

La *Medea* de Eurípides:
composición triádica y simétrica
en función del contenido

Medea by Euripides:
Triadic and Symmetrical Composition
According to the Content

Alicia Esteban Santos
UCM
aesteban@ucm.es

RESUMEN	SUMMARY
<p>En la <i>Medea</i> de Eurípides se aprecia una fuerte inclinación por la estructura en tríadas, así como en simetría axial, tanto en la totalidad de la obra como en las partes individuales. La tragedia se puede dividir en tres partes a su vez trimembres, cuya distribución se relaciona estrechamente con el contenido: la primera (prólogo + párodo + episodio primero) presenta los preliminares o causas; la segunda (episodio segundo + episodio tercero —central— + episodio cuarto, flanqueados por los correspondientes estásimos primero, segundo, tercero y cuarto) desarrolla la trama hacia el desenlace; la tercera (episodio quinto + último estásimo + éxodo) presenta ya las consecuencias, el desenlace. El elemento central (episodio tercero) de la parte segunda es el núcleo composicional y temático, pues ahí se sitúa la μεταβολή τῆς τύχης, y coincide además con el centro numérico. Entre los dos elementos (episodios segundo y cuarto) que lo enmarcan es evidente el paralelismo, de modo que la parte central muestra simetría axial. Entre las partes extremas (primera y tercera) existe asimismo simetría axial y correspondencia.</p>	<p>Euripides' tragedy <i>Medea</i> shows a strong tendency to structure the whole work and the individual parts in triads as well as in axial symmetry. The whole play can be divided into three parts, each one also tripartite, whose distribution is closely related to the content: Part I (prologue + parodos + episode 1) presents the preliminaries or causes; Part II (episode 2 + episode 3 —centre— + episode 4, flanked by the correspondent stasima 1, 2, 3 and 4) is developing the plot towards the conclusion; Part III (episode 5 + last stasimon + exodos) already presents the consequences, the conclusion. The central element (episode 3) of part II is not only the compositional but also the thematic core, since the μεταβολή τῆς τύχης is located there. Besides, it is the numerical epicentre of the play. The parallelism between the two elements (episodes 2 and 4) that frame the central part is evident, and thereby the central part shows axial symmetry. There is also axial symmetry and correspondence between the extreme parts (I and III).</p>

PALABRAS CLAVE	KEY WORDS
Tragedia, <i>Medea</i> , Eurípides, simetría, composición triádica, composición, contenido.	Tragedy, <i>Medea</i> , Euripides, symmetry, triadic composition, composition, content.
ÍNDICE	
Introducción Primera parte <i>Prólogo</i> <i>Párido</i> <i>Episodio primero</i> Segunda parte <i>Episodio segundo</i> <i>Episodio tercero</i> <i>Episodio cuarto</i> Tercera parte <i>Episodio quinto</i> <i>Estásimo quinto</i> <i>Episodio sexto</i> Otras triplicidades Conclusiones.	

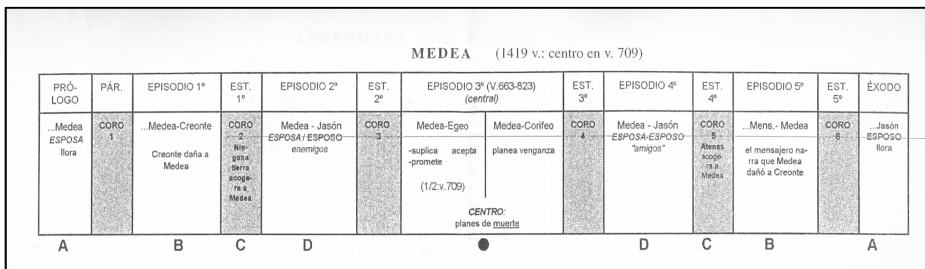
INTRODUCCIÓN

La tragedia *Medea* de Eurípides muestra una composición esencialmente estructurada en elementos ternarios, tanto en lo que respecta al todo de la obra como en las partes individuales. En especial, destacan las tres primeras por su estructura marcadamente trimembre y, por añadidura, con gran equilibrio en sus componentes.

Por lo demás, la obra en su conjunto se muestra muy elaborada y presenta una construcción en simetría axial¹: un episodio central (el tercero) —en el que

¹ Véase ESTEBAN SANTOS (1998) 102-103 y cuadro anexo, que reproducimos a continuación. Respecto a la simetría en la estructuración de *Medea* de Eurípides, cf. BUTTREY (1958). AICHELE (1971) 62-63 también la observa en *Andrómaca*, *Troyanas*, *Electra*, *Ifigenia entre los tauros*, *Orestes* y, especialmente, en *Bacantes*, coincidente con *Medea* (así como con la sofoclea *Edipo en Colono*) en el hecho de que al episodio tercero, central, lo rodean dos episodios más cortos (segundo y cuarto) de una sola escena y con los mismos personajes, y a estos a su vez, en un nuevo anillo, los rodean dos episodios más extensos (primero y quinto). Por otra parte, STROHM (1957) 103, n. 3 y 168-169 habla de la construcción artística y complejamente entrecruzada de *Medea: resis I* (vv. 214ss.) | Creonte (primera escena de simulación) | monólogo I (v. 376) | Jasón I | Egeo; *resis II* | Jasón II (segunda escena de simulación) | (pedagogo) monólogo II | mensajero; monólogo III (1240) | Jasón III. Pero no son estudios que —a través de un detenido análisis de la obra pasaje por pasaje— señalen de manera tan marcada y evidente la elaborada composición de esta tragedia (y su relevante conexión con el contenido que, gracias a los recursos formales, adquiere el mayor énfasis) ni que pongan de manifiesto la estructura ternaria, tan destacada, según pretendemos probar por medio de un examen minucioso. Por otro lado, trabajos sobre composición de tragedias, como en especial los de Irigoín, atienden ante todo a los aspectos formales en sí, a la “arquitectura” de la obra, más que al significado que expresan. Además de sus estudios sobre tragedias de Esquilo y de Sófocles, de Eurípides IRIGOÍN (2009) examina la *Hécuba* en conjunto (IRIGOÍN [2002]) y las partes iniciales de *Heraclidas*, *Ifigenia en Áulide* (IRIGOÍN [1987] y [1988a]) y también de *Medea* en concreto, del primer estásimo (IRIGOÍN 1988b), prestando atención a los recursos estilísticos, efectos sonoros, correspondencias entre estrofa y antistrofa y a la ayuda que puede suponer la observación de estos aspectos para el establecimiento del texto. Asimismo Biehl estudia la composición de tragedias de Eurípides, como *Troyanas* y *Hécuba*

claramente se produce la μεταβολή τῆς τύχης gracias al encuentro amistoso de Medea con su salvador—, flanqueado por dos episodios (segundo y cuarto) de escena única con el enfrentamiento de Medea y su esposo traidor, el antagonista principal. En los otros dos episodios que se corresponden hacia los extremos de la pieza (primero y quinto) se establece un claro contraste en la relación de Medea con Creonte, el otro antagonista: en el episodio primero, en el diálogo entre ambos, él es el fuerte y daña y expulsa a la débil Medea, a la que deja sin esposo y sin patria, mientras que en el episodio quinto es ella la que se ha vuelto fuerte y ha dañado al hombre, arrebatándole a su hija y su propia vida, como narra el mensajero. Estos dos episodios —a la inversa de los episodios segundo y cuarto— son muy complejos por su composición y diferentes entre sí: la estructura del episodio primero es perfectamente tripartita y simétrica —como vamos a ver con más detenimiento—, mientras que la del quinto es bimembre (aunque sus dos secciones constan, a su vez, de tres miembros, pero desproporcionados). Y, asimismo, difieren por los personajes masculinos que intervienen junto a Medea, de muy distinta índole: en el episodio primero es el rey, al que se halla sometida Medea, y en el quinto son sirvientes (el pedagogo de sus hijos y el mensajero de palacio). Incluso entre los coros que enmarcan el episodio central hay correlación en el contenido: en el estásimo segundo se canta que ninguna tierra acogerá a Medea; en el estásimo tercero se canta la gloria de Atenas, que acogerá a Medea. Hay correspondencia también entre párodo y estásimo quinto (primero y último cantos corales), pues incluyen ambos el lamento lírico —desgarrador— de un personaje fuera de escena. Y la hay, por fin, entre prólogo y éxodo: en el prólogo la esposa (protagonista), débil, atacada, víctima del esposo, llora; en el éxodo es el esposo (antagonista), débil ahora, atacado, víctima de ella, el que llora.



(BIEHL [1982] y [1997]), pero se centra principalmente en señalar la simetría en lo que respecta a proporciones numéricas entre los diversos pasajes. Respecto a *Troyanas*, tenemos un estudio de su composición y significado: ESTEBAN SANTOS (2000).

Siguiendo con la visión global de la pieza, con independencia de la simetría axial observamos —como decíamos— que en relación tanto a la estructura como al contenido está compuesta de tres partes y que cada una de ellas es a su vez trimembre: la primera abarca el prólogo, la párodo y el episodio primero; la segunda, el episodio segundo, el episodio tercero y el episodio cuarto (con los correspondientes estásimos primero, segundo, tercero y cuarto, que los flanquean); la tercera comprende el episodio quinto, el estásimo quinto y el éxodo o episodio sexto.

PRIMERA PARTE	SEGUNDA PARTE	TERCERA PARTE
Prólogo + Párodo + Episodio 1º	(Es. 1º) + Episodio 2º + (Es. 2º) + Episodio 3º + (Es. 3º) + Episodio 4º + (Es. 4º)	Episodio 5º + Estásimo 5º + Éxodo

Vamos a examinar cada una de ellas centrándonos principalmente en el aspecto de la composición ternaria, tanto general como de los elementos particulares, y justificando siempre tal división en función del contenido.

PRIMERA PARTE

La primera parte (vv. 1-409), triádica como el todo, constituida por prólogo, párodo y episodio primero, presenta las causas y preliminares de la trama que se va a desarrollar en la segunda parte, consistente en los actos y deliberaciones de Medea, los pasos sucesivos que la habrán de llevar a la consecución de sus fines, la venganza, mostrada ya en la parte tercera. Queda además bien delimitada la parte primera, porque precede al relevante encuentro entre Medea y Jasón, con la escena del *agón*:

PRIMERA PARTE
Prólogo Párodo Episodio 1º

Es en esta parte inicial en donde resulta más destacable (al máximo) la distribución trimembre, pues también aparece en cada uno de sus tres componentes, así como en las partes que a su vez componen estos.

Prólogo

El prólogo es complejo², triádico, pues consta de *resis* inicial, diálogo y una tercera parte, de transición a la párodo³:

PRÓLOGO
Resis Nodriza Diálogo yámbico Nodriza-Pedagogo Anapestos Medea y Nodriza

También la *resis* (vv. 1-48), de nuevo, se compone de tres partes⁴, si la consideramos desde la perspectiva temporal, pues en el relato que nos hace la nodriza se delimitan claramente el pasado, el presente y el futuro⁵. Así pues, la primera sección (vv. 1-15) se dedica a narrar los hechos sucedidos en un tiempo anterior: la expedición de los Argonautas a la Cólquide con la misión de buscar para Pelias el vellocino de oro (vv. 1-6a); el amor de Medea hacia Jasón, con quien marcha a Grecia, y el asesinato de Pelias (vv. 6b-10a); la llegada en su huida a Corinto y la estancia allí en armonía familiar y ciudadana durante una época (v. 10b-15). La segunda sección (vv. 16-36) se refiere ya al presente, como señala con evidencia su introducción (νῦν δ'), y la nodriza expone de qué modo han cambiado las circunstancias —ahora tan adversas para Medea por culpa de la traición de Jasón— y describe con detenimiento las manifestaciones del dolor de Medea. La tercera sección (vv. 37-45) se orienta al futuro, pues la nodriza expresa sus te-

² Más de lo que suelen ser en su mayoría los prólogos de Eurípides, en general compuestos solo de dos partes: larga *resis* inicial seguida de un diálogo. Sobre el prólogo de *Medea* tenemos un estudio detenido en ESTEBAN SANTOS (2014).

³ Aunque suele incluirse como primer elemento de la párodo; pero —dado que antecede a la primera intervención propiamente del coro— podemos considerarla más bien una transición. Como tercera parte del prólogo la ven, en efecto, ERBSE (1984) 114ss. y MASTRONARDE (2002) 79. También encontramos en alguna otra tragedia de Eurípides, como *Troyanas*, esa misma estructura ternaria del prólogo: *resis*, diálogo y canto de lamento de la protagonista (Hécuba), que sirve de transición a la párodo.

⁴ Cf. ERBSE (1984) 104. NÁPOLI (2003) 57, que centra su examen en la *resis* de la nodriza, observa sin embargo división en dos partes: vv. 1-15 (prehistoria mítica, en ámbito tradicional y exterior) y vv. 16-45 (situación presente, particular e interior).

⁵ Véase LÓPEZ (2002) 174. Es frecuente en los prólogos de Eurípides esa división de la *resis* en pasado, presente y futuro, pero en ninguna otra tragedia se muestra de manera tan elaborada y claramente delimitada.

mores por una reacción violenta de Medea, según ella —que tan bien la conoce⁶— puede imaginar en consonancia con su temperamento extremo.

Y aún, a su vez, la primera sección, centrada en el pasado, es trimembre, y de manera equilibrada: cinco versos y medio dedicados al viaje de Jasón (de ida, hacia la Cólquide, v. 2); cuatro versos y medio dedicados al viaje de Medea (de vuelta, hacia Yolco, v. 7); y —en contraste— cinco versos para la mención de la estabilidad en Corinto y unión dichosa de los esposos y sus hijos. Respecto a la segunda sección (vv. 16-35), situada en el momento actual, también podría dividirse en tres partes por su temática: la traición de Jasón, que causa el sufrimiento y ultraje de Medea (vv. 16-20); las manifestaciones físico-psíquicas de dicho dolor (vv. 21-30); el recuerdo de su padre, su tierra y su casa, que abandonó y traicionó por Jasón (vv. 31-35). Es interesante observar la presencia relevante de las tres generaciones: el padre de Medea, esta y su esposo y los hijos de ambos (tema clave de la obra de Eurípides).

Por otro lado, la *resis* muestra en el aspecto formal una correspondencia simétrica entre la primera y la última de esas tres secciones, la del pasado y la del futuro, pues para su expresión en ambos casos se recurre a una construcción más elaborada y original y no a un mero relato: en la primera sección es un deseo irrealizable en el pasado⁷ negativo, que da comienzo a la tragedia con gran impacto y relevancia. Y para el futuro es una oración de temor, con la que la nodriza indica sus sospechas (bien fundadas y previsibles) acerca de la reacción violenta de Medea a tanto ultraje. Y tal como la fiel sierva lo presiente, así en efecto se cumplirá y se convertirá en cierto ese futuro al término de la obra. Observemos el paralelismo entre ambas construcciones sintácticas en los extremos de la *resis*: Εἴθ' ὥφελ' ... μή ... μηδ' ... μηδ' (vv. 1-4) | δέδοικα ... μή ... μή⁸ (vv. 37-40); y también en lo que atañe al contenido, pues es un deseo negativo —o equivalente— en ambos casos: “¡ojalá no hubiera ocurrido...!” | “Tengo miedo, ¡ojalá no ocurra...!”.

También respecto a esa particular expresión formal, por otra parte, hay una división triádica tanto en las indicaciones sobre el pasado como en las referentes al futuro, aunque de distinta manera en cada caso. Así, tres son las ora-

⁶ FIALHO (2006) 18 señala el fuerte tono emocional que logra el hecho de que pronuncie la parte positiva del prólogo una figura humana ligada a la intimidad de Medea y próxima afectivamente, en el ámbito del *oikos*.

⁷ LÓPEZ FÉREZ (2006) 33, en su estudio sobre el léxico de algunos pasajes de la *Medea*, se detiene en el análisis del prólogo y señala el deseo imposible referido al pasado que manifiesta la nodriza. Véase también GONZÁLEZ DE TOBIA (2002) 147; NÁPOLI (2003) 58.

⁸ Sigo la edición de DIGGLE (1984) y también he confrontado la de MASTRONARDE (2002).

ciones de deseo: Εἶθ' ὄφελ' ... μὴ διαπτάσθαι... (vv. 1-2) | μὴδ' ... πεσεῖν... (vv. 3-4) | μὴδ' ἔρετμῶσαι... (vv. 4-6). Y, por otro lado, la idea del temor se expresa con una triple repetición⁹ (con variaciones sobre la raíz de “temer”): δέδοικα (v. 37), δειμαίνω (v. 39), δεινὴ (v. 44)¹⁰.

Con esto se señala en el principio de la tragedia que todo ya es irremediable; que Medea es digna de temer y nada tendría que haber sucedido, para evitar que se desencadenase inevitablemente su venganza.

El segundo elemento del prólogo lo constituye un diálogo (vv. 49-95) de 47 versos en casi total equilibrio con la *resis* anterior, y siguiendo el “módulo” de extensión, de unos 50 versos, preferido por Eurípides en algunas obras¹¹. Es característico en los prólogos de Eurípides que entre en escena un segundo personaje para entablar diálogo con el que pronunció la *resis* inicial. Este segundo personaje, el pedagogo, es —igual que el primero— un esclavo de la casa¹², el encargado de acompañar a los hijos de Medea y Jasón. Se lamentan —en especial la nodriza— por la triste situación de Medea, que aún se agravará más, pues van a expulsarlos de Corinto a ella y a sus hijos. Ambos sirvientes censuran con dureza a Jasón por permitirlo.

Concluye esta parte con una breve *resis* (siete versos: 89-95) de la nodriza, que cierra el prólogo propiamente, pues precede a un pasaje particular —no recitado ya— que sirve de transición a la párodo¹³. Se forma así un anillo compositivo, en el que el mismo personaje del comienzo —la nodriza— expresa igualmente su angustia mediante repetición de las negaciones μή ... μή ... (aunque en este caso la repetición es doble y no triple). El primero es un μή de

⁹ Aunque algunos editores secluyen los versos 38-43. Pero el argumento de la triple repetición, buscada una vez más, podría quizás servir de cierto apoyo para defender el texto transmitido. RODRÍGUEZ ADRADOS (1993) 256ss. no suprime el pasaje, en la idea de que los temores de la nodriza son una anticipación, recogidos después en las vacilaciones de Medea sobre cómo vengarse. También CAVALLERO (2003) 286-287 defiende la autenticidad de los versos al considerar que “la función general del prólogo, como apertura de líneas a desarrollar a lo largo de la pieza, justifica el pasaje”.

¹⁰ Cf. LÓPEZ FÉREZ (2006) 38 y n. 35.

¹¹ Así lo observamos en esta, en *Troyanas* (cf. ESTEBAN SANTOS [2000]) y en otras, principalmente en las escenas del prólogo: *Hipólito*, *Andrómaca*, *Hécuba*, *Heracles*, *Electra*, *Ifigenia en Áulide*.

¹² MORENILLA (2006) 467-468 hace notar que esa sensación de normalidad y cotidianeidad que transmite el diálogo entre sirvientes (la primera vez en las tragedias conservadas en que aparece un diálogo únicamente entre esclavos) contrasta con la gravedad de la situación.

¹³ MASTRONARDE (2002) 75 indica que los anapestos de marcha pueden expresar un registro emocional intermedio entre el nivel de los trímetros recitados y la lírica cantada y pone como ejemplo este pasaje en que los usa un actor, la nodriza, en respuesta a los gritos líricos de Medea. Muy apropiado parece, por tanto, este metro intermedio para hacer la transición entre el pasaje recitado y el cantado del coro.

prohibición, ya que exhorta al pedagogo: “no acerques (a los niños) a su madre afligida” (v. 91); y el segundo de deseo: “¡Ojalá no haga algún mal a sus amigos” (μη φίλους δράσειέ τι: v. 95). De modo que nos encontramos en el inicio del prólogo con un deseo negativo (uso de μή), irrealizable, referido al pasado, y en el final con un deseo negativo (igualmente uso de μή), ahora realizable, referido al futuro; pero que no llegará a realizarse tampoco, como sospecha la nodriza, en continuidad con sus temores expresados al término de la *resis*. Además, de nuevo aparece otro elemento triple (el deseo negativo = el temor de la nodriza) en lugares marcados del prólogo: en el principio y fin de la *resis* inicial y en el cierre del diálogo que sigue, que puede considerarse en cierta manera cierre del prólogo propiamente dicho.

Ese deseo que no va a cumplirse (más un temor, con casi certeza, que una esperanza) queda, por otro lado, muy destacado, porque precede inmediatamente a la primera intervención de Medea. Pues es, por fin, la protagonista quien inicia el tercer elemento del prólogo (vv. 96-130). Pero ella no ha entrado aún en la escena, sino que se escuchan sus lamentos desde dentro. Y se establece un amebeo en anapestos, alternando Medea con la nodriza, plagado de quejumbrosos gemidos de ambas: dos intervenciones (breves las de Medea) de cada una.

Párodo

En el verso 131 empieza el canto del coro, en donde debemos considerar el inicio de la párodo, segundo componente de la pieza toda. Carácter triádico observamos en lo que respecta a los personajes, pues no se trata de un canto coral típico, sino que el coro alterna con Medea y con la nodriza. Es destacable también la triple repetición de la solemne invocación de Medea a Temis —diosa custodia de súplicas y juramentos por su vinculación a Zeus—, que pronuncia cada vez uno de los tres personajes: ὦ μεγάλα Θέμι (v. 160, la invocación exacta de Medea en sus propias palabras)¹⁴, Θέμιν εὐκταΐαν (v. 169, mencionada en boca de la nodriza) y ὀρκίαν Θέμιν (v. 209, mencionada ahora en boca del coro). Se pone así de relieve de manera enfática el ultraje e injusticia de que ha sido víctima Medea por parte de su esposo.

¹⁴ WILLINK (2003) 40ss. se detiene en el examen de estas invocaciones y sus problemas textuales, así como de otros pasajes de la párodo.

Episodio primero

El verso 214, con la entrada al fin de Medea en escena, da comienzo al episodio primero, tercer componente del conjunto de la obra. Su distribución ternaria es evidente, y presenta además simetría axial:

EPISODIO PRIMERO		
Resis de Medea	Diálogo entre Creonte y Medea	Resis de Medea

Por añadidura, la extensión de cada una de estas tres partes o escenas acentúa tal simetría, pues cada monólogo de la protagonista en los extremos cumple el “módulo” de 50 versos aproximados (53 y 46 respectivamente), mientras que el diálogo central abarca el doble (97 versos, si se cuentan también los de transición del corifeo, que lo flanquean).

El contenido es relevante en cada una de las escenas y, por otro lado, muy diferente entre sí: la primera *resis* (vv. 214-266) supone una extraordinaria presentación de la figura de la protagonista, que se dirige a las mujeres corintias, constituyentes del coro, sus amigas, confidentes e incluso cómplices. Podríamos hablar de nuevo de carácter trimembre, porque aborda tres temas fundamentalmente (aunque todos referentes a lo mismo: la relación conflictiva hombre / mujer), con cierta simetría axial: en la primera sección, de 16 versos, tras algunas consideraciones generales, se centra Medea en ella misma (ἐμοί, v. 225), en la desgracia que le ha sucedido por causa de su esposo, “el más malvado de los hombres” (κάκιστος ἀνδρῶν... πόσις, v. 229), frase “leitmotiv” en la obra, reiterada con variaciones una y otra vez por Medea. A continuación (vv. 230-251: 22 versos), trata de las mujeres de manera universal: “De entre todos..., las mujeres somos el ser más desgraciado”, un total alegato “feminista”. Mediante ἀλλ’ (v. 252), la típica forma de transición en los discursos, se pasa a una tercera sección (que abarca 15 versos, en equilibrio con la primera) y a un nuevo tema, en el que vuelve a personalizar y a centrarse en sí misma, aunque comparándose con las mujeres del coro, a las que dirige sus palabras: frente a estas, que viven en su ciudad, ella está sola y sin patria, y de eso tiene culpa su esposo (v. 261: torna al tema concreto, esencial). Y concluye —al igual que empieza— con algunas consideraciones generales.

Tras cuatro versos del corifeo en respuesta, con la llegada de otro personaje se inicia la segunda escena —la central— del episodio (vv. 271-356). Es muy diferente, tanto en forma (es un diálogo), como en extensión (aproximadamente el doble de versos, que se reparten de manera equilibrada ambos interlocutores), como en lo referente al carácter del nuevo personaje, que es enemigo de

Medea y ajeno a ella, mientras que hasta ahora todos han sido amigos y de su entorno: la nodriza, el pedagogo, las mujeres corintias del coro (a las que llama reiteradamente “amigas”). Creonte, el rey y padre de la nueva esposa de Jasón, viene para expulsarla de Corinto con sus hijos.

La tercera escena, tras siete versos del coro, consiste en otra *resis* de Medea (vv. 364-409) que es, a su vez, la primera de las tres *resis* de reflexión sobre los planes de venganza. Es consecuencia lógica del diálogo anterior, como lo son igualmente —según ya veremos— las otras dos, en que, a raíz de sendos diálogos mediante los cuales la protagonista va adquiriendo percepción del cambio de las circunstancias, perfila poco a poco su estrategia de acción. Ha sido el nuevo golpe brutal e injusto de parte de su esposo y del rey lo que ya definitivamente la hace abandonar su estado de abatimiento y en gran medida pasivo para moverla a actuar. El dolor autodestructivo incluso ocasionado por amor se convierte en dolor destructor encaminado solo a satisfacer el odio. Ahora podemos decir que está comenzando en verdad la trama de la tragedia, ya que todo lo anterior era antecedentes e información sobre su causa. De ahí quizás que toda esta parte se halle especialmente elaborada y se cierre en cierto modo en sí misma, al tiempo que abre paso a los sucesos posteriores, a las consecuencias.

Este extenso monólogo (reflexión consigo misma, pero también dirigido a sus amigas y confidentes, las mujeres corintias del coro, como en la *resis* anterior) difícilmente podría considerarse trimembre, aunque destacan tres puntos principales. Primero (vv. 368ss.) justifica su comportamiento sumiso y adulador en el diálogo con el rey, como medio fingido para persuadirle de que le conceda un día de prórroga, que a él —insensato— le resultará funesto. Después (vv. 376ss.) medita sobre qué modo de asesinato elegir: incendiar la casa o bien atravesar a sus enemigos con una espada o bien recurrir a sus venenos; y aquí sí observamos una clara triplicidad. La otra cuestión importante que se plantea (vv. 386ss.) es ¿cómo huir para librarse del castigo? ¿Quién, qué tierra la acogerá después de su crimen? Concluye Medea invocando a Hécate, la diosa en cuyo templo era sacerdotisa en la Cólquide, y reafirma su intención de vengarse del modo que sea, como también al principio del discurso.

Así pues, la primera parte de la tragedia ha cumplido principalmente la función de ponernos en antecedentes, de presentar los preliminares de la trama (que consistirá en el desarrollo de la venganza de Medea paso a paso): nos muestra a la protagonista cuando aún permanece inactiva, cuando aún solo es víctima pasiva que sufre y se lamenta, inspirando compasión, cuando cae sobre ella una desgracia tras otra, un ultraje tras otro. El último de estos dolorosos agravios es la gota que hace colmar el vaso: Medea es desterrada con sus hijos

por el rey, el padre de su rival causante de su ruina, y su esposo lo permite. Esto produce la consecuencia lógica, de manera que a continuación ya aparece una Medea dispuesta a todo, que ha cesado en su llanto para lanzarse a la acción. Pero Medea no es impulsiva, sino sabia y cautelosa y, antes de obrar, reflexiona y planifica detenidamente el modo más adecuado de proceder, tal como se presenta en el monólogo de cierre del episodio primero.

SEGUNDA PARTE

Concluida esta primera parte del todo de la tragedia, la segunda parte (vv. 410-1001) abarca el estásimo primero, el episodio segundo, el estásimo segundo, el episodio tercero, el estásimo tercero, el episodio cuarto y el estásimo cuarto:

SEGUNDA PARTE
(Estásimo 1º) + EPISODIO 2º (Estásimo 2º) + EPISODIO 3º + (Estásimo 3º) EPISODIO 4º + (Estásimo 4º)

Si consideramos los cuatro estásimos (ninguno de ellos con especial relevancia en relación a los aspectos del contenido que estamos destacando, pues no alteran el desarrollo de la trama) como elementos de transición que flanquean cada uno de los tres episodios y enmarcan su conjunto¹⁵, nos encontramos con que esta —la segunda de sus tres partes, el cuerpo central de la tragedia— tiene también estructura trimembre y clara simetría axial, pues el episodio tercero, el central, se halla situado entre dos episodios de gran paralelismo. En efecto, los episodios segundo y cuarto son igualmente de escena única y desarrollan ambos un diálogo entre Medea y su antiguo esposo, Jasón, ahora enemigo y causante de su ruina. Rodean, por tanto, el episodio tercero en que hay —en fuerte contraste— un diálogo de Medea con otro hombre, amigo y futuro esposo, Egeo, que supone la salvación para Medea¹⁶.

Episodio segundo

Así pues, comienza la parte central de la tragedia con el tenso episodio segundo, de escena única: el relevante *agón* entre la protagonista y su antagonista princi-

¹⁵ Los estásimos primero y cuarto enmarcan toda la parte segunda y central de la tragedia, mientras que el segundo y el tercero envuelven el núcleo mismo de la obra, que es el episodio tercero.

¹⁶ AICHELE (1971) 74-75 señala que en Eurípides la aparición del salvador ocurre en el episodio tercero en las obras que, como esta, se caracterizan por tal rasgo.

pal, su esposo Jasón; y ella se cierra en sí misma con el episodio simétrico (el cuarto), de nuevo diálogo entre Medea y Jasón. Pero mientras el primero se desarrolla en una violenta discusión, de franca enemistad, el segundo es falsamente amistoso.

El *agón*, siguiendo la estructura típica en Eurípides¹⁷, consta principalmente de dos extensos discursos contrapuestos con casi exacto número de versos (alrededor de cincuenta) seguidos de un diálogo entre los dos personajes que discuten, Medea y Jasón. No obstante, en este caso precede un discurso más breve del personaje que llega, Jasón¹⁸. A este replica Medea con la primera *resis* larga. La *resis* de Jasón (vv. 522-575) de respuesta a Medea presenta una vez más una distribución ternaria¹⁹. Muy retórica²⁰, expone fríos argumentos en contraste con la violenta y apasionada *resis* de Medea: tres puntos de argumentación²¹, que van *in crescendo* tanto en extensión como en contenido, porque cada vez muestran mayor cinismo. El primero se centra en que no le debe verdaderamente agradecimiento a Medea, sino a Cipris y a Eros. El segundo (vv. 534ss.), en que ella ha recibido más de lo que ha dado, pues habita en Grecia y conoce la

¹⁷ Como indica LLOYD (1992) 4, el *agón* es una escena claramente definida con su forma propia: es identificable en las obras de Eurípides “as a distinct dramatic form”, y así se reconoce indudablemente en trece casos en las tragedias conservadas de Eurípides, con muchos rasgos en común, distinguiéndose de otro tipo de escena que también incluya discursos, porque lo usa para expresar de manera concentrada el conflicto central de la tragedia (17-18).

¹⁸ En analogía con el *agón* de *Alceste*, como señala LLOYD (1992) 41.

¹⁹ También en la *resis* de Medea, según GONZÁLEZ DE TOBIA (2002) 151-152, hay distribución ternaria, pues observa en cada uno de los dos discursos simétricos, los de Medea y de Jasón, tres partes bien diferenciadas en correspondencia simétrica. Por otro lado, SCHAMUN (2001) 139 ve tripartita la escena toda del *agón* (el episodio segundo): *resis* breve inicial de Jasón | las dos *resis* extensas, enfrentadas, de Medea y Jasón | diálogo. Pero resultan desproporcionadas las partes que propone: la primera con 19 versos, la segunda con 114 y la tercera con 45.

²⁰ Como hace notar LLOYD (1992) 19, los *agones* de Eurípides evocan el tribunal de justicia (que aporta sus paralelos más relevantes) no solo en su estructura sino también en su estilo, pues los discursos que se oponen están compuestos lo más a menudo “in a rhetorically sophisticated and self-conscious manner”; esto sirve para identificar el *agón* como una forma dramática distinta, por lo que el estilo retórico es mucho más común en el *agón* que en otras partes de la obra. SCHAMUN (2001) estudia las estructuras de las *resis* del *agón* con el fin de aplicar los preceptos de la retórica clásica, que influyo a Eurípides, y establecer la funcionalidad dramática del *agón*, que considera solo de índole psicológica.

²¹ Cf. LLOYD (1992) 43: “The structure of his speech is more typical of the Euripidean agon, with proem and epilogue framing three separate and independent arguments (526-31, 532-46, 547-68)”. Así pues, es trimembre respecto al todo, con la típica estructura de discurso (proemio, cuerpo, epílogo) y también respecto al cuerpo, la parte central y principal. CAVALLERO (2004) 49ss. examina los tres puntos de la argumentación de Jasón en el *agón*, que señala como equiparable a una audiencia de divorcio como las de hoy.

justicia. Con el tercero (vv. 546ss.) pretende demostrarle que su boda con la hija del rey resulta muy beneficiosa también para ella y que con esa conducta él ha sido en primer lugar sabio, luego sensato y finalmente un gran amigo para ella y sus hijos (articulado de nuevo en tres puntos). En cuanto a la *resis* anterior de Medea (vv. 465-519), sus argumentos son más numerosos, aunque no son realmente argumentos ni en absoluto retóricos, sino una sucesión vehemente y visceral de insultos (al principio, al final e intercalados de cuando en cuando), reproches (lo que yo hice por ti / lo que tú me haces ahora a cambio), recuerdos nostálgicos del amor pasado, lamentos, sarcasmos. Si bien su comienzo se aproxima al típico proemio, más retórico²², después el discurso de este personaje poseído por tan intensos sentimientos, con su composición más desorganizada, resulta fiel reflejo de tales emociones, así como es reflejo de la realidad el exacto retrato que hace el poeta de una mujer enamorada y despechada: es pura pasión que se desborda, en todas sus facetas. Y la antítesis que se evidencia con respecto al discurso de réplica²³ del hombre que la ha abandonado muestra las distintas personalidades de uno y otro interlocutor²⁴.

Episodio tercero

En el episodio tercero (vv. 663-823) se encuentra el centro estructural de esta parte y de la tragedia toda. Está dividido en dos escenas²⁵: la primera consiste en un diálogo de Medea con Egeo (vv. 663-758: 96 versos), seguido de cinco versos del corifeo despidiéndose de Egeo; y la segunda escena es, en contraste, un monólogo de Medea (vv. 764-810: 47 versos), al que sigue un breve diálogo (trece

²² Señala LLOYD (1992) 41-42 que el discurso de Medea es “an interesting combination of sophisticated rhetoric and passionate invective”, y esta mezcla de estilos es especialmente evidente en el proemio (vv. 465-474), que recoge el conflicto en ella entre la razón y la emoción, un tema central en la obra. MASTRONARDE (2010) 226 lo califica de pieza maestra de invectiva retórica, al combinar una clara estructura con manifestación de emoción.

²³ LOWE (2004) 276-277 pone estos discursos como el ejemplo más fuerte del tipo de “agonistic narrative” en Eurípides: Medea narra (vv. 475-491) todos los servicios que le ha prestado desde que lo conoció, y Jasón (vv. 526-568) replica volviendo a narrar los mismos sucesos, pero con diferente motivación, respondiendo a las acusaciones.

²⁴ Véase LLOYD (1992) 42-43.

²⁵ Es curioso que precisamente el episodio central de esta obra en que resulta tan señalada la composición trimembre se divida en dos partes, en las que tampoco se aprecia composición ternaria. De igual modo sucede en los dos episodios que lo rodean (segundo y cuarto), es decir, en los tres componentes de toda la parte central: al menos según mis apreciaciones, no se muestra una estructura triádica en ninguno de los tres. Es probable que se deba a la variación buscada precisamente en el punto marcado.

versos) con el corifeo. Exceptuando esta intervención del corifeo, volvemos a encontrarnos con el módulo de unos 50 versos en el monólogo, duplicado en el diálogo (como vimos ya en el episodio primero).

En el diálogo, por otro lado, se distinguen claramente dos partes —de casi igual extensión— en el aspecto formal, pues tras una *esticomitia* de 45 versos (vv. 663-707) aparece una estructura distinta, irregular, principalmente a base de *resis* de los dos personajes (sigue inmediatamente una *resis* de 11 versos de Medea y a continuación otra de 12 versos de Egeo). Esa diferencia en la forma responde al cambio importante en el contenido, pues la conversación *esticomítica* es informativa²⁶, mientras que la segunda parte del diálogo pasa a ser un discurso de súplicas y promesas de Medea (en cuyo comienzo se sitúa el centro numérico de la tragedia), acogido favorablemente por Egeo, que finalmente pronuncia un juramento solemne a instancias de Medea²⁷.

En el episodio tercero también está el centro temático, pues el diálogo de Medea con Egeo hace que cambie la suerte de Medea y que ella pase de perseguida a perseguidora²⁸. Así se evidencia en la segunda escena del episodio —ya sin Egeo—, en donde Medea hace planes de venganza y muerte, madurados al hilo del diálogo precedente. Expone sus intenciones al coro, al que anuncia por primera vez su propósito de matar a los niños. La *μεταβολή τῆς τύχης* se da, pues, en el mismo punto medio (entre ambas escenas)²⁹, y para bien de la protagonista, aunque solo en cierto sentido. También en este episodio coincide el centro numérico (v. 709) con las palabras de súplica de Medea a Egeo, que surten el efecto buscado, gracias a lo cual Medea hallará su salvación.

Queda clara, por consiguiente, la importancia de la escena de Egeo³⁰ y de la función de este personaje en el conjunto de la trama y en la organización de la

²⁶ Y a su vez dividida en dos secciones, pues primero (vv. 663-668) se trata del problema de Egeo, que desea hijos sin conseguirlo, y después (vv. 689-707) del de Medea, abandonada y expulsada por su malvado esposo.

²⁷ Sobre la relevancia del tema del juramento en Medea, cf. FLETCHER (2003) 32ss. Es ese otro punto de fuerte contraste entre Jasón y Egeo, pues el primero quebrantó los juramentos del pasado, como se indica en el comienzo (v. 21), mientras que el segundo los cumplirá en el futuro.

²⁸ BUTTREY (1958) 8 indica que el episodio de Egeo marca la división entre la injuria hecha a Medea y la injuria hecha por ella.

²⁹ Igual sucede en *Troyanas*: ESTEBAN SANTOS (2000) 123-124.

³⁰ Esta es otra escena que ha merecido especial atención de los comentaristas, criticada por muchos ya desde Aristóteles y defendida por otros. BUTTREY (1958) realiza un detenido análisis de la función de Egeo, de difícil explicación, y entiende la escena como un elemento esencial en la estructura del conjunto de la obra: ocupa el centro y es el eje o pivote de la estructura de la tragedia, en el que cambia la acción y la emoción, estableciendo dos mitades muy diferentes. Véase también el importante comentario de PADUANO (1968). Más recientemente, CAVALLERO (2003) 296 indica acerca de la

obra, aunque en apariencia Egeo resulte algo innecesario y poco justificable su aparición. Pero este personaje, por un lado, establece como amigo de Medea un contraste muy rico en significados —como ya dijimos— con los otros dos personajes masculinos, enemigos, Jasón y Creonte, lo que sirve además para mayor realce de la figura femenina de la protagonista. Por otro lado, permite a esta concretar la acción, de manera que su intervención resulta decisiva en el desarrollo de la trama y en el desenlace³¹: sin Egeo, sin la ayuda prometida por Egeo, otros habrían sido los movimientos de Medea y todo podría haber resultado diferente. Ella, simple urdidora de planes imprecisos hasta el momento, ahora moverá ya los hilos con determinación en una dirección fija. Como ante un tablero de ajedrez, la sabia Medea³² planea su estrategia. Y, en fin, esta escena tiene la función de entroncar el pasado de Medea (Jasón) y su presente (Jasón y Creonte) con su futuro (Egeo), de modo que el cerrado espacio de la tragedia, limitado a Corinto y a un solo día, se expande; y si en el inicio mismo —en el principio del prólogo— se trasladaba hasta la Cólquide, a la juventud virginal de Medea y al tiempo ya irrepentible del amor dichoso, ahora, en el punto central, dicha escena de Egeo prelude la salvación de Medea y un nuevo matrimonio e hijos en la hospitalaria ciudad de Atenas, a la cual en efecto se encamina triunfante en el cierre de la obra, como ella misma indica (vv. 1384-1385), a la vez que le predice a Jasón —ya sin esposa, sin hijos y sin patria— un final miserable. Tres dimensiones —una vez más— que enlazan los tres puntos claves de la tragedia: el principio, con la intensa evocación del pasado (aunque también explicaba el presente y presagiaba el futuro inmediato); el cuerpo de la obra, cuya trama va desarrollando la acción lineal en el presente; y el final, que proyecta tanto el futuro de Medea, con su huida, como el de Jasón, que la maga le vaticina.

Puesto que ya Medea tiene la posibilidad de salvarse, gracias a Egeo, que le ofrece refugio en Atenas si logra escapar de Corinto (escena primera), tras sus

escena de Egeo que “tiene posición central, no sólo desde la estructura externa sino también desde la interna... La figura de Egeo sirve para la venganza de Medea en dos aspectos: por una parte, le hace ver cuán importante es para un hombre su descendencia... por otra parte, la benevolencia y el juramento de Egeo le aseguran a Medea un asilo”. Y más adelante añade: “no sólo la escena es fundamental para la trama de la concreción de la venganza sino que además prepara y justifica el final *ex machina*” (*ibid.*, 297). BOEDEKER (1997) 134 señala que es en ese punto —cuando ya Medea tiene asegurado su refugio— en el que se muestra a sí misma ante el coro claramente y le desvela su intención de matar no solo a la novia de Jasón, sino también a sus propios hijos.

³¹ La escena final ha sido vinculada con la de Egeo. Véase, por ejemplo, WORTHINGTON (1990) 503-504.

³² Acerca de la cualidad de sabia, característica fundamental de Medea en la tragedia, véase LÓPEZ FÉREZ (2002).

deliberaciones y después de haber madurado su plan (escena segunda), lo pone en marcha.

Episodio cuarto

Con el episodio cuarto se inicia el proceso: un nuevo diálogo con Jasón, pero en contraste con el anterior, pues —fingiendo— le pide perdón, elogia su actitud y censura la de ella misma como insensata y “propia de una mujer”. Maquiavélica, le convence de haber recapacitado y estar arrepentida para poder después inducirle a llevar a sus hijos junto a la princesa con los regalos ponzoñosos.

TERCERA PARTE

La tercera parte (vv. 1002-1419), trimembre como las otras, comprende el episodio quinto, el estásimo quinto y el episodio sexto o éxodo:

PARTE TERCERA		
Episodio 5º	Estásimo 5º	Episodio 6º

Presenta el desenlace, las consecuencias de la venganza en sus distintas fases y diversificaciones. La unidad de esta parte final la proporciona el contenido común, la muerte: muerte efectiva, ya ejecutada, y no en simple proyecto como hasta entonces.

Los tres elementos compositivos muestran de nuevo simetría axial, pues los episodios —en los extremos— narran asesinatos ya cumplidos (el episodio quinto, el de la prometida de Jasón y de su padre el rey, en la bella escena de mensajero³³, y el episodio sexto o éxodo, el de los hijos), mientras que el elemento central, el estásimo quinto, presenta en directo la muerte de los niños. ¡Hecho central, esencial en esta tragedia! Probable innovación de Eurípides³⁴. Resulta sobrecogedor cómo se oyen sus gritos desde dentro, su brevísimo diálogo entre ellos y con el coro, pidiendo auxilio, cuando ven acercarse a la madre

³³ Para los discursos de mensajero en Eurípides, cf. DE JONG (1991). MARCOS PÉREZ (1994) 87ss. y 97, en su estudio sobre las escenas de mensajero en Eurípides, destaca su estructura típica de discursos en tres partes: prólogo, cuerpo o narración y epílogo, y comenta que la de *Medea* es ejemplar y de las más genialmente logradas.

³⁴ Es una cuestión muy debatida la de si esta innovación (el hecho de que sea Medea la asesina de sus hijos, que no se encuentra en las fuentes anteriores) es del propio Eurípides o si él lo ha tomado de otra obra perdida, de la tragedia de Neofrón concretamente. Acerca de las fuentes del mito y Neofrón en particular véase respectivamente MASTRONARDE. (2002) 44ss. y 57ss.

espada en mano con indudables intenciones asesinas. Su pánico, su indefensión... Hasta que deja ya de oírse su voz³⁵.

En este canto coral, último de la tragedia, al igual que en el primero (la párodo), alterna el coro con el personaje (en ambos casos fuera de escena): allí se nos expresaba el sufrimiento de Medea por causa de su esposo, aquí el de los niños por causa de su madre. De modo que estos dos cantos extremos de la obra destacan intensamente del resto, en que —sin tan gran relevancia tampoco respecto al contenido— interviene únicamente el coro, según lo habitual. Por otro lado, esta tercera parte de la tragedia —como la primera— consta de dos miembros de recitado y otro lírico en el centro. Ambas, además, son de extensión muy aproximada (409 y 418 versos respectivamente), bastante más breves que la parte central, de 592 versos. Así pues, coincidentes los extremos en aspectos del contenido, en estructura y en extensión, la simetría axial de la pieza en conjunto queda de manifiesto una vez más.

Episodio quinto

El episodio quinto es complejo, compuesto de dos partes bien diferenciadas, con gran paralelismo entre sí, cada una de las cuales puede dividirse a su vez en tres elementos, aunque desproporcionados. De la primera, el elemento central es el famoso monólogo de Medea (vv. 1019-1080) sobre sus vacilaciones ante el inminente asesinato de sus hijos. De la segunda, el central es el relato del mensajero (vv. 1136-1230). En ambos casos se trata de una *resis* —de contenido impresionante— más extensa de lo habitual (62 y 95 versos respectivamente) y rodeada de escenas más breves. La que precede es un diálogo entre Medea y un sirviente (el pedagogo en la primera parte y el mensajero en la segunda, de 17 y 15 versos respectivamente), con antítesis en el contenido: en el primer caso (vv. 1002-1018) el pedagogo trae una “buena” noticia que ocasiona el llanto de Medea, ante la extrañeza e interrogantes (τί...; v. 1005, etc.) del pedagogo; mientras que en el segundo caso (vv. 1121-1135) el mensajero anuncia una noticia terrible, con la que ella se alegra, igualmente ante la extrañeza e interrogantes (τί ...; v. 1129) del hombre.

Respecto al tercer elemento, al monólogo de Medea en el primer grupo de escenas sigue un canto del coro (vv. 1081-1115: 35 versos) con interesantes reflexiones sobre los hijos como reacción a la decisión de Medea de matar a los suyos.

³⁵ SEGAL (1997) 173ss. estudia este emotivo estásimo y su composición estrófica, novedosa por su modo de intercalar en el canto coral la intervención de los niños, sin la responsión esperable, puesto que ya sus voces quedan silenciadas por la muerte.

Articulado en dos secciones casi exactas, la primera (vv. 1081-1097: 17 versos) concluye con la idea de que son más felices los mortales que no tienen hijos; mientras que la segunda (vv. 1098-1115: 18 versos) se centra en los que tienen hijos, y se exponen tres cuestiones problemáticas (de nuevo una tríada): primero, cómo criarlos y dejarles recursos para el futuro; segundo, si son hijos buenos o malos; y en tercer lugar, la muerte de los hijos es el peor de todos los males. Concluye la escena con cinco versos de Medea dirigidos a las mujeres del coro (φίλαι..., vv. 1116-1120) para anunciar la llegada del mensajero.

En lo que se refiere al segundo grupo de escenas del episodio quinto, al relato del mensajero, central, le siguen cinco versos del corifeo, y concluye con una *resis* de Medea (vv. 1236-1250: 15 versos) dirigida a las mujeres del coro (φίλαι...), en que manifiesta su intención de matar ya a los niños, lo que ejecuta en efecto inmediatamente después, en el estásimo quinto. Así pues, en este tercer elemento aparece el tema común de los hijos y los mismos personajes hablan en igual orden, pero se invierte la extensión de sus respectivas intervenciones.

Estásimo quinto

El estásimo quinto puede también considerarse trimembre en simetría axial: un primer componente lo constituye la primera pareja de estrofa-antístrofa a cargo únicamente del coro. En el segundo (correspondiente a la segunda estrofa), central, alterna el coro con los lamentos de los hijos de Medea: ellos mismos, desde el interior, describen la pavorosa escena en la que están siendo víctimas. En el tercero, el coro canta la segunda antístrofa, solo de nuevo, pues los niños ya están muertos.

Episodio sexto

En el éxodo o episodio sexto, el último de la tragedia, la estructura no es tan elaborada (según mis apreciaciones), quizás porque el desenlace resulta en sí tan tremendo e impactante que no necesita de más recursos formales para ponerlo de relieve. En todo caso, se distinguen tres partes: el diálogo entre Jasón y el corifeo (vv. 1293-1316), que le informa de la muerte de sus hijos; el diálogo recitado entre Jasón y Medea (vv. 1317-1388); y el treno final³⁶, diálogo anapéstico entre Jasón y Medea (vv. 1389-1414). Como es habitual, la parte central es más ex-

³⁶ Cf. BATTEZZATO (1995) 172ss.

tensa (72 versos) y las extremas presentan mayor equilibrio entre sí (24 y 31 versos).

Estableciendo nueva simetría con respecto al segmento inicial de la obra (prólogo + párodo), en este final (estásimo quinto + éxodo) Medea está ausente, aunque temporalmente: mientras mata a los niños (en el estásimo quinto, al igual que faltaba de escena en la párodo, canto coral en correspondencia) y durante el diálogo de Jasón con el corifeo, en el éxodo. Pero a continuación reaparece, ahora de manera espectacular, montada en el carro de su abuelo Helio, a modo de *dea ex machina*. Así pues, en cierta medida —como en el prólogo— su voz se oye, pero ella no está en escena propiamente.

Y en contraposición con el principio —invertida la situación— es ahora Jasón quien llora desesperado por la acciones de Medea. A aquel héroe cuyo glorioso pasado se rememoraba en los primeros versos se le profetiza ahora un amargo futuro: “Tú morirás de mala manera” (v. 1386), “Aún no te lamentes; espera también a la vejez” (v. 1396), le dice Medea en su despedida. Y concluye la tragedia (exceptuando los versos de cierre del éxodo del coro) del mismo modo que empieza, con un deseo irrealizable negativo en el pasado, pero ahora en boca del hombre cuya vida está destrozada para siempre, que desearía no haber engendrado nunca esos hijos para verlos asesinados por su madre. Se repite la negación y el verbo ὀφείλω: μήποτ’ ... ὄφελον... (v. 1413). Recordemos, en el verso primero: Εἴθ’ ὄφελ’ ... μή...

OTRAS TRIPLICIDADES

También en otros aspectos —relacionados principalmente con el contenido— se hace notar la triplicidad de elementos. Así, respecto a los personajes: a la protagonista casi absoluta de la pieza, Medea³⁷, una mujer, extranjera, se oponen tres hombres, griegos, de elevado linaje³⁸. Dos de ellos, Jasón y Creonte, se mues-

³⁷ Al personaje de Medea (analizado desde distintas perspectivas: su compleja personalidad ante todo, sus aspectos míticos y literarios, la faceta realista de su historia) así como a su gran influjo en la posteridad, son casi incontables los trabajos que se han dedicado, en especial en las últimas décadas. Entre ellos, bastantes libros colectivos y coloquios: las actas de un coloquio (sobre Medea en el drama antiguo y moderno) editadas por DA ROCHA PEREIRA (1991), el volumen monográfico de *Pallas* de 1996 (actas de coloquio sobre Medea y la violencia), los volúmenes editados por CLAUS-JOHNSTON (1997), por GENTILI-PERUSINO (2000), por LÓPEZ-POCIÑA (2002), por DE MARTINO (2006), por SUÁREZ DE LA TORRE-FIALHO (2006).

³⁸ Sin embargo, a pesar de su condición socialmente inferior de mujer y extranjera, los diálogos de Medea con los personajes masculinos (Jasón, Creonte, Egeo), como indica WILLIAMSON (1990) 18ss., la muestran en una relación de igualdad con respecto a ellos; es decir, en una actitud más bien de un

tran como enemigos y le causan graves daños; y el otro, Egeo, como amigo y salvador³⁹: los primeros la han expulsado, mientras que el último la acoge⁴⁰. Por otra parte, los otros tres personajes de la tragedia (dos hombres y una mujer) son de condición humilde y servil: la nodriza y el pedagogo, muy cercanos a Medea, y el mensajero, que trae las funestas noticias del palacio de los enemigos de Medea. Podríamos añadir incluso —aunque no lo sean propiamente— otros tres personajes, por su función fundamental en la trama, como causa y consecuencia: los dos niños, personajes mudos (excepto su brevísima intervención hablada —cuando no se les ve, precisamente—, mientras son asesinados fuera de escena) y la nueva esposa de Jasón, personaje solo aludido, pero cuya figura es retratada con maestría y su muerte impactante descrita de la manera más plástica y detallada.

En lo referente a la relación de los personajes entre sí, es relevante que los dos protagonistas/antagonistas, Medea y Jasón, se enfrentan en tres ocasiones (en posiciones destacadas): en dos episodios de escena única (segundo y cuarto) cuyo contenido, por entero, consiste en el diálogo entre ellos, situados en posición simétrica flanqueando la parte central de la obra, y en el episodio final, en el desenlace tras los atroces asesinatos de Medea. Entre los tres diálogos existen diferencias significativas de fondo, que responden principalmente a las distintas actitudes de la protagonista de acuerdo con el cambio de las circunstancias externas: en el primero Medea no reprime su furia y su dolor y los manifiesta abiertamente a Jasón, mientras que en el segundo, tras haber urdido un plan concreto, necesita engañar a Jasón para llevarlo a cabo y, así, finge ante él arrepentimiento y ánimo conciliador. En el tercero, cumplida la venganza, Medea no precisa de más disimulos y Jasón, por su parte, ha perdido ya —naturalmente— su cínico aplomo anterior y es ahora quien lanza todo tipo de improperios contra la asesina que ha arruinado su vida, en contraste y paralelismo con el primer encuentro, cuando él había arruinado la de ella y recibía por consiguiente sus insultos y reproches⁴¹.

ciudadano varón que opera dentro de una esfera pública y no solo privada, como sería propio de la mujer.

³⁹ Como indica FIALHO (2006) 27, “Egeu, ao contrário de Jasão, é homem disposto a zelar por juramentos selados assim como, ao contrário de Creonte, Egeu é homem disposto a dar guarida à estrangeira abandonada”.

⁴⁰ SALA ROSE (2002) 306 señala además que Jasón y Creonte tienen hijos que van a ser asesinados por Medea, mientras que a Egeo —que no tiene hijos— se los proporcionará ella.

⁴¹ SCHLESINGER (1966) 35ss. observa una fuerte contraposición entre el éxodo y el episodio segundo, como ejes de toda la tragedia, en los que Jasón y Medea invierten por completo su situación, al igual que, en lo formal, el diálogo aparece invertido en su orden.

Tres son, por otro lado, los extensos monólogos de Medea sobre sus planes de venganza —de muerte—, esenciales para desarrollar la complicada psicología de la protagonista. Estos tres monólogos se van sucediendo claramente *in crescendo* y están también condicionados de manera lógica por las diferentes circunstancias, según evoluciona la situación, pues el primero (vv. 364-409), pronunciado después de que Medea haya recibido el último golpe —la noticia de que es expulsada con sus hijos— muestra el plan aún sin madurar. Cogida por sorpresa, no ha tenido tiempo sino de maquinarse sobre la marcha —mientras dialogaba con el rey Creonte— un modo de conseguir un día de aplazamiento, fingiendo una actitud sumisa y despertando su compasión. Discurre las distintas posibles maneras de matar a sus enemigos, el rey, la hija y su esposo, y cómo después lograr escapar indemne. El segundo monólogo (vv. 764-810) aparece motivado por su encuentro con el rey ateniense Egeo, que le ofrece una vía de salvación. Esa esperanza cambia lo angustioso de su situación y le hace perfilar ya un plan concreto, paso por paso, en el que incluye por primera vez el asesinato de sus hijos⁴². El tercero (vv. 1019-1080) corresponde al momento en que Medea es informada por el pedagogo de que la princesa ha recibido los regalos funestos y de que, por tanto, la venganza está en marcha y sus consecuencias son ya imparables. Solo le queda un último paso por dar, para consumarla por entero y cumplir hasta el fin el plan que se ha trazado: matar a sus hijos. Es una obligación impuesta a sí misma. ¡Y qué penosísima obligación! Cuando ya es inminente la ejecución, vacila una y otra vez, expresando su dolor y su amor maternal, contrarrestado por su odio, su afán de venganza y su orgullo desmedido, lo que da una enorme intensidad y emotividad al tercer monólogo⁴³.

CONCLUSIONES

Medea es una tragedia de estructura magnífica, y lograr identificarla mediante un análisis detenido ayuda a su interpretación. Tal ha sido el objeto principal de este estudio. Resumamos, en tal sentido, los aspectos más destacados de la composición.

⁴² Hace notar CAVALLERO (2003) 297 que este aspecto de la venganza fue el último en ser incluido en el plan, como variante de la muerte de Jasón, y que lo justifica Medea con tres razones. Así que de nuevo hay triplicidad.

⁴³ Hay numerosos estudios sobre ese apasionante monólogo, como, recientemente, el de PADUANO (2006) y el de ZAMORA SALAMANCA (2006) 94ss. También, por otro lado, ha despertado dudas sobre la autenticidad de algunos versos.

Se aprecia una fuerte inclinación por la estructura en tríadas así como en simetría axial. El conjunto de la pieza, en tal sentido, puede dividirse en tres partes a su vez trimembres, cuya distribución se relaciona estrechamente con el contenido: la primera (prólogo + primer canto coral + episodio primero) presenta los preliminares o causas; la segunda (episodio segundo + episodio tercero —central— + episodio cuarto, flanqueados por los correspondientes estísimos primero, segundo, tercero y cuarto, sin especial significación respecto al progreso de la acción y con la mera intervención del coro, como es propio) va desarrollando la trama hacia el desenlace; la tercera (episodio quinto + último canto coral + éxodo) presenta las consecuencias, el desenlace.

Pero resulta más esmerada la construcción en la primera parte, con unas tríadas dentro de otras, sobre todo en el pasaje inicial, la *resis* del prólogo, y con relevante equilibrio entre las partes. Después parece menor la elaboración en los elementos individuales, a medida que avanza la acción, pues lo impactante de esta y lo que con preferencia queda de manifiesto es el contenido y no tanto la forma. Sin embargo, también es predominante la distribución trimembre.

El elemento central (episodio tercero) de la parte segunda, a su vez central del todo, es el núcleo no solo compositivo sino también temático, pues ahí se sitúa la *μεταβολή τῆς τύχης*, y en él se encuentra además el centro numérico. Entre los dos elementos que lo enmarcan (episodios segundo y cuarto) es evidente el paralelismo. De modo que la parte central muestra claramente simetría axial. Entre las partes extremas del todo (primera y tercera) existe asimismo simetría: con sendos cantos corales como elemento central en ambas, en uno y otro alterna con el coro el terrible lamento de un personaje desde dentro (no visible en la escena) que, indefenso, sufre injusticia y maltrato. Subraya esto, por otro lado, la contraposición de las situaciones desde el principio al fin de la tragedia, ya que Medea de maltratada ha pasado a maltratadora; de llorar por causa de Jasón, a hacer llorar a este. Si en el comienzo asistíamos al pasado glorioso del “héroe” viajero y a su presente de esplendor, ahora lo vemos emprendiendo nuevo viaje hacia un futuro sombrío y sin esperanzas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHELE, K. (1971), “Das Epeisodion”, en W. JENS (ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, Múnich, Fink, 47-83.
- BATTEZZATO, L. (1995), *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa, Scuola Normale Superiore.
- BIEHL, W. (1982), “Quantitative Formgestaltung bei Euripides. Die Trimeterszenen der *Troades*”, *Philologus* 126, 19-43.
- BIEHL, W. (1997), *Textkritik und Formanalyse zur euripideischen Hekabe*, Heidelberg, Winter.

- BOEDEKER, D. (1997), "Becoming Medea: Assimilation in Euripides", en J.J. CLAUSS-S.I. JOHNSTON (eds.), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, Princeton University Press, 127-148.
- BUTTREY, T.V. (1958), "Accident and Design in Euripides', *Medea*", *AJP* 79, 1-17.
- CAVALLERO, P.A. (2003), "Medea de Eurípides: la 'atésis' de versos y la construcción gradual de la venganza", *Emerita* 71.2, 283-312.
- CAVALLERO, P.A. (2004), "Actualidad humana de la Medea de Eurípides: el tema del divorcio", *Faventia* 26.2, 43-67.
- CLAUSS, J.J.-S.I. JOHNSTON (eds.) (1997), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton, Princeton University Press.
- DA ROCHA PEREIRA, M.H. et alii (eds.) (1991), *Medeia no drama antigo e moderno: Actas do Coloquio sobre Medeia*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica.
- DE JONG, I.J.F. (1991), *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Leiden, Brill.
- DE MARTINO, F. (ed.) (2006), *Medea: teatro e comunicazione*, Bari, Levante.
- DIGGLE, J. (1984), *Euripidis fabulae I*, Oxford, Clarendon Press.
- ERBSE, H. (1984), *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlín-Nueva York, De Gruyter.
- ESTEBAN SANTOS, A. (1998), "Composición axial en Eurípides: en torno a la mujer y la muerte", en E. GARCÍA NOVO-I. RODRÍGUEZ ALFAGEME (eds.), *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid, Ediciones Clásicas, 99-120.
- ESTEBAN SANTOS, A. (2000), "¿Ya no existe Troya!: Personajes, temas y composición de las Troyanas de Eurípides", en A. Garzya (ed.), *Idee e Forme nel Teatro greco*, Nápoles, D'Auria, 108-134.
- ESTEBAN SANTOS, A. (2014), "Prólogo de la Medea de Eurípides", *Argos* 37 (en prensa).
- FIALHO, M.C. (2006), "A Medéia de Eurípides e o espaço trágico de Corinto", en E. SUÁREZ DE LA TORRE-M.C. FIALHO (coords.), *Bajo el signo de Medea. Sob o signo de Medéia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 13-29.
- FLETCHER, J. (2003), "Women and Oaths in Euripides", *Theatre Journal* 55.1, 29-44.
- GENTILI, B.-F. PERUSINO (eds.) (2000), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venecia, Marsilio.
- GONZÁLEZ DE TOBIA, A. (2002), "Doble lógos en Medea", en A. LÓPEZ-A. POCIÑA (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols., Granada, Universidad de Granada, 1,147-156 (antes en *Argos* 7 [1983] 101-112).
- IRIGOIN, J. (1987), "La composition des *Héraclides* d'Euripide (prologue et premier épisode)", en S. BODRINI (ed.), *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, 5 vols., Urbino, Università degli Studi di Urbino, 1,157-164 (incluido en Id., *Le poète grec au travail*, París, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2009, 355-361).
- IRIGOIN, J. (1988a), "Le Prologue et la *parodos* d' *Iphigénie à Aulis*", *REG* 101, 240-252 (incluido en Id., *Le poète grec au travail*, París, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2009, 363-372).
- IRIGOIN, J. (1988b), "Le premier *stasimon* de la *Médée* d'Euripide (v. 410-445). Répétitions de mots et échos de sonorités", en C. JOLLY (ed.), *Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne offerts à André Tuilier*, París, Les Belles Lettres, 11-18 (incluido en Id., *Le poète grec au travail*, París, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2009, 373-379).
- IRIGOIN, J. (2002), "La composition architecturale de l' *Hécube* d' Euripide", *CFC* (g) 12, 163-172 (incluido en Id., *Le poète grec au travail*, París, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2009, 381-387).
- IRIGOIN, J. (2009), *Le poète grec au travail*, París, Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 2009.
- LLOYD, M. (1992), *The Agon in Euripides*, Oxford, Oxford University Press.
- LÓPEZ, A.-A. POCIÑA (eds.) (2002), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols., Granada, Universidad de Granada.

- LÓPEZ, A. (2002), "Coro de mujeres y coro de hombres en las tragedias *Medea* de Eurípides y de Séneca", en A. LÓPEZ-A. POCIÑA (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols., Granada, Universidad de Granada, 1,171-210.
- LÓPEZ FÉREZ, J.A. (2002), "Nueva lectura de *sophía-sophós* en la *Medea* de Eurípides", *Eikasmos* 13, 41-61.
- LÓPEZ FÉREZ, J.A. (2006), "Algunas notas sobre la *Medea* de Eurípides", en E. SUÁREZ DE LA TORRE-M.C. FIALHO (coords.), *Bajo el signo de Medea. Sob o signo de Medéia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 31-65.
- LOWE, N.J. (2004), "Euripides (Chapter Eighteen)", en I.J.F. DE JONG-R. NÜNLIST-A.M. BOWIE (eds.), *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek Narrative. Volume One*, Leiden-Boston, 269-280.
- MARCOS PÉREZ, J.M. (1994), "El relato del mensajero en Eurípides: concepto y estructura", *Minerva* 9, 77-98.
- MASTRONARDE, D.J. (2002), *Euripides. Medea*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MASTRONARDE, D.J. (2010), *The Art of Euripides*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MORENILLA, C. (2006), "Prefigurando a *Medea*", en F. DE MARTINO (ed.), *Medea: teatro e comunicazione*, Bari, Levante, 453-486.
- NÁPOLI, J.T. (2003), "El discurso de la nodriza en el prólogo de *Medea* de Eurípides y la cuestión del amor", *Synthesis* 10, 55-75.
- PADUANO, G. (1968), *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alcesti-Medea*, Pisa, Nistri-Lischi.
- PADUANO, G. (2006), "Variazioni sul grande monologo di *Medea*", en F. de MARTINO (ed.), *Medea: teatro e comunicazione*, Bari, Levante, 497-522.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1993), "Notas críticas a Eurípides, *Medea*", *Emerita* 61.2, 241-266.
- SALA ROSE, R. (2002), "La *Medea* de Eurípides: el enigma del infanticidio", en A. LÓPEZ-A. POCIÑA (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols., Granada, Universidad de Granada, 1,293-313.
- SCHAMUN, M.C. (2001), "Agòn lógon en *Medea* de Eurípides, vv. 446-626", *Synthesis* 8, 137-153.
- SCHLESINGER, E. (1966), "Zu Euripides' *Medea*", *Hermes* 94, 26-53.
- SEGAL, CH. (1997), "On the fifth stasimon of Euripides' *Medea*", *AJPh* 118, 167-184.
- STROHM, H. (1957), *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form*, Múnich, Beck.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E.-M.C. FIALHO (coords.) (2006), *Bajo el signo de Medea. Sob o signo de Medéia*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- VV.AA. (1996), *Médée et la violence, Pallas* 45.
- WILLIAMSON, M. (1990), "A woman's place in Euripides' *Medea*", en A. POWELL (ed.), *Euripides, Women and Sexuality*, Londres-Nueva York, Routledge, 16-31.
- WILLINK, C.W. (2003), "Euripides, *Medea* 131-213", *Mnemosyne* 16.1, 29-47.
- WORTHINGTON, I. (1990), "The Ending of Euripides' *Medea*", *Hermes* 118, 502-505.
- ZAMORA SALAMANCA, M.H. (2006), "*Medea* y la reflexión ética de la filosofía griega", en E. SUÁREZ DE LA TORRE-M.C. FIALHO (coords.), *Bajo el signo de Medea. Sob o signo de Medéia*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 83-115.