



El mito de Medea en Ovidio, *Metamorphoses* VII. 1-424: transformaciones atípicas

Autor:

Steinberg, María Eugenia

Revista

Anales de Filología Clásica

1998-99, N°16/17, pp. 211-225



Artículo



El mito de Medea en Ovidio, *Metamorphoses* VII.1-424: transformaciones atípicas

María Eugenia Steinberg

Universidad de Buenos Aires / UBACyT
meiss@house.com.ar

En las *Metamorphoses* de Ovidio, las transformaciones de los personajes en cada episodio responden, en su mayoría, a un tipo predeterminado de transformación en piedra, vegetal, líquido o animal que podría funcionar como principio de clasificación general. Nos proponemos, mediante el análisis del texto y el registro léxico y estilístico del episodio de Medea (*Met.* VII 1-424), clasificar y estudiar las metamorfosis de este pasaje en la medida en que no responden a los tipos mencionados. En el caso del mito de Medea en Ovidio, se detectan: 1. Las transformaciones que tienen su origen en actos de magia e implican: a) la transformación de Esón, de viejo a joven; b) la pseudo-transformación de Pelias de vivo a muerto; y 2. la transformación atípica de Medea misma, no originada en la magia sino en un proceso de cambio de *status* social y psíquico: de *virgo* deliberativa con ejercicio de la *ratio* a *coniux* presa del *furor* baquico. Las transformaciones de este pasaje tienen en común que el resultado final es un ser humano con variantes en sus características físicas (viejo/joven, vivo/muerto) y psíquicas y sociales (*ratio/furor*, *virgo/coniux*).

TRANSFORMACIONES OVIDIANAS • MEDEA • METAMORPHOSES • MAGIA • VIRGO/CONIUX

Sit Medea ferox invictaque (Hor., A.P. 123)

Brook Otis considera que Ovidio en las *Metamorphosis* no está comprometido con un requerimiento formal de que cada episodio sea una verdadera metamorfosis en el sentido convencional; se interpreta como sentido convencional las transformaciones cuyo resultado es de otra especie: piedra, líquido, vegetal, animal; generalmente, en los relatos que no son verdaderas metamorfosis, incorpora transformaciones incidentales.¹ De una manera más amplia, también será una metamorfo-

¹ Para las citas de Ovidio *Metamorphoses* se utiliza la edición de ANDERSON (1993). Entre los relatos sin metamorfosis convencionales, OTIS (1970:81) incluye los de Faetón, Penteo, Perseo, Proserpina, Medea, Céfalos y Procris, Meleagro y los Lapitas y Centauros.

sis aunque filosófica la de Pitágoras en el libro XV.² En esta serie de transformaciones atípicas se podría incluir la metamorfosis de Ífís de mujer en varón.³ Para mencionar otra esfera de aplicación del término 'metamorfosis', la crítica se ha especializado en llamar metamorfosis en sentido amplio a todos los procesos que dentro del texto ovidiano o en su relación con otros textos impliquen una transformación.⁴

En tanto episodio que presenta transformaciones atípicas, el desarrollo del mito de Medea⁵ ocupa casi la mitad del libro VII de las *Metamorfosis* de Ovidio.⁶ La magnitud de los actos de magia concebidos como metamorfosis sucesivas, que lleva a cabo la experta para favorecer a Jasón directa o indirectamente, es uno de los motivos centrales de la elección del mito dentro de las *Metamorfosis*.⁷ Pero estos actos de magia, que se presentan como secuencia de núcleos narrativos, son introducidos por la actitud dubitativa de una Medea *regia virgo* (21) que se da órdenes a sí misma: *excute virgineo conceptas pectore flammis* (17).

Una *virgo* enamorada que dubita en su soliloquio⁸ sobre la cuestión

² OTIS (1970:81).

³ Cf. *Met.* IX 666-797.

⁴ Hasta el proceso de transformación de los modelos puede ser llamado metamorfosis, tal como hace LAFAYE (1904:241): "De toutes les métamorphoses dont nous sommes témoins dans le poème d'Ovide, celle qu'il a fait subir à ses modèles n'est certainement pas la moins étonnante". También BARCHIESI (1986:77-107) cierra su artículo con la expresión "...chi ripercorre i suoi scritti alla luce dell'infelicità presente, e vede la tristezza degli esiti come l'ultima metamorfosi da raccontare", en relación con el viaje intertextual que se abre a partir de las complicadas relaciones entre las *Tristia* y las precedentes poéticas ovidianas.

⁵ En total, el libro VII tiene 865 versos. OTIS (1970:60) analiza la deuda de Ovidio (*Met.* VII 1-148) y de Virgilio (*Aen.* IV 1-55) con Apolonio de Rodas, *Argonautica* III 44-470, 616-73, 740-801, 948-74, para la elaboración de las figuras de Medea y Dido respectivamente.

⁶ VIARRE (1964:172) se plantea si toda metamorfosis presenta un aspecto mágico y procede de alguna manera de la magia. Ella se ubica en un punto de vista estético, el de la creación literaria y tiende a descubrir en toda transformación fabulosa "nets caractères magiques". Cf. TUPET (1976).

⁷ TUPET (1976:396) analiza el lugar dentro de *Metamorphoses* destinado a Medea y a Circe: 424 versos del libro VII para Medea y 215 versos del libro XIV para Circe, lo cual prueba el interés en el tema por parte de Ovidio. Por su parte, VIARRE (1964:178 ss.) ha demostrado que el lugar respectivo de las dos magas que, cronológicamente se suceden en orden inverso, ya que Medea es la sobrina de Circe, "s'explique ici parce que Médée domine la magie grecque, dans la première partie du recueil, et Circé la magie romaine, dans la deuxième part".

⁸ Sobre este soliloquio, cf. OTIS (1970:200) para quien "Althea's version of the 'soliloquy of conflicting impulses' [...] goes back to the Medea's soliloquies of Apollonius and Euripides which Ovid had partially reproduced at the beginning of Book VII". Cf. también el interese-

semántica de si eso que siente y que la une a Jasón se debe llamar *coniugium*^a o *culpa*.

coniugiumne putas speciosaque nomina culpae
imponis, Medea, tuae? (69-70)

Los términos opuestos de su dubitación son *furor / ratio* y *cupido / mens*.

Los primeros opuestos psíquicos se muestran enfrentados al final del verso 10:

et luctata diu, postquam *ratione furorem*
vincere non poterat (10-11)

y relacionados mediante el verbo *vinco* de connotaciones bélicas.

Los otros dos opuestos también se organizan en posición significativa conformando final y principio de verso siguiente:

aliudque *cupido*
mens aliud suadet (19-20)

La dubitación está expresada en el plano espacial con el quiasmo entre la primera relación *ratio / furor* y la segunda relación *cupido / mens*. Pero además se agrega la oposición de lo que Medea ve en sentido intelectual y aprueba (*meliora*, 21) y lo que sigue (*deteriora*, 21):

video *meliora* proboque
deteriora sequor (20-1)

con una fuerte adversación subjetiva entre ambos miembros.

Desde el punto de vista espacial, los opuestos *meliora / deteriora* se relacionan nuevamente en quiasmo con *cupido / mens*. El entrecruzamiento vuelve a presentarse en el plano semántico con la anáfora en la expresión:

sante análisis de NEWLANDS (1997) cuyas ideas no he podido confrontar en el cuerpo del trabajo pues ha llegado a nosotros tardíamente.

^a Las resonancias virgilianas de esta expresión pueden verse en OTIS (1970:61).

non *magna* relinquam
magna sequar (55-6)

es decir, las cosas que antes eran consideradas *meliora* (la *pietas* hacia el padre) ahora son *non magna*; por el contrario, las que antes eran *deteriora* (seguir a Jasón), ahora son *magna*. Debe sumarse a esto el recurso de distribución espacial de los miembros opuestos en final y principio de verso. El *non magna relinquam* es, además, una clara respuesta a la pregunta de los versos 52-3:

Ergo ego germanam fratremque patremque deosque
 Et natale solum ventis ablata relinquam?

La *pietas* hacia su hermana, su hermano y su padre, y hacia el suelo natal ya se empiezan a percibir como *non magna* y *deteriora*: Medea se enfrenta a dos situaciones negativas: a la marginalidad de su origen bárbaro, y a la marginación de su propio territorio y de su padre, que implicaría seguir a Jasón: su propio *pater* es *saevus* (53), ella misma proviene de *mea barbara tellus* (53), tiene un hermano *adhuc infans* (54); y se enfrenta también a dos situaciones que evalúa positivamente: los votos de su hermana están consigo (*stant mecum vota sororis*, 54) y el dios más grande está dentro de ella (*maximus intra me deus est*, 55). La reiteración del pronombre de primera persona singular en distintas funciones, una evidente *traductio*: *mea*, *mecum*, *intra me* provee una aliteración en consonancia con el *homoiotéleuton* del verso 52: *fratremque patremque deosque*; es también digna de destacar la recurrencia fónica de las tres células sonoras *e r g* en variación interna al comenzar el verso 52 que cobra así una significación especial:

Ergo ego germanam fratremque patremque deosque (52)

Entre los indicios que anticipan la transformación de la *virgo* en una Medea *de-mens* (87) o la asimilación de Medea a las bacantes, se pueden considerar dentro del soliloquio los versos 27-28: el verbo *movere* con su doble acepción de mover física o psíquicamente adelanta el cambio psíquico que se ha de producir en cuanto Medea se deje conmover por el

rostro de Jasón:

quem non, ut cetera desint,
ore movere potest? certe mea pectora movit. (27-8)

La sucesión de células fónicas se manifiesta en una doble aliteración: la secuencia *er / or* con o sin el fono *t* (*eter ore ere ote erte tor*) por un lado, y la secuencia *e / o* que aporta una aliteración notable: podría reflejar una alusión al grito ritual de las bacantes *evohe*:¹⁰

e o e e e o e o e e o e e e e e o o

Como respuesta a la propia dubitación, Medea se ha convencido a sí misma de que debe huir de tal situación: *effuge crimen* (71).

En consonancia con esta orden, después del cierre del soliloquio, el narrador en la apretada síntesis de dos versos refiere:

Dixit, et ante oculos rectum pietasque pudorque
Constiterant, et victa dabat iam terga Cupido. (72-3)

Esta conclusión marca, con la plasticidad de las personificaciones de *pietas* y *pudor* y de un Cupido que se va dando la espalda, el predominio de *ratio* y *mens* en la *regia virgo*, frente a *furor* y *cupido* que amenazaban pugnando mediante las convencionales *conceptas ... flammis* (17) y el verbo *ureris* (22). Queda, pese al triunfo de *ratio* y *mens*, una fragmentación del *ego* deliberativo, que ha cambiado de persona gramatical en los límites de un solo verso: *si potes, infelix, si possem, sanior essem* (18) para reflejar el estado de conmoción interior.

Contribuye a conformar esta imagen inicial salpicada de indicios de locura no declarada antes de los actos de magia, el encuentro de los enamorados en el altar de Hécate, donde se pacta la unión (70-99).

El espacio es el propio para los rituales mágicos de la tradición literaria¹¹ con alusión a los *remota nemora*, [...] *opaca silvis redimita loca*

¹⁰ Cf. *Met.* IV 523: Ino y Athamante, y VI 595: (*Procne*)... *exululataque euoheque sonat*.

¹¹ Hor. *Epo.* V y XVII y *Sat.* I 8.

dae de Catulo LXIII 3 y 58¹²: *nemus umbrosum secretaque silva* (75). La actitud de Medea es *demens* (87):

lumina fixa tenet nec se mortalia *demens*
ora videre putat nec se declinat ab illo (87-8)

El pacto queda sellado bajo la advocación de Hécate (*per sacra tri-formis / ille deae [...] iurat*, 94-7).

En los versos 100-158 tiene lugar la narración de las tres pruebas que consisten en sendos actos de magia; los poderes de Medea y el hecho de que provee a Jasón las hierbas y los encantamientos necesarios determinan el triunfo del héroe ante los toros (100-121), luego ante los soldados que nacen de los dientes (121-148), y por último, determinan también la obtención del vello de oro (149-158). En 58 versos se condensa este subtema del mito. Corresponde destacar la persistencia del aspecto psíquico de Medea *virgo*, quien por *reverentia famae* y por *pudor* no abraza a Jasón, aunque lo desea:

gratantur Achivi
victoremque tenent avidisque amplexibus haerent.
tu quoque victorem conplecti, barbara, velles;
sed te, ne faceres, tenuit reverentia famae:
obstitit incepto pudor. At complexa fuisses...
quod licet, adfectu tacito laetaris agisque
carminibus grates et dis auctoribus horum. (142-8)

En este punto del texto, todavía Medea reúne los parámetros más típicos del imaginario de una joven romana: *reverentia famae* y *pudor*.¹³ En sus reacciones está presente la única manera de alegrarse que es lícita a una muchacha: *adfectu tacito*.

Otro aspecto que merece destacarse en esta recepción de Medea es que agradece el éxito de Jasón a sus encantamientos y a los dioses responsables de ellos.

¹² Alude a Cibeles y a los montes del Ida: una ambientación donde es posible el *furor*.

¹³ Por *reverentia* entendemos el temor originado en el respeto, proveniente de la reserva o de la discreción.

Hay que mencionar también la condición de segundo objeto obtenido como botín con que es calificada Medea como *coniux* de Jasón; el primer botín es el vellocino de oro:

et auro
heros Aesonius potitur spolioque superbus
muneris auctorem secum, spolia altera, portans,
victor lolciacos tetigit cum coniuge portus. (155-58)

El pedido de Jasón a Medea de rejuvenecer a Esón se desarrolla en los versos 162-178.

De este pasaje cabe destacar que la *pietas* de Jasón hacia su padre la conmueve y le hace recordar a Medea el abandono de su propio padre, lo cual no manifiesta.

mota est pietate rogantis
dissimilemque animum subiit Aeeta relictus;
nec tamen adfectus tales confessa... (169-71)

A continuación, en los versos 179-191 se detalla el retrato de Medea hechicera que trae ecos de la Canidia horaciana, por un lado, y de la Tisiphone del libro IV de *Metamorphoses*, por otro. Está ambientado en el momento de descanso de las fieras y el silencio nocturno:

Egreditur tectis vestes induta recinctas,
nuda pedem, nudos umeris infusa capillos,
fertque vagos mediae per muta silentia noctis
incomitata gradus. homines volucresque ferasque
solverat alta quies: nullo cum murmure serpens... (182-86)

Los verbos *egredior*, *induitur*, *ingingitur* y *comitatur* aparecen también en la temible presencia de Tisiphone (IV 474- 485).¹⁴

Antes de la invocación a los dioses, con la expresión *ternis ululatus* (190)¹⁵ Medea es asociada indirectamente con el ulular de las ména-

¹⁴ Nec mora, Tisiphone madefactam sanguine sumit / inportuna facem fluidoque cruore rubentem / induitur pallam tortoque ingingitur angue / egrediturque domo; Luctus comitatur euntem / et Pavor et Terror trepidoque Insania vultu (IV 481-485).

¹⁵ Cf. *Met.* III 706 el mismo sustantivo en pleno ritual báquico previo al descuartizamiento de

des que implica un distanciamiento de la realidad circundante. En los versos 192- 219 la invocación a los dioses infernales:¹⁶ *Nox* (192), *triceps Hecate* (194), *Tellus* (196), *di omnes nemorum dique omnes noctis* (198), *Luna* (207), da lugar a la serie de órdenes que la maga debe producir para lograr sus objetivos: *adeste* (198). La orden *et dabitis!* (217) cierra esta serie obligando a los dioses a obedecer.

Es necesario entonces¹⁷ iniciar el viaje de nueve días y nueve noches por los montes de Tesalia para obtener las hierbas, que se extiende hasta el verso 236:¹⁸ atraviesa regiones entre las que hay que destacar la de Antédone, en la que Ovidio anticipa la metamorfosis sufrida por Glauco transformado por Circe.¹⁹ Otra metamorfosis incidental es la de los dragones del carro de Medea, que al sólo contacto con el olor de las hierbas recogidas, pierden la piel vieja:

neque erant tacti nisi odore dracones
et tamen annosae pellem posuere senectae (236-7)

Este anticipo del poder de las hierbas introduce el acto de magia propiamente dicho de rejuvenecimiento de Esón²⁰, que será a su vez un

Penteo y en 725 es Agaue quien ulula; en IV 404 véase el contexto báquico del ulular de las fieras.

¹⁶ Cf. TUPET (1976:407).

¹⁷ Señala TUPET (1976:404) la originalidad de Ovidio al incluir el viaje en busca de hierbas indispensables para el ritual dentro del ritual mismo y una vez iniciadas las invocaciones. Generalmente, las hierbas ya están listas antes de comenzar la ceremonia.

¹⁸ Tal como expresa ELIADE (1964:244-262), este viaje recuerda la búsqueda de la hierba de la vida, tema universal de los mitos y de todos los folklores. TUPET (1976:405) afirma que "l'on peut penser que le voyage de Médée, volant à travers les airs pour chercher les plantes régénératrices, rappelle celui des nuages chargés d'humidité qui apportent le renouveau et la fertilité à la nature; la description du voyage est peut-être la transposition esthétique de cette conception".

¹⁹ Este episodio introduce el Libro XIV de las *Metamorphoses* pero la alusión al tema funciona aquí a modo de anticipo del desarrollo posterior, a la vez que sirve para demostrar el poder de la magia de Circe enamorada sin correspondencia.

²⁰ TUPET (1976:402ss.) analiza esta escena "sans précédent dans la littérature", y afirma que "permet de mettre en valeur l'originalité d'Ovide, qui tient, d'abord, au choix du sujet. Celui-ci diffère nettement des thèmes que traitent les autres poètes, manoeuvres de magie amoureuse chez Théocrite, Virgile, Horace; cérémonies propitiatoires chez Apollonios de Rhodes, peut-être apotropaiques chez Sophron; envoûtements ou évocation des morts chez Horace; tentative de resurrección chez Lucain. L'opération de rajeunissement semble bien unique [...]".

metamorfosis atípica dentro del texto de Ovidio. Nuevamente importa el distanciamiento de la maga de los espacios y de las personas de trato corriente:

constitit adveniens citra limenque foresque
et tantum caelo tegitur refugitque viriles
contactus (238-40)

El rejuvenecimiento de Esón se inscribe dentro de las metamorfosis atípicas pues el resultado no es animal, vegetal, líquido o piedra sino la misma persona cuarenta años antes:

et olim
ante quater denos hunc se reminiscitur annos. (292-3)

la intervención de Medea ha provocado una metamorfosis original en cuanto al resultado pero semejante a las convencionales en cuanto al léxico:

aut ore acceptos aut vulnere, barba comaeque
canitie posita nigrum rapuere colorem,
pulsata fugit macies, abeunt pallorque situsque,
adiectoque cavae suppleantur corpore rugae,
membraque luxuriant: Aeson miratur... (288-92)

Dentro de las metamorfosis fruto de la magia no convencionales incluimos una de carácter especial que en realidad no es una metamorfosis porque el resultado final, si bien es el buscado por Medea, ha sido engañar a las hijas de Pelias para que maten a su padre creyendo que lo están rejuveneciendo. En sentido estricto esta metamorfosis es un fracaso, pero un éxito en las intenciones de la maga.²¹ Transformar al vivo en muerto.²²

²¹ Al respecto, dice Otis (1970:170) que "The magical rejuvenation and treacherous pseudo-rejuvenation of Aeson and Pelias chiastically correspond to the divinely motivated destruction and resurrection of Pestilence and Myrmidons".

²² En este sentido, el descuartizamiento de Penteo suplicando a su madre Agaue llevado a cabo por ella misma en *Met.* III en medio de una *turba furens* (716) recuerda y está presente en la mente del lector al enterarse del asesinato de Pelias por parte de las propias hijas a quienes les suplica para que suspendan la matanza y descuartizamiento.

Por tales razones, este pasaje representa un espacio del *dolum* y del *adsimulare*.

Neue doli cessent, odium cum coniuge falsum
Phasias adsimulat Peliaeque ad limina supplex
confugit, atque illam, quoniam grauis ipse senecta est,
excipiunt natae (297-300)

El vocabulario del engaño se expande con *callida* [...] / *Colchis amicitiae mendacis imagine cepit* (300-1). Medea domina la situación entre el silencio y la dubitación aparente y la *gravitas ficta*:

illa brevi spatio silet et dubitare uidetur
suspenditque animos ficta grauitate rogantes (307-8)

Finalmente, el *climax* del engaño llega cuando el rey Pelias y sus custodios quedan dormidos: *cantus magicaeque potentia linguae* (330) y Medea convence a las muchachas de que deben matar a su padre *ut repleam uacuas iuuenali sanguine uenas* (334). Sin embargo, la falsedad de la transformación se hace evidente cuando el propio Pelias intenta disuadir a sus hijas:

ille cruore fluens cubito tamen adlevat artus
semilacerque toro temptat consurgere et inter
tot medius gladios pallentia bracchia tendens
'quid facitis, gnatae? quis vos in fata parentis
armat? (343-347).

El moribundo es abruptamente transformado en muerto por el último golpe de la hechicera:

Plura locuturo cum verbis guttura Colchis
abstulit et calidis laniatum²³ mersit in undis. (348-9)

La mente del lector vuelve al descuartizamiento de Penteo (III, 24) y asocia a las hijas de Pelias conducidas por Medea, con las ménades guía-

²³ El sentido de Pelias como *laniatum* ('descuartizado') acerca esta muerte a la de Penteo, o a la de Itys.

das por Agaue. Al mismo tiempo, el sumergir las piezas del muerto en aguas calientes preanuncia una ingesta que ya se ha cumplido en VI (*membra / dilaniant*, 644-5 y *Tereus [...] / vescitur inque suam sua viscera congerit alvum*, 650-1).

Medea debe huir de las hijas de Pelias para no ser castigada (*fugit*, 351). El largo recorrido²⁴ (351-393) se interrumpe brevemente para intercalar el episodio del asesinato de la *nova nupta* y de los propios hijos. La *impietas* de Medea se atribuye a la espada repentinamente personificada: *sanguine natorum perfunditur inpius ensis* (394). Sólo 4 versos se destinan a este fin (394-97). El subtema de la muerte de los hijos²⁵ no se desarrolla con el detalle de los anteriores, quizás porque para Ovidio y en realidad para toda la tradición del mito, es el material específico para la representación dramática.²⁶ En este sentido, se ha afirmado que el mito de Medea era un medio cómodo para reflexionar sobre la condición femenina en relación con la familia y con el Estado; Medea en cuanto madre que disponía de la vida de los hijos perturbaba las concepciones morales y jurídicas romanas, en las que el *ius vitae necisque* en el ámbito familiar estaba asignado al *paterfamilias*.²⁷ En cuanto princesa heredera de una dinastía oriental antiquísima, planteaba el problema del papel de

²⁴ Cf. OTIS (1970:173) quien afirma que "the rather lengthy account of Medea's wanderings [...] is quite uninspired".

²⁵ OTIS (1970:79) enumera las muertes de hijos por sus padres en lo que llama "the Pentheus-Agaue motif: a mother under Bacchis possession, kills her own child". Dentro de este esquema enumera la historia de Penteo (III), la de Ino y Athamante (IV), la de Procne e Itys (VI) y la de Althea quien destruye deliberadamente a su propio hijo (VIII). De este modo, para Otis se pasa de temas de posesión religiosa y asesinato inconciente a la pasión humana y el crimen conciente. Considero que dentro de este esquema se incluye el crimen de los hijos de Medea aunque no tiene un desarrollo amplio por la razón expuesta antes.

²⁶ Parece claro que el tema de la tragedia *Medea* de Ovidio había sido centrado en esa parte de la trama del mito; por otra parte, en las *Heroidas* la muerte de los hijos ya había sido tratada elípticamente; y dentro de las *Metamorfosis*, hacia el final del libro VI ya ha desarrollado el tema de la muerte del hijo de Procne como venganza de ésta por la violación de Filomela por parte de Tereo. Esto, dice OTIS (1970:215), le permite a Ovidio "to make a transition from the male to the female libido and from one type of tragic motivation to another (...different motives of the similar child-murders)". Cabe sumar a esta observación la de PADEL (1995:207) que matar a los propios hijos es el prototipo del horror en la imaginación griega, y está asociado con la locura trágica.

²⁷ Sobre la *vitae necisque potestas* véase cómo César la aplica a la legislación de los *Germani* en BG VI 22. Por su parte Salustio también hace mención de esta ley pero en referencia a la legislación de los nómadas en el discurso de Adherbal ante el senado (I XIV).

la mujer en el Estado, representaba el magnetismo de Oriente y alimentaba el debate sobre la elección de una esposa extranjera por parte de un príncipe u hombre político.²⁸

Luego se introduce el casamiento de Medea con Egeo, y la posterior llegada de Teseo (398-403 y 404-424). El engaño de Medea ahora consiste en darle a Egeo un veneno contra Teseo a quien su padre no reconoce sino en el momento final:

cum pater in capulo gladii cognouit eburno
signa sui generis facinusque excussit ab ore (422-23)

También debe huir de este lugar: *effugit illa necem nebulis per carmina motis* (424).²⁹

Su desaparición en medio de las nubes provocadas por los propios encantamientos certifica la 'autometamorfosis' de Medea por cuanto el recurso a las nubes para ocultar a alguien es un efecto que los dioses producen para sí mismos o para proteger a otros como parte del proceso de metamorfosis.³⁰

Hacia el final del episodio, entonces, la Medea posterior a los actos de magia, también ha sufrido una metamorfosis: se ha mostrado en toda su potencia³¹ de mujer hechicera, en la que el *furor* domina sobre la *ratio* y la *cupido* sobre la *mens*.³²

En este sentido, la figura de la mujer con poderes feroces capaz de descuartizar a Pelias como venganza, o de intentar asesinar a Teseo con

²⁸ ARCELLASCHI (1990:465), reseñado por MONTELEONE en *Aufidus* 15, 1991, pp. 131-134.

²⁹ El subtema de Medo, el hijo de Medea y de Egeo había sido el material narrativo para la tragedia de Pacuvio, *Medus* estrenada en 192 a.C. y es retomada en Hygini *Fabulae*, 27.

³⁰ Por ejemplo, Arethusa es ocultada por Diana en una densa nube para que Alfeo no la descubra. *Met.* V 621-2 y 631.

³¹ Cf. OTIS (1970:175).

³² OTIS (1970:216) afirma que "by repeating the Euripidean soliloquy in which Medea persuades herself to yield her pudor to her amor, her better part to her worse, Ovid prepares the reader for later instances of female libido triumphant over all ordinary morality and custom. But, as we have seen above, he only prepares or suggests. He cuts off the tragedy before it has really begun and he diminishes the tragic note by introducing an element of parody and humour. Medea directly introduces not another erotic episode but a series of magical rejuvenations which are ment to stand in contrast with the major amatory-pa-thetic theme".

la copa envenenada, ocurre entre sutiles indicios del menadismo³³ y lo dionisiaco. Hay una presencia esporádica del dios Liber o de su séquito, las bacantes, en una ambientación específica: *ternis ululatibus* (179), *bacchantum ritu* (258); la admiración de *Liber* que observa todo desde lo alto (294-296) por el rejuvenecimiento de Esón:

Viderat ex alto tanti miracula monstri
Liber et admonitus iuvenes nutricibus annos
posse suis reddi capit hoc a Colchide munus.

Muestra un Baco testigo admirado del prodigio de una maravilla tan grande como el rejuvenecimiento de Esón, y la consecuente intención de hacer rejuvenecer a sus nodrizas, las ninfas³⁴; desde el punto de vista de Baco se narra una transformación incidental pero central: Baco recibe de Medea este favor.³⁵ Y *Liber* en 359-360:

Idaeumque nemus, quo nati furta, iuencum,
occuluit Liber falsi sub imagine cervi

Medea vuela sobre el bosque del Ida y allí Baco ha ocultado bajo la imagen de un ciervo falso un novillo robado por su hijo.

Baco está presente en todo el episodio de Medea en las *Metamorphoses*.

Medea tematiza dentro de las *Metamorphoses* en qué consiste una transformación metafórica de una *virgo* con *ratio*, *pietas*, *pudor* y *mens* en una *coniux ferox*, *impia* y *demens* asimilada a una bacante que como Ágave es capaz de descuartizar a su propio hijo. El mito preexistente le había provisto de los elementos indispensables.³⁶ Ovidio los adaptó según el

³³ Sobre el menadismo cf. Apéndice I en DODDS (1981:251-263).

³⁴ Sobre Baco el dios *puer* eternamente joven cf. BRISSON (1992:84ss.) Cf. También Ovidio, *Met.* IV 17-19.

³⁵ El episodio de rejuvenecimiento de las nodrizas de Liber nos llega transmitido por Hygini *Fabulae*, 182; Servio, *ad Virg.*, *Egl.* VI 15 y Diodoro Sículo, III 70. Cf. GRIMAL (1994). Dice el texto de Hygino, Fab. 182: [...] *Hae in monte Nysa munere alumni potitae sunt, qui Medeam rogauerat, et deposita senectute in iuuenes mutatae sunt, consecrataeque postea inter sidera Hyades appellantur.* Cf. ROSE (ed.) (1963).

³⁶ Cf. Hes., *Teog.* 956 ss.; Pind., *Pit.* IV 15 ss.; Herod. VIII 62; Eur. *Med.* *passim* y *escol.*; Sén. *Med.*; Apol. Rod., *Arg.* *passim* y *escol.*; Diod. Sic., IV 45; Hig., *Fab.* 25, 26, 27 y 239.

interés específico de los géneros. La épica le dio la ocasión para los actos de magia. La tragedia, para la venganza con el crimen de los propios hijos y la elegía, para el subtema del descuartizamiento del hermano de Medea, Absyrtus, con quien el *ego* poético se identificará en las *Tristia* por el desgarramiento de sus miembros en el exilio, al huir de la Cólquide para retrasar la persecución de su propio padre.³⁷

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDERSON, W. S. (1993) *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*, Stutgardiae et Lipsiae.
- ARCELLASCHI, A. (1990) *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Collection de l'École Française de Rome, 132.
- BARCHIESI, A. (1986) "Problemi d'interpretazione in Ovidio: continuità delle storie, continuazione dei testi", *MD*, 16, pp. 77-107.
- BRISSON, P. (1992) *Rome et l'âge d'or, de Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris.
- DODDS, E. R. (1981) *Los griegos y lo irracional*, Madrid.
- ELIADE, M. (1964) *Traité d'Histoire des Religions*, Paris.
- FEJDHERR, A. (1997) "Metamorphosis and Sacrifice in Ovid's Theban Narrative", *MD*, pp. 25-55.
- GRIFFIN, J. (1994) *Latin Poets and Roman Life*, London.
- GRIMAL, P. (1994) *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Buenos Aires, 7º reimpresión.
- HUNTER, R. L. (1987) "Medea's flight: The fourth book of the *Argonautica*", *CQ*, 37.1, pp. 129-139.

³⁷ Además del libro VII de las *Metamorphoses* (1-424), el mito de Medea en la obra de Ovidio ocupa un espacio importante si se tiene en cuenta la *Heroida* XII completa, la VI de manera indirecta, pasajes de las *Tristia* (II 191, III 8,3 y III 9,9 12,15 y 34-35) y la tragedia *Medea* de la que se conservan sólo dos fragmentos. El valor de los mitos para los poetas elegiacos es tratado ampliamente por VEYNE (1991). Cf. también GRIFFIN (1994:137-8). Un muy buen análisis del asesinato de Absyrtus como climax de un conjunto de acontecimientos y no como hecho aislado e inexplicable en Apolonio de Rodas, *Arg.* IV lo provee HUNTER (1987:129-139).

- LAFAYE, G. (1904) *Les métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, Paris, citado por BALDO, G. (1986) "Il codice epico nelle Metamorfosi di Ovidio", *MD*, 16, p. 131).
- NEWLANDS, C. (1997) "The Metamorphosis of Ovid's Medea" en CLAUSS, J. – JOHNSTON, S. (ed) (1997) *Medea*, Princeton, pp. 178-208.
- OTIS, B. (1970) *Ovid as an epic poet*, Cambridge.
- PADEL, R. (1995) *Whom Gods destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*, Princeton.
- ROSE, H. I. (1963) *Hygini Fabulae*, Lugduni Batavorum, in *Aedibus A.W. Sythoff*.
- TUPET, A. M. (1976) *La Magie dans la Poésie Latine I. Des origines a la fin du règne d'Auguste*, Paris.
- VEYNE, P. (1991) *La elegía erótica romana. El amor, la poesía y el Occidente*, México.
- VIARRE, S. (1964) *L'image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris.

