALL, J., *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, La Coruña: Universidad de Santiago de Compostela, 1999.
- CASTRO JIMÉNEZ, M. D., “Pan y Siringe: apariciones en nuestra literatura”, *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid, 20-24 de abril de 1987)*, Madrid: Universidad Complutense, 1989, vol. III, pp. 425-431.
- CASTRO JIMÉNEZ, M. D., “Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 24, 1990, pp. 185-222.
- CASTRO JIMÉNEZ, M. D., *El rapto de Proserpina: fuentes grecolatinas y pervivencia en la literatura española*, (Tesis doctoral), Madrid: Universidad Complutense, 1993.
- CÁTEDRA GARCÍA, P. M., *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.
- CÁTEDRA GARCÍA, P. M., *Tratados de amor en el entorno de La Celestina (Siglos XV-XVI)*, Madrid: España Nuevo Milenio, 2001, pp. 67-68.
- CATTANEO, M. T., “Medea entre mito y magia. En torno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla”, *La comedia de magia y de santos*, eds. F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, T. de la Fuente, Madrid: Júcar, 1992, pp. 123-132.
- CAVALLERO, P. A., “Actualidad humana de la Medea de Eurípides: el tema del divorcio”, *Faventia*, 26, 2004, pp. 43-67.
- CAZENAVE, M., [et al.], *El arte de amar en la Edad Media*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000.
- CEBRIÁN GARCÍA, J., *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.
- CEBRIÁN GARCÍA, J., *La fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva. Significación y sentido*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1986.
- CERRITO, S., “Histoires de Femmes, jeux de formes et jeux de sens”, *Nouvelles études sur l'Ovide Moralisé. Réunies et présentées par Marylène Possamai-Pérez*, París: Honoré Champion, 2009, pp. 73-97.
- CERRITO, S., “Les métamorphoses de Médée au Moyen Âge. Analyse des versions françaises, italiennes et espagnoles”, *Bien dire et bien apprendre*, 24, 2006, pp. 39-56.
- CHAPMAN, W. C., “Las comedias mitológicas de Calderón”, *Revista de Literatura*, 5, 1954, pp. 35-67.
- CHAVES MONTROYA, M. T. Y PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., “La Gloria de Niquea”: una invención en la Corte de Felipe IV, Aranjuez: Doce calles, 1991.
- CHINCHILLA, R. H., “Garcilaso de la Vega Senior, Patron of Humanists in Rome: Classical Myths and the New Nation”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 73, 1996, pp. 379-394.
- CLEMENTS, R.J., “The Condemnation of the poetic profession in Renaissance Emblem Literature”, *Studies in Philology*, 43, 1996, pp. 213-232.
- CLOSA FARRÉS, J., “La traducción del *Metamorphoseos* de Ovidio por Felipe Mey (1586)”, *Fidus Interpres. Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, eds. J. C. Santoyo et al. , vol. I, León: Diputación de León y Universidad de León, 1989, pp. 270-276.

- CLÚA SERENA, J. A., “La figura de Medea en la literatura griega: tragedia, épica y lírica”, *Ideas: contemporaneidad de los mitos clásicos*, Madrid: Ediciones Clásicas, 2002. pp. 29-40.
- CODONER MERINO, C., “La Medea de Séneca”, *El perfil de les ombres: el teatre clàssic al març de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, V; 2-5 de maig 2001, 2002. pp. 59-84.
- COLAFRANCESCO, P. C., “Note di lettura al centone *Medea* di Osidio Geta”, *Invigilata lucernis*, 21, 1999, pp. 103-122.
- COOKE, J. D., “Euhemerism. A medieval interpretation of classical paganism”, *Speculum*, 2, 1927, pp. 396-410.
- COROMINAS I VIGNEAUX, J. - PASCUAL RODRÍGUEZ, J. A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1991-1997.
- CORRAL CHECA, M. A., *Facsimil de un códice y de un incunable: La Coronación, de Juan de Mena: estudio léxico y mitológico*, Córdoba: Universidad de Córdoba, 1992.
- CORREA CALDERÓN, E., “Garcilaso y la mitología”, *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982, vol. I, pp. 319-329.
- CORREA RODRÍGUEZ, P., “Medievalismo e ideario renacentista en la Biblia de los poetas: la traducción de los versos 53-166 del libro IV de las *Metamorfosis* en la versión de Jorge de Bustamante”, *Humanismo renacentista y mundo clásico*, coord. J. A. Sánchez Marín, M. López Muñoz, 1991, pp. 67-81.
- CORTI, L., *The myth of Medea and the murder of children*. Westport (Connecticut): Greenwood Press, 1998.
- CORTIJO OCAÑA, A., “Medea la nigromantesa. A propósito de los hechizos de Medea en Rojas y Coger”, *Revista de literatura medieval*, 20, 2008, pp. 31-57.
- COSSÍO Y MARTÍNEZ FORTÚN, J. M. DE, *Estudios sobre los escritores montañeses, II*, 3 volúmenes, Santander: Diputación Provincial de Santander, 1973.
- COSSÍO Y MARTÍNEZ FORTÚN, J. M. DE, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Istmo, 1998.
- COSSÍO Y MARTÍNEZ FORTÚN, J. M. DE, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid: Espasa-Calpe, 1952.
- COSTA PALACIOS, A., “Una solución dramática al mito de Orfeo: *El marido más firme* de Lope de Vega”, *El mito en el teatro clásico español*, eds. F. Ruiz Ramón, C. Oliva, Madrid: Taurus, 1988, pp. 278-287.
- COTARELO Y MORI, E., *Don Francisco Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, 1911. (Edición facsímil con prólogo e índices de A. Madroñal, Toledo: Real Academia de Bellas Artes Ciencias Históricas de Toledo, 2007).
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., “Mitología clásica en la literatura española de la Edad Media y del Renacimiento”, *Cuadernos de Literatura griega y latina*, 6, 2007, pp. 37-57.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., “Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano”, *Estudios Clásicos*, 94, 1988, pp. 43-61.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., “De Ovidio a Villamediana: nota a los versos 1809-1812 de la *Fábula de Faetón*”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 17, 1999, pp. 253-258.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., “Horacio y Fray Luis”, *Horacio, el poeta y el hombre*, ed. D. Estafanía, Madrid: Ediciones Clásicas, 1994, pp. 163-189.

- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., “La *Eneida* en sonetos”, *Lecciones de Cultura Clásica*, ed. F. J. Gómez Espelosín, Alcalá de Henares: Universida de Alcalá de Henares, 1995, pp. 151-179.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., “Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española: visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII”, *Cuadernos de literatura griega y latina*, 1, 1997, pp. 125-154.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 18, 2000, pp. 29-76.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., “Perseo y Andrómeda: versiones antiguas y modernas”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 23, 1989, pp. 51-96.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., “Un oscuro manual de mitología: la *Epítome de las fábulas de la Antigüedad* de Juan de Piña (Madrid, 1635)”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 10, 1996, pp. 229-236.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., “Virgilianismo y tradición clásica en la *Cristiada* de Fray Diego de Hojeda”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 25, 2005, pp. 49-78.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V., *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid: Universidad Complutense, 1980.
- CROS, E., “Paganisme et Christianisme dans Eco y Narciso de Calderón”, *Revue des Langues Romanes*, 75, 1962, pp. 39-74.
- CROSAS LÓPEZ, F., *La materia clásica en la poesía de Cancionero*, Kassel: Reichenberger, 1995.
- CUESTA TORRE, M. L., “La sección de Medea y su interpretación en la *General Estoria*”, *Troianalexandrina*, 7, 2007, pp. 187-215.
- CULL, J. T., “Calderón's Snakes: Emblems, Lore and Imagery”, *Mountain Interstate Foreign Languages Conference Review*, 3, 1993, pp. 97-110.
- CULL, J. T., “Emblematic Representation in the autos sacramentales of Calderón”, *The Calderonian Stage*, ed. M. Delgado, Lewisburg: Bucknell UP, 1997.
- CULL, J. T., “Emblems in the Secular Drama of Calderón de la Barca: A Review Article”, *Romance Quarterly*, 41, 1994, pp. 79-91.
- CURTIUS, E. R., *Literatura europea y edad Media latina*, trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre 2 vol., México-Madrid: 1955.
- DAMMER, R., “*Medea oratrix* (Sen. *Med.* 179-300)”, *Hermes*, 132, 2004, pp. 309-325.
- DANKER, F. E., “Emblematic Technique in the Auto sacramental: Calderón's *No hay más Fortuna que Dios*”, *Comparative Drama*, 6, 1972, pp. 40-50.
- DAVIES, M., “New Light on the Aegeus Episode in Euripides' Medea”, *Prometheus*, 31, 2005, pp. 151-156.
- DEFORGE, B., “Eschyle et la légende des Argonautes”, *Revue des Études grecques*, 100, 1987, pp. 30-44.
- DELAGE, É., *La Géographie dans les Argonautiques d'Apollonios de Rhodes*, Burdeos-París: Feret, 1930.
- DELGADO LEÓN, F., “El Ovidio Moralizado de Alfonso Zamora”, *Perspectivas sobre la cultura hispánica: XV aniversario de una colaboración interuniversitaria*, coord. J. P. Gabriela y A. Bianchini, 1997, pp. 89-100.

- DÍAZ DE BUSTAMANTE, J. M., “El epilio *Medea* de Draconcio”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. A. López y A. Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 697- 718.
- DÍAZ DE BUSTAMANTE, J. M., “Sobre los orígenes del emblema literario: *lemmata* y contexto”, *Literatura emblemática hispánica, Actas del I Simposio Internacional*, Coruña: Universidade da Coruña, 1996, pp. 61-73.
- DÍAZ DE BUSTAMANTE, J. M., *Instrumentum emblematicum*, 2 vols, Hildesheim: Georg Olms, 1991.
- DIEHL, E., *Anthologia Lyrica Graeca*, Leipzig: Teubner, 1949.
- DÍEZ BORQUE, J. M., “Teatro y fiesta en el Barroco español: El auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado”, *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid: Istmo, 2000, vol. 2, pp. 135-183.
- DIPUCCIO, D. M., *Communicating myths of the Golden Age “Comedia”*, Lewisburg: Bucknell University Press, 1998.
- DOMÍNGUEZ CALVO, A., “En torno a *Medea*. Estructura de la tragedia e intencionalidad poética”. *Gades*, 2, 1979, pp. 261-286.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., “Materia mitológica y género literario: un ejemplo en Lope de Vega”, *Tropelías*, 1, 1990, pp. 94-104.
- DOMÍNGUEZ, F., “Fernández de Heredia’ s *Grant Cronica de Espanya*, the *Roman de Troie en prose* and the *Versione d’Anonimo*”, *Hispanófila*, 65-67, 1979, pp. 1-7.
- DUPONT, F., *Médée de Sénèque: ou comment sortir de l’humanité*, París: Belin, 2000.
- EGIDO MARTÍNEZ, A., “La fábrica de un auto: *Los encantos de la culpa*”, *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid: Istmo, 2000, vol. 2, pp. 11-134.
- EISENBERG, D., “The *General Estoria*: sources and source treatment”, *Zeitschrift für romanische Philologie* 89, 1973, pp. 206-227.
- ELIOT, T. S., *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Tomo I, Buenos Aires: Emecé, 1944.
- ELSDON, J. H., *The Library of the Counts of Benavente*, 3^a ed. rev., Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, 1962.
- EPHRON, H. D., “The Jason Tablet of Enkomé”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 65, 1961, pp. 39-107.
- ESCOBAR BORREGO, F. J., “Amor, de propio amor herido: la materia mítica en *El amor enamorado* de Lope de Vega”, *Anuario de Lope de Vega*, 12, 2006, pp. 81-112.
- ESCOBAR BORREGO, F. J., “Ecos (menores) de la leyenda de Psique y Cupido en dos poetas sevillanos de la segunda mitad del XVI: Juan de la Cueva y Juan de Arguijo”, *Calamus renascens*, 1, 2000, pp. 111-120.
- ESPINÓS, ORLANDO, J., “Lope y Orfeo. Perfil musical del Fénix de los ingenios”, *Revista de Investigación Educativa*, 1962, pp. 303-313.
- ESTEBAN SANTOS, A., “Eros en la literatura y la iconografía griegas”, XVII Seminario de Arqueología Clásica, 2009 - 2010, Departamento de CC. y TT. Historiográficas y Arqueología, Universidad Complutense de Madrid, (en vías de publicación, *cf.* <http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento16073.pdf>).

- ESTEBAN SANTOS, A., “Mujeres terribles: heroínas de la mitología griega”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 15, 2005, pp. 63-93.
- ESTEFANÍA ÁLVAREZ, D., “Francisco de Rojas y Agustín Moreto: dos ejemplos de tratamiento de la mitología”, *Myrtia*, 16, 2001, pp. 259-274.
- FERNÁNDEZ ARENAS, J., “*Sobre los dioses de los gentiles* de Alonso Tostado Ribera de Madrigal”, *Archivo Español de Arte*, 49, 1976, pp. 338-343.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, L., “Polimetría y variaciones métricas en el teatro de Lope de Vega”, *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”* (Monterrey, 19-24 julio de 2004), México: Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 167-176.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. - RÍO SANZ, E. DEL, “*Las Tragedias de Séneca en la Copilación de Alonso de Cartagena*”, *Homenaje a Ana María Aldama Roy*, Madrid: 2012 (en prensa).
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., “El Quintiliano cordobés de Juan de Mena: Edad Media, Humanismo e invención del pasado en el s. XV castellano”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios latinos*, 18, 2000, pp. 267-292.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., “Humanismo y comentario en la Castilla del siglo XV: Juan de Mena y Alonso de Cartagena”, *Minerva*, 24, 2011, pp. 17-30.
- FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, I., *Las Estorias de Alfonso el Sabio*, Madrid: Istmo, 1992.
- FERRER VALLS, T., “*El vellocino de oro y El amor enamorado* en la producción dramática cortesana de Lope de Vega: las obras de la madurez”, *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XI-XIII Jornadas de teatro del Siglo de Oro*, eds. J. Berbel, H. Castellón, A. Orejudo y A. Serrano, Almería: Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1996, pp. 49-65.
- FERRER VALLS, T., *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, Londres: Tamesis Books, 1991.
- FERRER VALLS, T., *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y Documentos*, Valencia: UNED - Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993.
- FORCADAS, A. M., “*El Bursario* (Traducción de las *Heroídas* de Ovidio por Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón) en *La Celestina*”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, vol. 1, 1992, pp. 179-188.
- FRANCO DURÁN, M. J., “Los manuales mitográficos medievales como fuente de transmisión de la fábulas antiguas”, *Scriptura*, 13, 1997, pp. 139-150.
- FRENZEL, E., *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. M. Albella Martín, Madrid: Gredos, 1980.
- FUCILLA, J. G., “Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro, en el Renacimiento y el el Siglo de Oro”, *Hispanófila*, 8, 1960, pp. 1-34.
- GALLEGO MORELL, A., *El mito de Faetón en la Literatura española*, Madrid: CSIC, 1961.
- GALLEGO MORELL, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara, Comentarios a Garcilaso*, Madrid: Gredos, 1972.
- GÁLLEGO SERRANO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Aguilar, 1972.

- GAMBÓN, L., “Medea y la imagen de las Simplégades”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. A. López y A. Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 133-146.
- GAMBÓN, L., “Medea: devenir de una hechicera”, *Jornadas Helénicas*, Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2005.
- GARASA, D. L., “Circe en la literatura española del Siglo de Oro”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 29, 1964, pp. 227-271.
- GARCÍA ARRANZ, J.L., *Ornitología emblemática: las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996.
- GARCÍA GUAL, C., “El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, *Habis*, 2, 1971, pp. 85-108.
- GARCÍA GUAL, C., “El argonauta Jasón y Medea: análisis de un mito”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. A. López y A. Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 30-48.
- GARCÍA GUAL, C., *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII: el amor cortés y el ciclo artúrico*, Madrid: Akal, 1997.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, B., “Proceso aspectual y estructura dramática: Amphitruo de Plauto y Medea de Séneca”, *Estudios de drama y retórica en Grecia y Roma*, León: Universidad de León, 1987, pp. 217-234.
- GARCÍA LORENZO, L., “De la fortuna escénica de Rojas Zorrilla en los teatros de Madrid”, *Revista de Literatura*, 69/137 (Ejemplar dedicado a Rojas Zorrilla), 2007, pp. 235-247.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid: Tuero, 1988, pp. 39-41.
- GARCÍA MONTES, A., “Mitología clásica en la obra poética de Góngora: los sonetos”, *Estudios humanísticos. Filología*, 16, 1994, pp. 135-154.
- GARCÍA SANZ, O., “Herencia y originalidad en la obra de dos humanistas: Pérez de Moya y Fray Baltasar de Vitoria. En torno a Baco”, *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, coord. J. M. Maestre Maestre y J. Pascual Barea, vol. I, 1993, pp. 467- 482.
- GARCÍA SOLALINDE, A., “Fuentes de la *General Estoria* de Alfonso el Sabio”, *Revista de Filología Española*, 23, 1936, pp. 113-143.
- GARCÍA SOLALINDE, A., “La fecha del *Ovide moralisé*”, *Revista de Filología Española*, 8, 1921, pp. 285-288.
- GARGANO, A., *Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso*, Nápoles: Liguori, 1988.
- GARRISON, D. L., “Góngora’s parody of *Ovide moralisé* in *La Fábula de Píramo y Tisbe*”, *Studies in honor of Elias Rivers*, Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1989, pp. 19-31.
- GARRISON, D. L., *Góngora and the Pyramus and Thisbe myth from Ovid to Shakespeare*, Newark: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1994.
- GARROTE BERNAL, G., “Tradición mitológica y contextualización literaria: Prometeo en la lírica española del Siglo de Oro”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 4, 1993, pp. 231-255.
- GEIJERSTAM, R., “Un esbozo de la *Grant Crónica de Espanya* de Juan Fernández de Heredia”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 52-53, 1996-1997, pp. 267-292.

- GERBER, D. E., *Greek Elegiac Poetry, from the seventh to the fifth centuries BC*, Cambridge (Mass.) - Londres: Harvard University Press, 1999.
- GHISALBERTI, F., “Arnolfo d’Orleans un cultore di Ovidio nel secolo XII”, *Memorie del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*, 24, serie III, 15, 1932, pp. 157-234.
- GHISALBERTI, F., “Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi”, *Giornale Dantesco* 34, N. S. 4, 1933, pp. 1-110.
- GHISALBERTI, F., “L’*Ovidius moralizatus* di Pierre Bersuire”, *Studi Romanzi*, 23, 1933, pp. 5-134.
- GIANGRANDE, G., “Medea y la concepción del amor en Apolonio Rodio”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. A. López y A. Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 329-346.
- GIL FERNÁNDEZ, J., “Diego Mexía de Fernangil: un perulero humanista en los confines del mundo”, *El humanismo español entre el viejo mundo y el nuevo*, coord. J. M. Nieto Ibáñez, R. Manchón Gómez, León - Jaén: Universidad de León - Universidad de Jaén: 2008, pp. 67-142.
- GIL FERNÁNDEZ, L., *La transmisión mítica*, Barcelona: Planeta, 1975.
- GINZLER, J. R., *The Role of Ovid’s Metamorphoses in the General Estoria of Alfonso el Sabio*, Michigan: 1987, (tesis doctoral, Universidad de Wisconsin, 1971).
- GIRAUD, Y. F. - A., *La fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu’à la fin du XVIIe siècle*, Ginebra: Droz, 1968.
- GOLBURN, G. B., “Greek and Roman Themes in the Spanish Drama”, *Hispanical California*, 22, 1939, pp. 153-158.
- GÓMEZ MORENO, A., “El humanismo de Alfonso X” (Introducción a la mesa redonda), en *Scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las “Cantigas de Santa María”*, 1999, pp. 291-300.
- GÓMEZ REDONDO, F., *Historia de la prosa medieval castellana*, 4 volúmenes, Madrid: Cátedra, 1998-2007.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, E. M., *Boccaccio en España: la traducción castellana de Genealogie Deorum por Martín de Ávila: edición crítica, introducción, estudio y notas mitológicas*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- GONZÁLEZ CAÑAL, R., “Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro”, *Criticón*, 44, 1988, pp. 25-54.
- GONZÁLEZ GALVÁN, M. G., “La mujer en las *Argonáuticas* de Apolonio Rodio”, *Fortunatae*, 4, 1992, pp. 53-60.
- GONZÁLEZ ROLÁN, T. - SAQUERO SUÁREZ SOMONTE, P., “Aproximación a la fuente latina del ‘Libro de las generaciones de los dioses’ utilizada en la ‘General Estoria’ de Alfonso X el Sabio”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 4, 1992, pp. 93-111.
- GONZÁLEZ ROLÁN, T. - SAQUERO SUÁREZ SOMONTE, P., “Las glosas de Nicolás de Trevet sobre los trabajos de Hércules vertidas al castellano: el código 10.220 de Madrid y Enrique de Villena”, *Epos*, 6, 1990, pp. 177-199.
- GONZÁLEZ ROLÁN, T. - SAQUERO SUÁREZ SOMONTE, P., “Un nuevo testimonio sobre la presencia de Giovanni Boccaccio en España”, *Revista de Filología Románica*, 1, 1983, pp. 35-50.

- GONZÁLEZ ROVIRA, J., *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid: Gredos, 1996.
- GREEN, O. H., "Fingen los poetas: notes on the Spanish attitude toward pagan mythology", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, 7, vol. I, Madrid: CSIC, 1950, pp. 1-14.
- GRESPI, G., *La traduzione castigliana medievale della 'Medea' di L. A. Seneca*, Viareggio (Lucca): Mauro Baroni, 2005.
- GRIFFITHS, E., *Medea*. Londres: Routledge, 2006.
- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires - Barcelona - Méjico: Paidós, 1965.
- GUELLOUZ, S., "Dido y Eneas de Guillén de Castro", *Énée & Didon. Naissance, fonctionnement et survie d'un mythe*, ed. R. Martin, París: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1990, pp. 199-208.
- GUILLÉN CAHEN, C., *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona: Crítica, 1985.
- GUILLOU-VARGA, S., *Mythes, mythographies et poésie Lyrique au siècle d'or espagnol*, Lille: Atelier national de reproduction des thèses, Université de Lille, 1986.
- GURRUCHAGA SÁNCHEZ, M., "Algunas observaciones acerca de los *Tratados de Séneca traducidos por Don Alonso de Cartagena* (Ms. 37 B.M.P.)", *Faventia*, 19, 1997, pp. 131-140.
- GUZMÁN, M. L., "La persecución de la ninfa en la poesía castellana de los Siglos de Oro", *Revista de la Facultad de Letras y Ciencias*, 22, 1916, pp. 102-106.
- HAGEDORN, S. C., *Abandoned women: rewriting the classics in Dante, Boccaccio and Chaucer*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.
- HAYERBECK OJEDA, N. E., "El tema mitológico en el teatro de Calderón", *Revista de la Universidad de Madrid*, 21, 1972, pp. 116-127.
- HAYERBECK OJEDA, N. E., "La comedia mitológica calderoniana: soberbia y castigo", *Revista de Filología Española*, 56, 1973, pp. 69-93.
- HAYERBECK OJEDA, N. E., *El tema mitológico en el teatro de Calderón*, Valdivia: Universidad Austral de Chile, 1975.
- HERMENEGILDO FERNÁNDEZ, A., *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona: Planeta, 1973.
- HERNÁNDEZ AMEZ, V., "Mujer y santidad en el siglo XV: Álvaro de Luna y *El libro de las virtuosas e claras mugeres*", *Archivum*, 52-53, 2002-2003, pp. 255-288.
- HERNÁNDEZ ARAICO, S., "Burla y sátira en *Los encantos de Medea I*", *Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Francisco de Rojas Zorrilla, Toledo, del 4 al 7 de octubre de 2007*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2008, pp. 671-682.
- HERNÁNDEZ ARAICO, S., "Burla y sátira en *Los encantos de Medea IP*", *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, coord. G. Vega García-Luengos, H. Urzáiz Tortajada, Vol. 2, 2010, págs. 609-619.
- HERNÁNDEZ ARAICO, S., "El mito de Veturia y Coriolano en Calderón: *Las armas de la hermosura* como *Matronalia* reales", *Crítico*, 62, 1994, pp. 99-110.

- HERNÁNDEZ ARAICO, S., “Política imperial en *Los tres mayores prodigios*”, *Homenaje a Hans Flasche*, Stuttgart: Franz Steiner, 1991, pp. 83-94.
- HERREROS TABERNERO, E., “La leyenda de Eneas en dos mitógrafos españoles: Juan Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria”, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios latinos*, 10, 1996, pp. 193-203.
- HIGHET, G., *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, trad. de A. Alatorre, 2 vol., México: 1978.
- HILLACH, A., “Sakramentale Emblematik bei Calderón”, *Emblem und Emblematikrezeption*, ed. S. Penkert, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978, pp. 194-206.
- HOZ BRAVO, J. DE, “Observaciones sobre la materia mitológica en Calderón”, *Estudios sobre Calderón, Actas del Coloquio Calderoniano. Salamanca, 1985*, ed. A. Navarro, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988, pp. 51-59.
- HUXLEY G. L., *Greek epic poetry from Eumelos to Panyassis*, Londres: Harvard University Press, 1969.
- IMPEY, O. T., “Un dechado de la prosa literaria alfonsí: el relato cronístico de los amores de Dido”, *Romance Philology*, 34, 1980-1981, pp. 1-27.
- INFANTES DE MIGUEL, V., “Calderón y la literatura jeroglífica”, *Primer Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de Oro*, Madrid: CSIC, 1984, pp. 63-78.
- IRIARTE GOÑI, A., “Las razones de Medea”, *Actas del XXXV Festival de Mérida: Tragedia griega y democracia*, ed. J. Monleón, Mérida: Comunidad Autónoma de Extremadura: 1989, pp. 97-106.
- IRIARTE GOÑI, A., “Las razones de Medea”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. A. López y A. Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 157-170.
- JAEGER, W., *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- JAMESON, A. K., “Lope de Vega’s knowledge of classical literature”, *Biblioteca de Humanidades*, 38, 1936, pp. 444-501.
- JAMESON, A. K., “The sources of Lope de Vega's erudition”, *Hispanic Review*, 5, 1937, pp. 124-139.
- JAMMES, R., “Notes sur la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora”, *Les Langues Néo-Latines*, 55, 1961, pp. 1-56.
- JAVAKHISHVILI, A., *Jewelry and metalwork in pre-Christian Georgia*, Leningrado, Aurora Art Publisher, 1986.
- JENKYN, R. ET AL., *El legado de Roma. Una nueva valoración*, trad. G. Mora et al., Barcelona: Crítica, 1995.
- JOHNSTON, S. I., “Corinthian Medea and the cult of Hera Akraia”, *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, Princeton: Princeton University Press, 1997, pp. 44-71.
- JONES, R. M., *The theme of love in the Romans d'Antiquité*, Londres: Modern Humanities Research Association, 1972.
- JULIO GIMÉNEZ, T., “Tradición y creación en *Los encantos de Medea* de Francisco Rojas Zorrilla”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. A. López y A. Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 779-795.

- JULIO GIMÉNEZ, T., “Tramoyas y artificios en *Los encantos de Medea*”, *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico. Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y G. Gómez Rubio, Almagro: Universidad de Castilla La Mancha, 2005, pp. 193-213.
- JULIO GIMÉNEZ, T., *La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla*, Kassel: Reichenberger, 1996.
- KANNICHT, R., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Volume 5, Euripides, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- KEEBLE, T., “Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española”, *Estudios Clásicos*, 13, 1959, pp. 83-96.
- KEIGHTLEY, R. G., “Boethius, Villena and Juan de Mena”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 55, 1978, pp. 189-202.
- KEIGHTLEY, R. G., “Enrique de Villena’s *Los doce trabajos de Hercules*: a reappraisal”, *Journal of Hispanic Philology*, 3, 1978, pp. 49-68.
- KERKHOF, M. P. A. M., “Hacia una nueva edición de la *Coronación* (poesía y comentario en prosa) de Juan de Mena”, *Incipit*, 25-26, 2005-2006, pp. 333-355.
- KIDDLE, L. B., *La Estoria de Tebas: The version of the siege and destruction of Thebes contained in the “General Estoria” of Alfonso X*, Madison: University of Wisconsin, 1935.
- KURTZ, B. A., *The play of allegory in the “autos sacramentales” of Pedro Calderón de la Barca*, Washington: Catholic University of America, 1991.
- LAFITTE-HOUSSAT, J., *Trovadores y Cortes de Amor*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1996.
- LARA GARRIDO, J., “Consideraciones sobre la fábula burlesca en la poesía barroca (a propósito de una versión inédita de la de Apolo y Dafne)”, *Revista de Investigación. Soria*, 7, 1965, pp. 21-42.
- LAWRENCE, J., “On Fifteenth-century Spanish Vernacular Humanism”, *Medieval and Renaissance Studies in honour of Robert Brian Tate*, Oxford: Dolphin Book, 1986.
- LAYE, R. DE, “Les romans antiques et la représentation de l’antiquité”, *Le Moyen Âge*, 67, 1961, pp. 247-291.
- LEDDA, G., *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna*, Pisa, Università di Pisa, 1970.
- LEHRER, M. E., *Classical myth and the “Polifemo” of Góngora*, Potomac: Scripta Humanistica, 1989.
- LEVIN, H., *The myth of the Golden Age in the Renaissance*, Nueva York: Oxford University Press, 1969.
- LEYRA SORIANO, A. M., “Medea: la estética de un mito”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 375, 1981, pp. 518-528.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., “En torno a Josefo y su influencia en la literatura española: precursores e inventores”, *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid: Gredos, 1972, I, pp. 15-61.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Londres: Tamesis Books, 1974.

- LIDA DE MALKIEL, M. R., *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México D. F.: El Colegio de México, 1984.
- LIDA DE MALKIEL, M. R., *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- LIDA DEL MALKIEL, M. R., “La *General Estoria*: Notas literarias y filológicas (I)”, *Romance Philology*, 12, 1958, pp. 111-142.
- LIDA DEL MALKIEL, M. R., “La *General Estoria*: Notas literarias y filológicas (II)”, *Romance Philology*, 13, 1959, pp. 1-30.
- LÓPEZ BASCUÑANA, M. I., “El mundo y la cultura grecorromana en la obra del Marqués de Santillana”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 80, 1977, pp. 271-320.
- LÓPEZ BASCUÑANA, M. I., “La mitología en la obra del Marqués de Santillana”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 54, 1978, pp. 297-330.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A., “Algunas notas sobre la Medea de Eurípides”, *Bajo el signo de Medea*, coord. E. Suárez de la Torre, Universidad de Valladolid y Universidad de Coimbra, 2006, pp. 31-63.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A., “Comentario de texto: Eurípides, *Medea*, 465-495”, *Epos*, 5, 1989, pp. 19-34.
- LÓPEZ GALOCHA, M. D., “Estudio socio-político de la Medea de Eurípides”, *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, nº 0, 1995, pp. 117-128.
- LÓPEZ GALOCHA, M. D., “*Medea* de Eurípides: la cólera justa”, *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos: (21-25 de septiembre de 1999)*, 2000, vol. 1, pp. 469-474.
- LÓPEZ GÁMIZ, A., “La tradición clásica en los ‘Fragmentos de Adonis’ de Soto de Rojas”, *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1989, III, pp. 553-560.
- LÓPEZ GONZÁLEZ-CAAMAÑO, F., “Medea o el absoluto femenino”, *Pensamiento, imagen, identidad: a la búsqueda de la definición de género*, coord. M. J. Jiménez Tomé, Málaga: Universidad de Málaga, 1999, pp. 139-152.
- LÓPEZ LÓPEZ, A., “Las mujeres de Medea en *Argonautica* de Gayo Valerio Flaco”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. A. López y A. Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 671-689.
- LÓPEZ LÓPEZ, A., “Reflexiones sobre el coro de mujeres en la Medea de Eurípides”, *L'ordim de la llar: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i pervivència dins la cultura; 8-11 de maig 2002*, Bari: Levante Editori, 2003, pp. 363-377.
- LÓPEZ POZA, S., “Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias, lugares comunes. Aproximación bibliográfica”, *Criticón*, 49, 1990, pp. 61-76.
- LÓPEZ POZA, S., “La proyección emblemática en la literatura”, *Actas del I Congreso Internacional de emblemática general*, Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2004, pp. 1875-1907.
- LÓPEZ POZA, S., “Poliantes y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro”, *La Perinola*, 4, 2000, pp. 191-214.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, C., “El mito de Narciso en el Renacimiento español”, *Fortunatae*, 8, 1996, pp. 345-362.
- LORIMER, H. L., *Homer and the Monuments*, Londres: Macmillan, 1950.

- LOZANO RENIEBLAS, I., “La *écfrasis* de los ejércitos o los límites de la *enárgeia*”, *Monteagudo*, 3ª Época, 10, 2005, pp. 29-38.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M., “Imágenes de recepción de Boccaccio a través de sus códices: primeras notas”, *La recepción de Boccaccio en España*, ed. M. Hernández, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002, pp. 1-30.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M., “Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*”, *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, ed. N. Salvador Miguel, S. López-Ríos y E. Borrego Gutiérrez, Madrid: Iberoamericana - Frankfurt am Main: Vervuert, 2004, pp. 235-258.
- MACCURDY, R. R., “Parodies of the Judgement of Paris in Spanish poetry and drama of the Golden Age”, *Philological Quarterly*, 51, 1972, pp. 135-144.
- MACCURDY, R. R., *Francisco de Rojas Zorrilla and the tragedy*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1958.
- MACEDONIO ESPINOSA, A., *Cuentos populares españoles*, California: Stanford University, 1926.
- MACKENZIE, A. L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool: Liverpool University Press, 1994.
- MAESTRE, R., “La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca”, *El mito en el teatro clásico español*, coord. F. Ruiz Ramón y C. Oliva, Madrid: Taurus, 1988, pp. 55-81.
- MANERO SOROLLA, M. P., “Petarquismo y Emblemática”, *Literatura emblemática hispánica, I Simposio Internacional*, Coruña: Universidade da Coruña, 1994, pp. 175-197.
- MANUWALD, B., “Der Mord an den Kindern: Bemerkungen zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Neophron”, *Wiener Studien*, n. f., 17, 1983, pp. 27-61.
- MARAVALL CASESNOVES, J. A., *La cultura del barroco*, Barcelona: Ariel, 1975.
- MARCOS CASQUERO, M. A., “El tema troyano en la Edad Media: Guido delle Colonne ¿traductor de Benoit de Sainte-Maure?”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 15, 1993, pp. 79-100.
- MARÍN PEÑA, M. C., “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Críticón*, 45, 1989, pp. 81-94.
- MARTÍN BAÑOS, P., “Retórica epistolar: de la carta a la autobiografía, el ensayo y la novela”, *Actas de las III Jornadas de Humanidades Clásicas, Almendralejo, 2001*, coord. C. M Cabanillas Núñez y J. A. Calero Carretero, Almendralejo: Junta de Extremadura, 2002, pp. 147-154.
- MARTÍN BAÑOS, P., *El arte epistolar en el Renacimiento europeo, 1400-1600*, Bilbao: Universidad de Deusto, 2005.
- MARTÍN FERNÁNDEZ, M. A., *Juan de Mena y el Renacimiento: estudio de la mitología en su obra menor*, Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1985.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, A. M., *El mito de Filomela en la literatura española*, León: Universidad de León, 2008.
- MARTÍN, G., “El modelo historiográfico alfonsí y sus antecedentes”, *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV)*, ed. G. Martín, Madrid: Publications de la Casa de Velázquez, 2000, pp. 9-40.

- MARTÍN, H. M., “Lope de Vega’s *El vellocino de oro* in relation to its sources”, *Modern Language Notes*, 39 1924, pp. 142-149.
- MARTÍN, H. M., “Notes on the Cephalus-Procris myth as dramatized by Lope de Vega and Calderon”, *Modern Language Notes*, 66, 1951, pp. 238-241.
- MARTÍN, H. M., “The Apollo and Daphne myth as treated in Lope de Vega and Calderón”, *Hispanic Review*, 1, 1933, pp. 149-160.
- MARTINA, A., “PLitLond 77, i frammenti della *Medea* di Neofrone e la *Medea* di Euripide”, *Papyrologica Lupiensis*, 9, 2000, pp. 247-276.
- MARTINENCHE, E., “La Circe y los poemas mitológicos de Lope”, *Humanidades La Plata*, 4, 1922, pp. 59-66.
- MARTÍNEZ BERBEL, J. A., “«Puso el honor dragones de Medea»: sobre ésta y otras Medeas en el teatro de Lope”, *Criticón*, 87-89, 2003, pp. 479-492.
- MARTÍNEZ BERBEL, J. A., “El mito de Orfeo y su recepción en la literatura española: Lope, Quevedo y Calderón a través de Juan Pérez de Moya”, *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XIV Jornadas*, ed. I. Pardo Molina *et al.*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1999, pp. 149-166.
- MARTÍNEZ GARCÍA, O., “La transfiguración de los nombres de dioses y héroes a través de las traducciones de Homero al castellano”, *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid: Ediciones Clásicas, 2002, pp. 649-656.
- MARTÍNEZ ROMERO, T., “Materials senequians en autors medievals I: el Tirant lo Blanch”, *Un clàssic entre clàssics: sobre traduccions i recepcions de Sèneca a l'Època Medieval*, Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, pp. 157-198.
- MAS I USÓ, P. Y VELLÓN LAHOZ, J., *El mito de Edipo en la tragedia barroca: Alejandro Arboreda, «No hay resistencia a los bados»*, Nueva York: Peter Lang, 1995.
- MATAS CABALLERO, J., “Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla II: Desnudo y violencia”, *Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Francisco de Rojas Zorrilla, Toledo, del 4 al 7 de octubre de 2007*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello, Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2008, pp. 327-360.
- MAZZEO, J. “A critique of some modern theories of metaphysical poetry”, *Modern Philology*, 50, 1952, pp. 86-96.
- MCDANIEL, S. R., *Vincenzo Cartari and his works: translation and mythography in sixteenth century Italy*, Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1991, (Tesis doctoral, Universidad de Yale, 1971).
- MCGRADY, D., “Explicación del soneto *A Júpiter* de Góngora sobre la evidencia de otros ingenios”, *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 397-416.
- MCKINLEY, K. L., *Reading the Ovidian Heroine: 'Metamorphoses' commentaries 1100-1618*, Leiden - Boston, Colonia: E. J. Brill, 2001.
- MELERO BELLIDO, A., “Las otras Medeas del teatro griego”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. A. López y A. Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 315-328.

- MENACHO GARCÍA, M. P., *El mito de Teseo a través de las fuentes literarias y arqueológicas griegas*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1963.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J., “El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca”, *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXXI Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 33-76.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Tomo II, Madrid: Librería general de Victoriano Suárez, 1921.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, III, Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, vol. II, Santander: CSIC, 1951.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Orígenes de la novela I*, Madrid: Bailly-Baillière, 1905.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., “Del honor en el teatro español”, *España y su historia*, vol. II, Madrid: Minotauro, 1957, pp. 357-371.
- MENNER, R. J., “Two notes on Medieval Evhemerism”, *Speculum*, 3, 1928, pp. 246-248.
- MERINO JEREZ, L., “Los *emblemas* de Alciato comentados por el Brocense (1573) y glosados por Mal Lara (1568): coincidencias y divergencias”, *Florilegio de estudios de emblemática, Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática*, Coruña: Universidade da Coruña, 2002, pp. 521-530.
- MESONERO ROMANOS, R., “Catálogo cronológico y alfabético de autores dramáticos”, *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, Madrid: Atlas, 1951, pp. XLV-LV.
- MICHAELIS-BREVA, M., *La presencia de las «Heroidas» de Ovidio en la literatura castellana de la Edad Media*, tesis doctoral, Ginebra: Universidad de Ginebra, 2011.
- MICHELAZZO, F., “Il ruolo di Medea in Apolonio Rodio e un frammento di Eumelo”, *Prometheus*, 1, 1975, pp. 38-48.
- MIEDEMA, H., “The Term Emblemata in Alciati”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, 1996, pp. 234-250.
- MIGNANEGO, L., “I quattro volti del vello d’oro”, *Appunti Romani di Filologia*, 3, 2001, pp. 11-35.
- MONTERO CARTELLE, E. - BLANCO PÉREZ, J. I., “La traducción y anotaciones a *La consolación de la filosofía* de Boecio por el Dr. Pedro Sánchez de Viana”, *Humanitas: in honorem Antonio Fontán*, Madrid: Gredos, 1992, pp. 417-431.
- MORALEDA GARCÍA, P., “El mito de Perseo en Lope y Calderón”, *El mito en el teatro clásico español*, coord. F. RUIZ RAMÓN y C. OLIVA, Madrid: Taurus, 1988, pp. 262-269.
- MORALES ORTIZ, A., “Medea, su temperamento”, *Debilidad aparente, fortaleza en realidad: la mujer como modelo en la literatura griega antigua y su proyección en el mundo actual*, Málaga: Universidad de Málaga, 2002, pp. 107-128.
- MOREAU, A., *Le mythe de Jason et Médée: Le va-nu-pied et la sorcière*, París: Les Belles Lettres, 1994.
- MORENILLA TALENS, C., “Cuatro perfiles nuevos de Medea”, *El perfil de les ombres: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, V, 2-5 de maig 2001, Bari: Levante Editori, 2002, pp. 333-367.
- MORILLO-VELARDE PÉREZ, R., “Conectores argumentativos en el diálogo cancioneril”, *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena». In memoriam*

- Manuel Alvar, eds. J. L. Serrano Reyes y J. Fernández Jiménez, Baena, Córdoba, Ayuntamiento de Baena, vol. 1, 2003, pp. 87-117.
- MORREALE, M., “Los doce trabajos de Hércules de Enrique de Villena”, *Revista de Literatura*, 5, 1954, pp. 21-34.
- MORSE, R., *The Medieval Medea*, Cambridge: D. S. Brewer, 1996.
- MOYA DEL BAÑO, F., *Estudio mitográfico de las Heroídas de Ovidio*, Murcia: Universidad de Murcia, 1969.
- MOYA DEL BAÑO, F., *Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia: Universidad de Murcia, 1966.
- MUÑIZ MUÑIZ, M. N., “Sobre la traducción española del *Filocolo* de Boccaccio (Sevilla, 1541) y sobre las Treize elegantes demandes d’amours”, *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 537-551.
- MUÑOZ GARRIGÓS, J., “Un modelo de texto adversativo: ‘La carta de Dido a Eneas’ de la *Primera crónica general*”, *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X. (Actas del congreso internacional. Murcia, 5-10 de marzo de 1984)*, eds. F. Carmona y F. J. Flores, Murcia: Universidad de Murcia, 1985, pp. 365-372.
- NADEU, C. A., *Women of the prologue. Imitation, myth, and magic in Don Quixote I*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2002.
- NASCIMENTO, A. A., “O mito de Hércules: Etimologia e recuperação do tema antigo na historiografia medieval hispánica”, *Humanitas*, 47, 1995, pp. 671-684.
- NAUCK, A., *Tragicæ dictionis Index spectans ad tragicorum graecorum fragmenta*, reimpr. Hildesheim: Georg Olms, 1962.
- NEIRA MARTÍNEZ, J., “Quevedo y Garcilaso: dos actitudes ante el mito clásico”, *Cuadernos del Norte*, 1, 1980, pp. 5-10.
- NEUMEISTER, S., *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festspiele Calderóns*, Múnich: Wilhelm Fink, 1978.
- O’CONNOR, T. A., “La comedia mitológica: simbolismo, escenografía y política”, *Historia y crítica de la literatura española*, coord. F. Rico Manrique, vol. 3, Tomo 2, 1992 (Siglo de Oro, Barroco: primer suplemento / coord. por Aurora Egido Martínez), Barcelona: Editorial Crítica, pp. 421-429.
- O’CONNOR, T. A., *Myth and mythology in the theatre of Pedro Calderón de la Barca*, San Antonio (Texas): Trinity University Press, 1988.
- OCASAR ARIZA, J., “La tradición manuscrita de los *Diálogos de Palatino y Pinciano* de Juan de Arce de Otálora”, *Criticón*, 56, 1992, pp. 81-85.
- OHLANDER, S. P., *Dramatic suspense in Euripides’ and Seneca’s “Medea”*, Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1990.
- ORIA PINO, R. M., “Adaptación de un modelo: Fernando de Herrera y la *Oda I 6* de Horacio”, *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid: Universidad Complutense, 1989, III, pp. 621-628.
- ORTIZ, J. M., “The two faces of Dido: classical images and medieval reinterpretation”, *Kentucky Romance Quarterly*, 33, 1986, pp. 421-430.
- OSUNA RUIZ, R., “Una imitación de Lope de la *Fábula de Polifemo* ovidiana”, *Bulletin Hispanique*, 70, 1968, pp. 5-19.

- OZAETA GÁLVEZ, M. A., “Medea en Cherubini”, *Estudios clásicos*, 114, 1998, pp. 67-76.
- PAILLEN, C., *La question d'amor dans les comedias de Calderón de la Barca*, París: Les Belles Lettres, 1974.
- PAJARES GIMÉNEZ, M. T., “La presencia de Dido en la *Primera crónica general*: un ejemplo del criterio histórico de Alfonso X”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9, 1985, pp. 472-476.
- PALOMO VÁZQUEZ, P., *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona: Planeta - Universidad de Málaga, 1976.
- PANSA, G., *Ovidio nel Medioevo e nella tradizione popolare*, Sulmona: U. Caroselli, 1924.
- PANYAGUA, E. R., “Catálogo de representaciones de Orfeo en el arte antiguo”, *Helmántica*, 23, 1972-1973, pp. 83-135 y 393-416.
- PARAÍSO DE LEAL, I., “Contribución a la semántica de Medea (Eurípides, Séneca, Unamuno)”, *Investigaciones semióticas II: lo cotidiano y lo teatral*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1988, v. 2, pp. 303-316.
- PÁRAMO POMAREDA, J., “Consideraciones sobre los autos mitológicos de Calderón de la Barca”, *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 12, 1957, pp. 51-80.
- PARIS, P., “La mythologie de Calderón: Apolo y Climene. El hijo del sol, Faetón”, *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1925, I, pp. 557-570.
- PARKER, A. A., *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona: Ariel, 1983.
- PARKER, A. A., *The allegorical drama of Calderon: an introduction to the Autos sacramentales*, Oxford: The Dolphin Book, 1943.
- PARKER, M. A., “Juan de Mena’s Ovidian material: an Alfonsine influence?”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 55, 1978, pp. 5-17.
- PASCUAL RODRÍGUEZ, J. A., “Los *Doze trabajos de Hercules* fuente de algunas *Glosas a la coronación de Juan de Mena*”, *Revista de Filología Moderna*, 46-47, 1972-1973, pp. 89-103.
- PASTOR COMÍN, J. J., “La música como recurso dramático en la obra de Rojas Zorrilla”, *Francisco de Rojas Zorrilla. Poeta dramático, Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 243-269.
- PASTOUREAU, M., *L'imagination emblématique à la fin du Moyen Âge: Armoiries et Devises des chevaliers de la Table Ronde*, París: Le Léopard d'or, 1980.
- PAVIA, M. N., *Drama of the Siglo de Oro. A study of Magic, Witchcraft and Other Occult Beliefs*, Nueva York: Hispanic Institute of the United States, 1959. (Edición actual: Breinigsville, Pennsylvania: Kessinger, 2011).
- PEARSON, L., “Apollonius of Rhodes and the old geographers”, *American Journal of Philology*, 59, 1938, pp. 443-459.
- PEDRAZZINI, P., *Medea fra tipo e archetipo: La ferita dell'amore fatale nelle diagnosi del teatro*, Roma: Carocci, 2007.
- PEÑA, M., *Alegoría y auto sacramental*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975.

- PÉPIN, J., *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judeochrétiennes*, París: Aubier, 1958.
- PEREIRA, M^a H. DA R., “Alocução da Presidente da Comissão Organizadora”, *Medeia no Drama Antigo e Moderno: Actas do Coloquio de 11 e 12 de Abril de 1991*, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, pp. 27-30.
- PÉREZ GARCÍA, N., “Patricio de la Escosura, mitólogo”, *Revista de Literatura*, 59, 1997, pp. 587-594.
- PÉREZ GÓMEZ, L., “La Medea de Séneca: naturaleza frente a cultura (análisis narratológico)”, *Faventia*, 11, 1989, pp. 59-82.
- PÉREZ GÓMEZ, L., “La soledad de Medea: el infanticidio en el drama de Séneca”, *Florentia iberitana*, 17, 2006, pp. 191-224.
- PÉREZ GÓMEZ, L., “Estructura formal de la trama en las tragedias de Séneca: Medea”, *Florentia iberitana*, 6, 1995, pp. 383-416.
- PÉREZ PASTOR, J. L., *Las traducciones de las poéticas clásicas al castellano en los Siglos de Oro (1568-1698)*, tesis doctoral dirigida por J. Fernández López, Universidad de La Rioja, 2010.
- PÉREZ PRIEGO, M. A., “De Dante a Juan de Mena. Sobre el género literario de «comedia»”, 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1978, pp. 151-158.
- PHINNEY, E., “Narrative unity in the *Argonautica*, the Medea-Jason romance”, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 98, 1967, pp. 327-341.
- PICCUS, J., “El traductor español de *De Genealogia Deorum*”, *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, vol II, Madrid: Castalia, 1966, pp. 59-75.
- PIERCE, F., *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos (2^a ed. revisada y aumentada), 1968.
- POCIÑA LÓPEZ, A., “El amor de Medea visto por Eurípides y Séneca”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. A. López y A. Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 233-254.
- POCIÑA LÓPEZ, A., “El sevillano Diego Mexía de Fernangil y el humanismo en Perú a finales del siglo XVI”, *Anuario de estudios americanos*, 40, 1983, pp. 163-184.
- POCIÑA LÓPEZ, A., “La tragedia *Medea* de Lucio Acio”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. A. López y A. Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 389-410.
- POCIÑA LÓPEZ, A., “Medea y Jasón en la *Coronica Troiana em Limgouajem Purtugesa* y en la tradición medieval”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. A. López y A. Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. II, pp. 719-750.
- POCIÑA LÓPEZ, A., “Tres dramatizaciones del tema de Medea en el Siglo de Oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. A. López y A. Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. II, pp. 751-777.
- PONCE DE LEÓN, X., “La contraposición de dos culturas: sacralidad y desacralidad en Circe y Medea”, *Limes*, 14-15, 2002-2003, pp. 89-98.
- PORTEIRO CHOUCIÑO, A. M., “Reelaboraciones míticas y clásicas en *Del monte sale* de Lope de Vega”, *Anuario de Lope de Vega*, 12, 2006, pp. 179-190.
- PRAZ, M., *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Madrid: Siruela, 1989.

- PRIETO MARTÍN, A., *La poesía española del siglo XVI*, 2 volúmenes, Madrid: Cátedra, 1984-1987.
- PRINCE, M., “Medea and the inefficacy of love magic: Propertius 1.1 and Tibullus 1.2”, *Classical Bulletin*, 79, 2003, pp. 205-218.
- PROPP, V., *Morfología del cuento*, trad. F. Díez del Corral, Madrid: Akal, 1985.
- QUEROL GAVALDÁ, M., “La música en el teatro de Calderón”, *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid: Istmo, 2000, vol. 1, pp. 415-441.
- QUIJADA SAGREDO, M., “Medea de Eurípides: Lectura de un drama de venganza”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. A. López y A. Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 255-256.
- RAGUÉ ARIAS, M. J., “Clitemnestra, Medea, Fedra: contemporaneidad de su transgresión mítica”, *Fil d’Ariadna: El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seva pervivència dins la cultura occidental. Universitat de València, 3-5 de maig 2000*, Levante Editori, 2001, pp. 367-378.
- RAGUÉ ARIAS, M. J., “La interminable muerte de los hijos de Medea”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. A. López y A. Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 57-69.
- RAIMONDI, E., “Dalla natura alla regola”, *Rinascimento inquieto*, Palermo: U. Manfredi, 1965, pp. 1-71.
- RAMÍREZ DE VERGER, A., “Ovid. *Met.* 13.882-884 and Góngora *Fábula de Polifemo y Galatea* 489-490”, *Exemplaria*, 3, 1999, pp. 161-164.
- RECIO, R., “Boccaccio y la difusión del humanismo italiano en Castilla: la traducción llamada *Laberinto de Amor*”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 2001, (nº extraordinario 8), pp. 275-294.
- RECIO, R., “Por la orden que mejor suena: traducción y Enrique de Villena”, *La corónica*, 24, 1996, pp. 140-153.
- REGALADO GARCÍA, A., “Sobre puesta en escena, verosimilitud y *admiratio*”, *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid: Istmo, 2000, vol. 1, pp. 97-113.
- REICHENBERGER, A. G., “Boscán and the classics”, *Comparative Literature*, 3, 1951, pp. 97-118.
- REICHENBERGER, A. G., “Classical Antiquity in some poems of Juan de Mena”, *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, III, Madrid: Gredos, 1975, pp. 405-418.
- REICHENBERGER, A. G., “Klassische Mythen in spanischen Goldenen Zeitalter”, *Studia Iberica. Festschrift Flasche*, Berna-Múnich: Franke, 1973, pp. 495-570.
- REICHENBERGER, A. G., “The Marqués de Santillana and the Classical Tradition”, *Iberoromania*, 1, 1969, pp. 5-34.
- REID, J. D., *The Oxford Guide to classical mythology in the arts, 1300-1900s*, 2 volúmenes, New York: Oxford University Press, 1993.
- REY, A. - GARCÍA SOLALINDE, A., *Ensayo de una bibliografía de las leyendas troyanas en la literatura española*, Bloomington: Indiana University, 1942.
- RICO GARCÍA, J. M., “El mito de Ícaro en la controversia gongorina”, *Draco* 3-4, 1991-1992, pp. 335-348.

- RICO MANRIQUE, F., “La tradición y el poema”, *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona: Seix Barral, 1991.
- RICO MANRIQUE, F., *Alfonso el Sabio y la “General Estoria”: tres lecciones*, Barcelona: Ariel, 1984.
- RIERA CLIMENT, C. y RIERA PALERMO, J. B., “Biografía de Luis de Lucena”, *Llull, Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 28/62, 2005, pp. 551-562.
- RILEY, E. C., “Aspectos del concepto de *admiratio* en la teoría literaria del Siglo de Oro”, *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, tomo III, Madrid: Gredos, 1963, pp. 173-183.
- RÍO SANZ, E. DEL, *La influencia del teatro de Séneca en la literatura española*, Logroño: Universidad de La Rioja, 1995, (microforma).
- RIVAS GIL, F. J., “Las *Heroidas* de Ovidio en la versión castellana de Diego Mexía de Fernangil: fuente textual y modelos literarios (I)”, *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, coord. A. Alvar Ezquerra, Santiago de Compostela: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2005, vol. 3, pp. 571-584.
- RIVERS, E. L., “Albanio as Narcissus in Garcilaso’s second Eclogue”, *Hispanic Review*, 41, 1973, pp. 297-304.
- ROBINS, L., “The Role of Commentary in Emblem Books”, *The European Emblem. Towards an Index Emblematicus*, ed. P. M. Daly, Waterloo, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980, pp. 15-27.
- RODÓN BINUÉ, E., “El léxico de una pasión: Medea”, *Athlon: satura grammatica in honorem Francisci R. Adrados*, Madrid: Gredos, 1984, vol. 2, pp. 775-792.
- RODÓN BINUÉ, E., “Rebeldía y sumisión en la Medea de Séneca”, *Literatura y vida cotidiana: actas de las cuartas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1987, pp. 91-100.
- RODRIGUES VIANNA PERES, L., “Historia y emblemática en la teatralidad barroca de Calderón de la Barca”, *Calderón 2000: Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, director I. Arellano, Pamplona: Universidad de Navarra, 2002, vol. 1, pp. 771-788.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., “Notas críticas a Eurípides, *Medea*”, *Emerita*, 61, 1993, pp. 241-266.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Lírica griega arcaica*, Madrid: Gredos, 1981.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E., “*Ira, qua ducis, sequor*: la cólera en la *Medea* de Séneca”, *Florentia iberitana*, 11, 2000, pp. 227-255.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E., “Las cóleras en la *Medea* de Eurípides”, *Nova tellus*, 16, 1998, pp. 57-78.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E., “Los lechos en la *Medea* de Séneca”, *Faventia*, 23, 2001, pp. 9-23.
- RODRÍGUEZ CIDRE, E., “Mujeres deshonoradas: injuria y traición en la *Medea* de Eurípides”, *Anales de historia antigua, medieval y moderna*, 33, 2000, pp. 37-58.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., “La novela corta del barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva”, *Monteagudo*, 1, 1996, pp. 27-46.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, Vitoria-Gasteiz: Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, II, 1992, pp. 116-133.

- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*, Madrid: Alianza, 1995.
- ROIG-MIRANDA, M., “Quevedo et la guerre de Troie: Étude du sonnet *Ver relucir, en llamas encendido*”, *Ibérica. Mélanges offerts à Paul Guinard*, París: Éditions Hispaniques, 1990, I, pp. 245-254.
- ROMOJARO MONTERO, R., “El mito como ejemplo en los sonetos de Lope de Vega (estructuras emblemáticas)”, *Investigaciones filológicas*, ed. C. Cuevas, Málaga: Universidad de Málaga, 1990, pp. 136-155.
- ROMOJARO MONTERO, R., “El mito como erudición en las *Rimas* de Lope de Vega”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 62, 1986, pp. 37-75.
- ROMOJARO MONTERO, R., “Hacia una definición de alegoría: la alegoría mítica y el tema de Troya en los sonetos de Lope de Vega”, *Anthropos. Suplementos*, 10, 1988, pp. 43-51.
- ROMOJARO MONTERO, R., “Lope de Vega y el mito clásico (Humor, amor y poesía en las *Rimas de Tomé de Burquillos*)”, *Analecta Malacitana*, 8, 1985, pp. 267-292.
- ROMOJARO MONTERO, R., *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona: Anthropos, 1998.
- ROMOJARO MONTERO, R., *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga: Universidad de Málaga, 1998.
- ROQUET I LLOVERA, E., *Paléfat. Històries increïbles*, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1975.
- ROUND, N. G., “Las traducciones medievales, catalanas y castellanas de las *Tragedias* de Séneca”, *Anuario de Estudios Medievales*, 9, 1974-1977, pp. 187-227.
- ROUND, N. G., “Alonso de Cartagena’s ‘Libros de Séneca’: Disentangling the manuscript tradition”, en *Medieval Spain. Culture, conflict and coexistence. Studies in honour of Angus MacKay*, eds. R. Collins - A. Goodman, Houndmills (NY): 2002, pp. 123-147.
- ROUX, R., *Le problème des Argonautes. Recherches sur les aspects religieux de la légende*, París: E. de Boccard, 1949.
- ROVIRA SOLER, M., “Datación de la *Argonáutica Órfica* por su relación con la de Valerio Flaco”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 14, 1978, pp. 171-206.
- ROVIRA SOLER, M., “El ciclo argonáutico en la tradición literaria europea”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 15, 1978, pp. 297-308.
- ROZAS LÓPEZ, J. M., “Dos notas sobre el mito de Faetón en el Siglo de Oro”, *Boletín Cultural de la Embajada Argentina*, 2, 1963, pp. 81-92.
- RUBIO ÁLVAREZ, F., “Andanzas de Hércules por España, según la *General Estoria* de Alfonso el Sabio”, *Archivo Hispalense*, 24, 1956, pp. 41-55.
- RUBIO GONZÁLEZ, L., “Juan de Valladolid, un poeta de juglaría en el siglo XV”, *Castilla: Estudios de Literatura*, 6-7, 1983-1984, pp. 101-112.
- RUIZ DE ELVIRA, A., “La actualidad de Ovidio”, *Simposio sobre la Antigüedad clásica*, Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1969, pp. 133-159.
- RUIZ DE ELVIRA, A., “Mito y novela”, *Cuadernos de Filología Clásica*, 6, 1973, pp. 15-52.
- RUIZ DE ELVIRA, A., “Valoración ideológica y estética de las *Metamorfosis* de Ovidio”, *Cuadernos de la Fundación Pastor*, 15, 1969, pp. 111-177.
- RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología Clásica*, Madrid: Gredos 1975.
- RUIZ ESTEBAN, Y., *El mito de Narciso en la literatura española*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1990.

- RUIZ PÉREZ, P., “El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía”, *La elegía. III Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, ed. B. López Bueno, Sevilla-Córdoba: Servicio de Publicaciones de las Universidades, 1996, pp. 351-354.
- SABIK, K., “El teatro de corte en España en la 1ª mitad del siglo XVII (1614-1636)”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, (Berlín, 18-23 de agosto 1986)*, Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, Preussischer Kulturbesitz, Freie Universität Berlin, Institut für Romanische Philologie, ed. Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main: Vervuert, 1989. pp. 601-609.
- SAGE, J., “The Function of Music in the Theatre of Calderón”, *Pedro Calderón de la Barca. Critical Studies of Calderón’s comedias*, XIX, Londres: Gregg International, 1973, pp. 209-227.
- SALA ROSE, R., “De los argonautas a los descubridores: vicisitudes en la interpretación de un fragmento de la Medea de Séneca”, *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción: actas del Congreso Internacional, Murcia, 9-11 noviembre 1995*, ed. A. L. Pujante y K. Gregor, Murcia: Universidad de Murcia, 1996, pp. 179-184.
- SALA ROSE, R., “La Medea de Eurípides: el enigma del infanticidio”, *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, eds. A. López y A. Pociña, Granada: Universidad de Granada, 2002, vol. I, pp. 293-313.
- SALAMANQUÉS PÉREZ, V., “El tratamiento de los dioses paganos en la obra de Baltasar de Vitoria”, *Humanismo y Pervivencia del mundo clásico, Homenaje al profesor Antonio Fontán*, III, 4, Alcañiz-Madrid: 2002, pp. 1863-868.
- SALEMME, C., *Medea: un antico mito in Valerio Flacco*, Nápoles: Loffredo, 1991.
- SALÉS DASÍ, E. J., “El motivo de las andas: de nuevo sobre los libros de caballerías y el Quijote”, *Criticón*, 99, 2007, pp. 105-124.
- SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE, M., “Ritual y sacrificio en las Argonáuticas Órficas”, *Fortunatae*, 5, 1993, pp. 169-184.
- SÁNCHEZ PÉREZ, A., *La literatura emblemática española de los siglos XVI y XVII*, Madrid: SGEL, 1977.
- SÁNCHEZ SALOR, E., “Medea en la literatura latina”, *Ideas: contemporaneidad de los mitos clásicos*, coord. S. López Moreda, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 41-58.
- SÁNCHEZ SALOR, E., “Medea sine ratione o la fuerza de la sinrazón”, *Séneca, dos mil años después: actas del Congreso Internacional del Bimilenario de su nacimiento (Córdoba, 24 a 27 de septiembre de 1996)*, Córdoba: Universidad de Córdoba, 1997, pp. 245-255.
- SANJUÁN ASTIGARRAGA, J. I., “Algunos aspectos del mito de Orfeo en la poesía española del XVII”, *Música y literatura en la Península Ibérica, 1600-1750*, eds. M. A. Virgili Blanquet, C. Caballero Fernández-Rufete y G. Vega García-Luengos, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998, pp. 479-486.
- SANJUÁN ASTIGARRAGA, J. I., “Música y poesía: el mito de Orfeo en Garcilaso”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, ed. J. M. Maestre Maestre et al., Alcañiz-Cádiz: 1997, I, pp. 363-370.
- SANZ MORALES, M., “Paléfato y la interpretación racionalista del mito: características y antecedentes”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 22, 1999, pp. 403-424.

- SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE, P. Y GONZÁLEZ ROLÁN, T., “Las *Questiones sobre los dioses de los gentiles* del Tostado: un documento importante sobre la presencia de G. Boccaccio en la literatura medieval española”, *Cuaderno de Filología Clásica*, 19, 1985, pp. 85-114.
- SARACHO VILLALOBOS, J. T., “Muertes de argonautas: Séneca, *Medea*, 579-669”, *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos, Madrid, 1991*, Madrid: Ediciones Clásicas, 1994, vol. 2, pp. 863-870.
- SCHACK, A. F. VON, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, tomo III, Frankfurt am Main: J. Baer, 1854.
- SCHAMUN, M. C., “‘Agon logon’ en *Medea* de Eurípides, vv. 446-626”, *Synthesis*, 8, 2001, pp. 137-152.
- SCHEIN, S., “Philia in Euripides’ *Medea*”, *Cabinet of the Muses: Essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*, eds. M. Griffith - D. J. Mastronarde, Atlanta, Georgia: Scholars Press, 1990, pp. 57-73.
- SCHEVILL, R., *Ovid and the Renaissance in Spain*, Hildesheim: George Olms, 1971.
- SCHIFF, M., *La bibliothèque du Marquis de Santillana*, París: Émile Bouillon, 1905.
- SCHIZZANO MANDEL, A., “La presencia de Calderón en la loa de *Los tres mayores prodigios*”, *Octavo Coloquio Anglogermánico (Bochum, 1987). Hacia Calderón*, ed. H. Flasche, Stuttgart: Franz Steiner, 1988, pp. 227-235.
- SCHNEIDER, L. M., “Apuntes sobre la mitología greco-romana en Castillejo y Garcilaso”, *RFH* (Buenos Aires), 2, 1960, pp. 295-322.
- SCHROEDER, A., “Las fuentes literarias y no literarias de *Medea*, de Séneca”, *Séneca, dos mil años después: actas del Congreso Internacional del Bimilenario de su nacimiento, (Córdoba, 24 a 27 de septiembre de 1996)*, Córdoba: Universidad de Córdoba, 1997. p. 513-528.
- SCHWARTZ, L., “Versiones de Orfeo en la poesía amorosa de Quevedo”, *Filología*, 26, 1993, pp. 205-211.
- SEIDENSTICKER, B., “Women on the Tragic Stage”, *History, Tragedy, Theory: Dialogues on Athenian Drama*, ed. B. Goff, Austin: Texas University Press, 1995, pp. 151-173.
- SELIG, K. L. “Gracián and Alciato’s *Emblemata*”, *Comparative Literature*, 8, 1956, pp. 1-11.
- SERÉS GUILLÉN, G., “El enciclopedia mitográfica de Baltasar de Vitoria”, *La Perinola*, 7, 2003, pp. 397-421.
- SERRALTA, F., “El gracioso y su refundición en la versión palaciega de Eurídice y Orfeo (Antonio de Solís)”, *Criticón*, 60, 1994, pp. 93-101.
- SERRANO DE LA TORRE, J. M., “Tradición clásica y poesía áurea”, *Analecta Malacitana*, 21, 1998, pp. 315-331.
- SEZNEC, J., *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, trad. J. Aranzadi, Madrid: Taurus, 1985.
- SHECKTOR, N. M., “La interpretación del mito en el *Adonis y Venus* de Lope”, *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. M. Criado del Val, Madrid: EDI-6, 1981, pp. 361-364.
- SIGNES CODOÑER, J., CODOÑER MERINO, C., DOMINGO MALVADI, A., *Biblioteca y epistolario de Hernán Núñez de Guzmán (El Pinciano). Una aproximación al humanismo del siglo XVI*, Madrid: CSIC, 2001.

- SMITH, P. J., "Quevedo and the Sirens: allusion and Renaissance topic in a moral sonnet", *Journal of Hispanic Philology*, 9, 1984, pp. 31-41.
- SOLANA DUESO, J., "Medea o la filoginia de Eurípides", *Las raíces de la cultura europea: ensayos en homenaje al profesor Joaquín Lomba*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (Diputación de Zaragoza), 2004, pp. 89-110.
- SOLER, E. S., "Conflicto interior y metamorfosis: a propósito de Medea en Ovidio (*Metamorfosis* VII, 1-424)", *IX Congreso Español de Estudios Clásicos: Madrid, 27 al 30 de septiembre de 1995*, coord. F. Rodríguez Adrados, Madrid: Ediciones Clásicas, 1996, vol. 5, pp. 181-186.
- SOLODOW, J., *The world of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988.
- SOONS, A., "Four transpositions of the Theseus legend in the Hispanic theater", *Cithara*, 24, 1985, pp. 3-17.
- SPINETTI, M., *Primo umanesimo: Petrarca-Boccaccio*, Nápoles: Liguori, 1994.
- STEIN, L. K., "Música existente para comedias de Calderón de la Barca", *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro, Madrid, 8-13 de Junio de 1981*, coord. L. García Lorenzo, Madrid: CSIC, 1983, pp. 1161-1172.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E., "La epistografía griega", *Estudios Clásicos*, 83, 1979, pp. 19-46.
- SUÁREZ MIRAMÓN, A., "Espacios dramáticos en Rojas Zorrilla", *Revista de literatura*, 69/137 (Ejemplar dedicado a Rojas Zorrilla), 2007, pp. 51-73.
- TATE, R. B., "Mitología en la historiografía española de la Edad Media y del Renacimiento", *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid: Gredos, 1970, pp. 13-32.
- TAYLOR, E. W., "Sobre la traducción de *La Caída de Príncipes* de don Pedro López de Ayala, *Historias y Ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV: Actas del Coloquio Internacional*, coord. J. L. Canet Vallés, R. Beltrán Llavador y J. L. Sirera Turó, Valencia: Universitat de València, 1992, pp. 141-156.
- TEJERINA, B., "El *De Genealogia deorum gentilium* en una mitografía española del siglo XVII: *El teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria", *Revista de Filología Moderna*, 55, 1975, pp. 591-601.
- TERPENING, R. H., "The representation of Charon in the Siglo de Oro: innovation in the myth of Orpheus", *Kentucky Romance Quarterly*, 22, 1975, pp. 345-464.
- TERRY, A., "An interpretation of Góngora's *Fábula de Píramo*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 4, 1956, pp. 202-217.
- THOMPSON, D., "The possible Hittite Sources for Hesiod's *Theogony*", *Parola del Passato*, 22, 1967, pp. 241-251.
- TOBIÁS NÁPOLI, J., "El discurso de la nodriza en el prólogo de *Medea* de Eurípides y la cuestión del amor", *Synthesis*, 10, 2003, pp. 55-76.
- TRABADO CABADO, J. M., "Herrera y Cervantes frente al mito de Ícaro en la poesía cancioneril", *Estudios Humanísticos. Filología*, 18, 1996, pp. 11-36.
- TRAMBAIOLI, M., "Calderón y el mito de Medea", *Anuario de Letras*, 33, 1995, pp. 231-244.
- TRAMBAIOLI, M., "*Los encantos de Medea*, de Rojas Zorrilla y la espectacularidad de la comedia de tramoya", *Texto y Espectáculo*, ed. J. L. Suárez García, El Paso: University of Texas, 1995, pp. 107-116.

- TRAMBAIOLI, M., "Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón", Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Enlace: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tonalidades-entremesiles-en-el-teatro-palaciego-de-caldern-0/html/01bb03fc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html
- TURNER, J. H., "Góngora y un mito clásico", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 23, 1974, pp. 88-100.
- TURNER, J. H., *The myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, Londres: Tamesis Books Limited, 1977.
- URBÁN FERNÁNDEZ, Á., "Séneca como fuente de lemas en la Emblemática española de los siglos XVI-XVII. Notas a propósito de una reciente *Enciclopedia de Emblemas Españoles*", *Alfinge*, 1, 1983, pp. 125-140.
- VALVERDE SÁNCHEZ, M., "Las instrucciones de Medea como discurso-programa en A. R. III 1026-62", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1989, vol. 2, pp. 357-364.
- VÉLEZ-SAINZ, J., "De cuervos y basiliscos: alegoría y corte en el *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón", *Rilce*, 22, 2006, pp. 259-273.
- VILLANUEVA FERNÁNDEZ, J. M., "La mitología en la dramaturgia de Mira de Amescua", *Estudios Clásicos*, 109, 1996, pp. 49-57.
- VOJATZI, M., *Frühe Argonautenbilder*, Würzburg: Honrad Tritsch, 1982.
- VOX, O., "Eurípide *Medea* 976-1001: il quarto stasimo", *Invigliata lucernis*, 23, 2001, pp. 263-270.
- VV. AA., *Bajo el signo de Medea = Sob signo de Médeia*, coord. M. Do Céu Fialho, D. F. Leão, E. Suárez de la Torre (*et al.*), Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2006.
- VV. AA., *Classical Influences on European Culture a.d. 1500-1700*, ed. R. R. Bolgar, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- VV. AA., *El mito en el teatro clásico español, VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 25-27 de septiembre de 1984)*, coord. F. Ruiz Ramón y C. Oliva, Madrid: Taurus, 1988.
- VV. AA., *El mundo social y cultural de La Celestina: Actas del Congreso Intrernacional de la Universidad de Navarra*, coord. J. M. Usunáriz Garayoa e I. Arellano Ayuso, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2003.
- VV. AA., *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. L. García Lorenzo, Kassel: Reichenberger, 2000.
- VV. AA., *La Recepción de Boccaccio en España: actas del Seminario Internacional Complutense*, ed. M. Hernández Esteban, Madrid: Universidad Complutense, *Cuadernos de filología italiana*, n° extraordinario, 2001.
- VV. AA., *Medea nella letteratura e nel"arte*, ed. B. Gentili - F. Perusino, Venecia: Marsilio, 2000.
- VV. AA., *Medea: essays on Medea in myth, literature, philosophy and art*, ed. J. J. Clauss and S. I. Johnston, Princeton: Princeton University Press, 1997.
- VV. AA., *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, ed. R. R. Bolgar, Cambridge: Cambridge University Press, 1954.
- WALCOT, P., *Hesiod and the Near East*, Cardiff: University of Wales Press, 1966.

- WALEY, P., "El texto de la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora", *Revista de Filología Española*, 22, 1935, pp. 219-289.
- WALEY, P., "Enfoque y medios humorísticos de la *Fábula de Píramo y Tisbe*", *Revista de Filología Española*, 44, 1961, pp. 385-398.
- WALEY, P., "Some uses of classical mythology in the *Soledades* of Góngora", *Bulletin of Hispanic Studies*, 36, 1959, pp. 193-209.
- WARDROPPER, B. W., "The poetry of ruins in the Golden Age", *Revista Hispánica Moderna*, 35, 1969, pp. 295-305.
- WEBSTER, T. B. L., *La Grèce de Mycènes à Homère*, París: Payot, 1960.
- WELLES, M. D., *Arachne's Tapestry: the transformation of myth in seventeenth-century Spain*, San Antonio: Trinity University Press, 1986.
- WELLES, M. L., "Felicitous fabrications: Ovid according to Jorge de Bustamante", *Prosa y poesía: homenaje a Gonzalo Soberano*, coord. Ch. Maurer, J. François Botrel, Y. Lissorgues y L. Romero Tobar, Madrid: Gredos, 2001, pp. 451-459.
- ZAFRA MOLINA, R., "Problemas en la recepción moderna del *Emblematum Liber* de Andrea Alciato en España", *Florilegio de estudios de emblemática*, ed. S. López Poza, Coruña: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2004, pp. 681-695.
- ZAMORA SALAMANCA, M^a H., "Medea y la reflexión ética de la filosofía griega", *Bajo el signo de Medea*, coord. E. Suárez de la Torre, Universidad de Valladolid y Universidad de Coimbra, 2006, pp. 83-115.
- ZAPATA FERRER, A., "Progne y Filomela: la leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega", *Estudios Clásicos*, 92, 1987, pp. 23-58.
- ZAVALA ZAPATA, I. M., "La época de Medea", *Quimera*, 176, 1999, pp. 40-44.

Esta tesis doctoral se acabó de imprimir el día 6 de junio de 2012,
festividad de San Norberto y San Ceracio, obispos,
de San Hilarión de Constantinopla, confesor
y monje, de San Jarlato de Irlanda,
de San Colmán de Escocia
y de otros
varios.

LAVS

DEO

