

Aspectes de la *Medea* de Sèneca

Joan Josep Mussarra Roca
Universitat de Barcelona

ABSTRACT

Seneca's *Medea* has been repeatedly discussed as a tragedy that shows through *mythos* a representation of *ira* based upon the moral discourse of Seneca himself. Though accepting this interpretation, we aim to show that Seneca's *Medea* might also be interpreted as an ambiguous exposition of the end of a primeval Golden Age through Jason and the Argonauts' journey. The action of the Argonauts can be interpreted simultaneously as a dissolving gesture which brings about contemporary, non-Golden Age world, and as a manifestation of *uirtus* which also has a place in Senecan moral project.

KEYWORDS: Roman Tragedy, Seneca, Medea, Ancient Primitivism

1. Introducció

És habitual que les tragèdies de Sèneca estiguin construïdes sobre un conjunt d'idees i modes de representació que no semblen trivials, però que tampoc no tenen una interpretació clara. En alguns casos fins i tot hi podem reconèixer un entramat conceptual ben travat, però que no té un sentit obvi. El nostre desconcert sorgeix, en part, de la impossibilitat de conciliar allò que trobem en les tragèdies amb el conjunt del pensament senequià¹. Així, per

1. Evidentment no cal suposar que les tragèdies de Sèneca vehiculin continguts similars als de les obres en prosa. El que resulta veritablement sorprenent és que, en molts casos, sembla que articulin tesis obertament antiestoiques, a vegades amb aparents lligams inter-

exemple, la *Phaedra* es pot llegir com un càntic a l'omnipotència de l'Eros i les seves potències destructores, i cal admetre que aquesta glorificació d'*Amor* és molt eficaç en el pla poètic; però ens costaria molt d'integrar-la en la modalitat d'estoïcisme eclèctic a què s'adhereix Sèneca².

La *Medea* ens planteja un problema anàleg, però més complex. Aquesta obra desenvolupa un eix temàtic que ja es troba en la tradició prèvia, i més específicament en la *Medea* d'Eurípides, que Sèneca, gairebé sens dubte, pren com a model per a la seva obra³: la representació de Medea com a dona bàrbara, aliena al món grec, que porta el caos, el desordre i la mort a l'Hèllade. Sèneca enllaça aquest motiu amb una noció que té arrels en la tradició llatina anterior: la travessa dels Argonautes fou el primer viatge per mar i va representar una ruptura en l'ordre originari del món, en tant que va posar en comunicació allò que la natura havia separat per mitjà de les aigües. El viatge per mar, la transgressió de les fronteres que la natura havia imposat als mortals, s'identifica amb el final de l'Edat d'Or⁴. Aquesta és una associació que funciona en plans diversos. El viatge per mar està relacionat amb activitats que només poden ser posteriors a l'Edat d'Or, com el comerç i, més secundàriament, la guerra. Implica que el mortal abandoni l'esfera que li és més pròpia per endinsar-se en un medi inestable i perillós, i per això mateix funciona com a paradigma d'una existència humana que ja no és feliç. Aquest motiu es troba molt clarament formulat en les *Metamorfosis* d'Ovidi i la influència sobre Sèneca és prou evident⁵.

textuals amb l'obra en prosa senequiana. En aquest sentit pensem que cal prendre seriosament els problemes interpretatius formulats a DINGEL 1974, per moltes mancances que tingui aquesta obra i per moltes crítiques que hagi rebut. No sabem si en el context comunicatiu originari de la *Medea* s'esperava que les obres morals en prosa i les tragèdies escrites per una mateixa persona exposessin unes mateixes idees. Tendríem a pensar que no, però amb això no expliquem algun cas com el de la I Oda Coral de l'*Hercules furens* (125-201), en què Sèneca al·ludeix clarament a la seva pròpia obra filosòfica (en aquest cas, a *De Providentia* 3.9s.) per negar-ne la doctrina.

2. L'explicació filosòfica de la *Phaedra* que durant els anys setanta i vuitanta fou gairebé estàndard i que es troba molt ben desenvolupada a LEFÈVRE 1972 [1969] i LEEMANN 1976 implicaria que en una mateixa tragèdia es juxtaposés la glorificació de l'Eros i un presumpte missatge estoic de rebuig contra el *furor* misogin. Reconeixem que aquesta explicació ens sembla poc convincent. Novament, encara que el conjunt de l'exposició sigui molt discutible, no podem deixar de pensar que DINGEL 1974, 97-100 planteja un problema que és molt real.
3. TARRANT 1978, 1995 defensa que les tragèdies de Sèneca parteixen de la tradició llatina immediata, però aquesta, en últim terme, ens remet igualment als models grecs.
4. És ben coneguda la importància de l'Edat d'Or dins la literatura llatina, i més específicament dins la literatura alt-imperial. Cf. WALLACE-HADRILL 1982, KUBUSCH 1986, NEWMAN 1998, EVANS 2008. Alguns textos bàsics són: Verg., *Ecl.* 4-4-17, *G.* 1.125ss. i 2.532ss., Tib. 1.3.35-50, Ov., *Met.* 1.89-150, i com veurem més endavant Sen. *Ep.* 90. També és interessant de veure *Octavia* 385-406. Encara que avui dia gairebé ningú no cregui que aquesta tragèdia fou escrita per Sèneca, la inspiració és clarament senequiana. Cf. BOYLE 2008, xiii-xvi. La noció que el viatge dels Argonautes representa un reordenament del món també es troba, encara que d'una manera molt diferent, en les *Argonautica* de Valeri Flac. Cf. MANUWALD 2014.
5. El text ovidià, prou conegut (*Met.* 1.94-96):

nondum caesa suis, peregrinum ut viseret orbem,
montibus in liquidas pinus descenderat undas,
nullaque mortales praeter sua litora norant.

Però el dramaturg llatí va més enllà i emfasitza el caràcter estrictament còsmic de la transgressió, el fet que s'han violat uns límits que la natura havia imposat als mortals⁶. L'arribada de la dona estrangera a Grècia apareix com a conseqüència de la violació d'aquests límits i es pot entendre com una manifestació concreta d'aquesta finalització de l'Edat d'Or. En la tragèdia d'Eurípides, i en la tradició grega en general, el caràcter amenaçador de Medea provenia, simplement, del fet que es tractés d'una dona bàrbara⁷. En Sèneca, en canvi, la presència de la dona estrangera en la tragèdia no és torbadora per una estrangeria merament humana, sinó perquè el viatge mateix —i la consegüent aparició de Medea en terres gregues— representa una transgressió de les lleis primigènies de la natura.

Entenem que aquesta és una de les claus de l'obra. Ens hem proposat de comentar-la, sense que això impliqui que deixem de banda altres vies interpretatives que poden resultar igualment productives, com l'estudi de la *Medea* —i, naturalment, de la resta de les tragèdies de Sèneca— com a representació deliberada d'allò que en el pensament estoic se sol anomenar *pathe*⁸. Entenem que una cosa no és, en absolut, incompatible amb l'altra. Simplement es tracta de plans diferents en la lectura de l'obra.

2. La importància del Cor

La interpretació del viatge dels Argonautes com una transgressió còsmica es troba eminentment en les Odes Corals, i de fet el procediment interpretatiu que podria semblar-nos més fàcil és el d'atribuir al Cor un paper central, com

Aquest tema va acompanyat d'uns altres quatre: en l'Edat d'Or no hi havia jutges ni càstigs, perquè no eren necessaris; no hi havia guerra; la terra donava espontàniament els seus fruits i no calia treballar. Cf. EVANS 2008, 36-38.

6. Entenem que MAURACH 1972 [1966], 296 sobreinterpreta en distingir entre un ús 'natural' de la navegació, que seria el que Atena havia ensenyat als mortals, i un ús 'abusiu', que seria el dels Argonautes, i que constituiria el *nefas*. Probablement és un cas de lectura naturalista, en què el filòleg assumeix que l'obra de teatre ha de representar un 'món del drama' mínimament creïble, per bé que —novament, entenem nosaltres— no és així.
7. La bibliografia sobre aquesta qüestió és extensa. Una síntesi senzilla, però ben feta de l'evolució del personatge de Medea prèvia a la tragèdia d'Eurípides, i sobre la relació entre aquesta última i l'obra de Neofró, es troba a ALLAN 2002, 17-24. També paga la pena de rellegir HALL 1989, 35, amb la bibliografia corresponent, sobre l'evolució del *mythos*. Una síntesi igualment interessant sobre el caràcter bàrbar de Medea i el seu significat dins del context original de representació de l'obra d'Eurípides es troba a MASTRONARDE 2002, 22-24.
8. STALEY 2010, probablement un dels llibres més importants que s'han escrit sobre la tragèdia senequiana, fa una proposta de lectura en aquests termes: entén les tragèdies de Sèneca com una lectura distanciada de les passions. A la p. 123 diu: «[Seneca] demonstrates that as a form tragedy was not for him the antitype to philosophy; it was the perfect vehicle for imaging lives that were antithetical to philosophy». Cf. DUPONT 1995 i 2000 per a una lectura de la tragèdia senequiana que també se centra en les passions, però des d'un punt de vista totalment diferent: l'autora francesa entén que la manera senequiana prové de la pràctica teatral romana, i no d'uns pressupòsits filosòfics idiosincràtics de Sèneca, o potser del corrent a què aquest pertany.

a comentador de l'acció dramàtica que d'alguna manera formularia l'última paraula dins l'obra⁹. No ens manquen motius per fer-ho. La posició mateixa del Cor dins la dinàmica de la tragèdia senequiana sembla recolzar aquest punt de vista. No s'integra amb efectivitat en l'acció dramàtica. Durant la major part de l'obra no tenim clar si el Cor hi és o no, i les seves escasses interaccions amb els personatges ens plantegen problemes de coherència escènica. A més, la seva reflexió sobre allò que succeeix en l'obra gairebé no té relació amb la identitat que es pressuposa als membres del Cor, i quasi sempre té un caràcter molt general, com un discurs moral formulat des de fora de l'acció dramàtica mateixa¹⁰. Així doncs, és fàcil d'atribuir al Cor una posició autoritativa dins de la tragèdia, almenys en el sentit que la seva interpretació de l'acció tràgica s'entendria com a interpretació estàndard dins el context comunicatiu original en què es difon l'obra.

Nosaltres, però, ens hem proposat de llegir la tragèdia sense pressuposar que el Cor ens hagi d'explicar la 'veritat' d'aquesta. També tenim bons motius per fer-ho. La tragèdia senequiana és, fonamentalment, una pluralitat de veus. En les tragèdies de Sèneca hi ha, típicament, un o dos personatges centrals —en aquest cas, un de sol: Medea mateixa—, els quals pronuncien llargs discursos que consisteixen fonamentalment en una estilització de la pròpia interioritat; un Cor que gairebé no interactua amb els personatges i comenta l'acció, a vegades com si es trobés dins l'espai escènic, a vegades com si el contemplés des de fora; i altres personatges que interactuen amb el principal o principals, sobretot com a mitjà per facilitar l'exhibició d'aquesta interioritat a què al·ludíem abans, i també per fer avançar l'acció. Aquesta pluralitat de veus té com a conseqüència que l'acció escènica sigui comentada des de punts de vista diferents¹¹.

És ben cert que el comentari de l'acció tràgica des de dins de la tragèdia mateixa no és quelcom exclusiu de Sèneca. Ja en la tragèdia grega trobem diferents formes de distanciament enfront de l'acció i comentari d'aquesta¹². Però Sèneca —no sabem si també l'obra d'altres tràgics del seu temps— mena aquesta tendència que ja era present en la tragèdia grega fins a un pla qualitativament diferent. En la majoria de les seves tragèdies, el desenvolupament argumental pròpiament dit ocupa una part molt minsa de l'obra. L'estructura espacial i temporal de l'acció sol ser molt laxa, i consisteix en una sèrie d'es-

9. Preferim limitar-nos a una expressió tal com 'dir l'última paraula', precisament per la seva ambigüïtat. Quan parlem del significat d'una tragèdia, no ens referim, naturalment, a allò que Sèneca efectivament 'creia', sinó al significat recognoscible en el discurs tràgic a partir de les categories compartides pel dramaturg i pel seu públic intencional.

10. Cf. KUGELMEIER 2007, 148-166, i tota la resta de l'obra.

11. Sobre el paper del Cor en la tragèdia de Sèneca cf. DAVIS 1993, GÄRTNER 2003. Podríem recordar les paraules de Nicholas Trevet: «Quia, ut prius dictum est, ad poetam tragicum pertinet describere luctuosos casus magnorum uirorum, solent autem de talibus multi esse rumores in populo et diuersa ferri iudicia, ideo Seneca in suis tragediis, ad representandum tales rumores et talia iudicia populi, interpolatim introducit chorum de talibus canentem. N. Trevet, *Expositio Herculis Furentis*, p. 30.

12. Una visió interessant d'aquesta qüestió a JENS 1971, xi-xii.

cenes organitzades sobre un argument bàsic, que sembla que el dramaturg ja doni per conegut, perquè en molts casos l'acció de les obres dramàtiques és difícilment comprensible sense un coneixement previ de la trama¹³.

Tant aquesta estructura laxa com l'artificiosa distància entre personatges i Cor fan que, en general, tendim a veure les tragèdies de Sèneca, no com la representació d'una acció que pugui tenir lloc en un 'món del drama' organitzat de manera anàloga al nostre, sinó més aviat com una construcció poètica molt artificiosa que 'segueix' una acció, però no la desenvolupa de manera coherent¹⁴. Ara bé: així com en la tragèdia grega hi tenen un lloc molt important els debats que articulen l'acció, la tragèdia senequiana es decanta per diferents estilitzacions d'una situació tràgica gairebé estàtica que sembla que es doni per coneguda des del començament. Podem tenir en compte, almenys, la possibilitat que el discurs del Cor no s'identifiqui sense més amb la 'veritat' del drama, sinó que es complementi amb altres discursos contraposats per tal de generar significat.

Començarem per apropar-nos a la visió de l'acció dramàtica que ens dóna el Cor i després la confrontarem amb la que ens dóna el personatge principal, que en aquest cas, com ja hem dit, és Medea mateixa.

3. El viatge dels Argonautes

El Cor de l'obra està compost de donzelles corínties que detesten Medea per motius obvis: és la bruixa estrangera que rivalitza amb la reina Creüsa per Jàson, i una possible amenaça contra la pau i la tranquil·litat. Alhora, però, aquest mateix Cor exposa en diferents Odes una visió del viatge de l'Argo com una transgressió de les fronteres que la natura ha imposat als éssers humans, tot basant-se en un coneixement de les coses divines i en una aparent llunyania respecte del viatge mateix que no tenen cap mena de versemblança argumental.

La seva I Oda Coral (vv. 56-115) és un dels passatges de tota l'obra dramàtica de Sèneca en què el Cor s'insereix de manera més evident en l'acció escènica, en tant que, almenys aquí, sembla formar part de les celebracions del proper himeneu entre Jàson i Creüsa. Aquesta posició del Cor justifica en el pla dramàtic els atacs contra Medea. Cal afegir-hi, però, que aquesta inserció del Cor en l'acció dramàtica és apreciable només en la primera intervenció. A partir d'aquí el Cor es troba en una posició que és habitual en les tragèdies de Sèneca: no té una funció específica en l'acció escènica, i la mateixa materialitat del text no ens deixa entreveure si 'hi és', o si apareix merament com un comentari de l'acció realitzat des de fora.

Potser precisament perquè aquesta I Oda Coral està més arrelada en l'acció, fa referència a l'actuació més purament humana. Celebra l'himeneu que és a punt de celebrar-se i expressa el seu rebuig per la princesa de la Còlquide.

13. Cf., a propòsit d'aquesta qüestió, ZWIERLEIN 1987, 15-17

14. Cf., per exemple, els problemes de coherència argumental exposats a HEIL 2007.

En canvi, la II Oda Coral (vv. 301-379), sense relació aparent amb l'acció dramàtica immediata, exposa en detall una visió del viatge dels Argonautes com a transgressió de les lleis de *natura*¹⁵. L'estructura mateixa de l'Oda reforça aquest distanciament enfront de tota mena de versemblança. S'inicia en els vv. 301-317 amb una imprecació genèrica contra el primer que va travessar el mar. Els termes en què es formula aquesta imprecació només tenen sentit en un món en què la navegació ja és habitual i se situen en el que podríem anomenar la atemporalitat d'un *topos* present en la tradició llatina més propera a Sèneca. Així, parla d'un passat en què ningú coneixia les constel·lacions (v. 309) i els vents encara no tenien nom (vv. 316s.), un passat que en teoria hauria de ser molt proper per a les noies que formen part del Cor, però que alhora es tracta com si fos llunyà.

L'Oda no introdueix el tema dels Argonautes fins al v. 318, i dóna al viatge d'aquests un valor indubtablement transformador (vv. 318-320):

Chorus:
[...]
Ausus Tiphys pandere uasto
carbasa ponto
legesque nouas scribere uentis (...).

Es tracta, literalment, de la imposició d'unes *leges [...] nouas* als vents. El caràcter d'aquestes *leges* no és del tot clar, perquè el que trobem en els vv. 321-328, en aposició a aquest terme, són una sèrie de tècniques de navegació amb què s'aprofita precisament la força del vent, a les quals difícilment atribuiríem un caràcter normatiu. Però entenem que aquest és el *quid* de la qüestió: allò que subratlla el dramaturg és que l'adopció de tècniques per travessar el mar s'ha d'entendre —almenys en el context d'aquesta tragèdia— com a quelcom que ha estat imposat al mar mateix, com una nova realitat a què el mar s'haurà de sotmetre, no com a un nou ordre positiu que substitueixi l'anterior.

A partir del v. 329 es descriu l'Edat d'Or que ha quedat enrere i s'explica de manera més precisa la seva destrucció (vv. 329-339):

Chorus:
[...]
Candida nostri saecula patres

15. El terme *natura*, en tant que traducció de φύσις, és un terme fonamental en el discurs filosòfic estoic i, específicament, en l'obra en prosa de Sèneca. No hi ha pròpiament res en el text que ens garanteixi que Sèneca li atribueix aquí el mateix valor que en els seus tractats filosòfics, i potser no té massa sentit especular al respecte, perquè *natura* —igual que φύσις, en realitat— no és un terme tècnic, sinó un terme d'ús més o menys habitual de què es fan lectures filosòfiques. En qualsevol cas, per no forçar la interpretació en cap sentit, preferim de mantenir-lo en llatí.

uidere procul fraude remota.
 sua quisque piger litora tangens
 patrioque senex factus in aruo,
 paruo diues nisi quas tulerat
 natale solum non norat opes.
 Bene dissaepi foedera mundi
 traxit in unum Thessala pinus
 iussitque pati uerbera pontum,
 partemque metus fieri nostri
 mare sepositum.

Sèneca no parla només dels qui «varen atrevir-se per primer cop a...», sinó que, novament, el primer viatge apareix com la derogació efectiva d'una llei prèvia. Té una especial importància l'expressió *foedera mundi*, que més endavant trobarem també en el v. 606, i que insisteix en la idea que l'estat primigeni de la humanitat es trobava sotmès a unes lleis que regien el món sencer, i que el viatge de l'Argo ha destruït. La cancel·lació d'aquesta separació originària entre terres i pobles apareix en tota la seva violència mitjançant l'expressió *traxit in unum* que trobem en el v. 336: la labor de l'Argo ha estat d'unir en un tot indiferenciat allò que prèviament constava de parts separades. Cal insistir en aquest punt: almenys en el discurs del Cor, la qüestió més bàsica no és que l'estrangera hagi arribat a Grècia, sinó que s'hagi trencat una forma de vida que, aparentment, implicava que cadascun dels pobles conegués només la seva pròpia terra.

La violència d'aquesta ruptura és molt explícita en el text: el mar ha hagut de sofrir assots, i la llibertat de moviments adquirida per l'home implica que aquest hagi de viure sotmès a un nou temor.

Els vv. 364-372 insisteixen en la mateixa idea:

Chorus:
 [...]

Nunc iam cessit pontus et omnes
 patitur leges:
 non Palladia compacta manu
 regum referens inclita remos
 quaeritur Argo –
 quaelibet altum cumba pererrat.
 Terminus omnis motus et urbes
 muros terra posuere noua,
 nil qua fuerat sede reliquit
 peruius orbis [...]

Hi ha un abans, en què les terres estaven separades entre elles, i un ara, en què tothom travessa el mar, els mortals creen noves ciutats fora de l'esfera

que els hauria estat pròpia, els pobles es confonen (vv. 373s.) i s'apunta a un futur en què cauran les últimes fronteres i l'ésser humà ja no trobarà límits a la seva expansió (v. 379: *nec sit terris ultima Thule*)¹⁶.

Els problemes que ens planteja aquesta visió del viatge dels Argonautes són prou importants. La naturalesa mateixa dels *foedera mundi* que s'hi dissolen no és gens evident. La tragèdia queda atrapada —potser deliberadament— en una doble possibilitat interpretativa: no sabem si la destrucció dels *foedera mundi* consisteix simplement a connectar unes terres amb les altres, amb indiferència de quines siguin, o si hi ha implícita la noció d'unes terres 'bones' —s'entén que serien les gregues— i unes altres de 'dolentes' —òbviament, la Còlquide, i el món bàrbar en general. Segurament, aquesta segona interpretació seria la que més ens apropiaria a la Medea d'Eurípides, però no és gens clar que Sèneca comparteixi aquesta manera d'entendre el relat.

Cal tenir en compte l'altra possibilitat: la distinció entre un món 'anterior' en què les terres ocupaven llocs separats i vivien l'Edat d'Or per la seva mateixa comunicació, que permetia una forma de vida autosuficient lligada a la terra, i un món 'posterior' en què aquesta separació s'ha trencat i els territoris viuen en la més absoluta confusió. La tragèdia no ens permet de cantar-nos unívocament per una de les dues possibilitats, però si no tinguéssim l'antecedent euripideu semblaria més plausible aquesta última interpretació: els textos que hem vist emfasitzen la confusió i la pèrdua dels límits.

Els vv. 361-364, immediatament abans d'aquests que acabem de citar, situen Medea dins d'aquesta interpretació del viatge dels Argonautes:

Chorus:

[...]

Quod fuit huius pretium cursus?

aurea pellis

maiusque mari Medea malum,

merces prima digna carina.

La idea bàsica no planteja grans dificultats: els Argonautes han derogat les lleis que havien regit en el món per tal d'obtenir una recompensa com pot ser el Velló d'Or, i han retornat a l'Hèllade amb un càstig, que és Medea. En els termes genèrics propis del teatre senequià, l'actuació d'un agent maligne

16. WALDE 2009, 183 entén que el Cor té una visió 'optimista' del futur. A la p. 184, aquesta posició es matisa: el Cor celebra i, alhora, critica l'avenç representat per la navegació. Podem entendre-ho com una actualització de les posicions expressades a LAWALL 1979. Almenys en aquest cas, estem d'acord amb BIONDI que la posició del Cor, en la mesura que sigui possible de reconstruir-la com una veritable posició, atribuïble a un personatge, és condemnatòria: el viatge dels Argonautes constitueix una transgressió de les lleis que fins llavors havien regit el cosmos i el Cor ho desaprova. Una altra cosa és que ho faci amb uns termes que puguin evocar, alhora, la importància de l'empresa argonàutica, el seu caràcter fundacional.

apareix com a revenja de la natura ultratjada. BIONDI 1984, 46 n. 31 parla d'un Jàson *ontologicamente colpevole, ma esistenzialmente innocente*. Aquesta lectura ens sembla totalment correcta si la prenem com el que entenem que és: l'expressió del punt de vista del Cor. No és un punt de vista necessàriament 'fals', en el sentit que l'obra contingui elements que permetin de refutar-lo de manera inequívoca. Però en el marc d'una peça teatral en què la veu del Cor es confronta amb d'altres, i més concretament amb la del personatge de Medea que comenta l'acció des de dins, tot intent de llegir les Odes Corals com la veritat última de la tragèdia ens semblarà inevitablement unilateral.

4. El motiu de Faetó

La III Oda Coral insisteix en les mateixes idees bàsiques, però introdueix un element que pot complicar la interpretació de tot el passatge.

Després d'uns versos que canten la ferotgia de l'amor ferit (579-594), el Cor pren partit per Jàson i implora als déus que el perdonin. En els vv. 607-667 fa un llarg catàleg de les desgràcies sofertes pels Argonautes, i demana novament el perdó per a Jàson, amb l'argument que aquest havia realitzat el viatge per ordre d'un altre (v. 669: *parcite iusso*). Els vv. 599-606 es troben entre els dos trams citats i ens semblen especialment significatius, en tant que la ruptura dels *foedera mundi* es lliga ara, explícitament, a una catàstrofe còsmica.

Aquesta catàstrofe còsmica es posa en relació amb un paradigma que apareix amb una certa freqüència en Sèneca, que és el de la catàstrofe provocada per Faetó.

Els vv. 599-606 diuen:

Chorus:
[...]
ausus aeternos agitare currus
immemor metae iuuenis paternae
quos polo sparsit furiosus ignes
ipse recepit.
constitit nulli uia nota magno:
uade qua tutum populo priori,
rumpe nec sacro uiolente sancta
foedera mundi.

El pronom *ipse* es refereix, òbviament, a Faetó. Aquesta no és la primera al·lusió al fill del Sol que trobem en aquesta tragèdia, sinó que Medea ja n'havia parlat anteriorment en els vv. 32-36, com a model dels desastres que vol portar a Corint:

Medea:

[...]

da, da per auras curribus patriis uehi,
comitte habenas, genitor, et flagrantibus
ignifera loris tribue moderari iuga:
gemino Corinthos litori opponens moras
cremata flammis maria committat duo.

Torna a aparèixer, aquesta vegada anomenat explícitament, en els vv. 824-827:

Medea:

[...] dedit et tenui

sulphure tectos Mulciber ignes,
et uiuacis fulgura flammae
de cognato Phaethonte tuli.

Podríem entendre que aquesta última menció és més trivial, però de tota manera la reiteració del motiu de Faetó és remarcable. Almenys en dues altres tragèdies de Sèneca —*Hercules furens* i *Phaedra*— el desastre de Faetó apareix associat a la catàstrofe soferta pel personatge tràgic. És esmentat un cop a la *Phaedra* com a terme de comparació per a la catàstrofe en què mor Hipòlit¹⁷. El cas més interessant és el de la I Oda Coral de l'*Hercules furens*, en què el Cor, aparentment, critica el model d'heroisme encarnat per Hèrcules i li contraposa un model de vida allunyada de les grans gestes i esforços, en uns termes que recorden allò que a vegades s'ha anomenat epicureisme horacià¹⁸. Aquesta I Oda Coral de l'*Hercules furens* està plena d'ecos intertextu-

17. El passatge en qüestió és *Phaed.* vv. 1085-1092:

Nuntius:

[...]

Praeceptis in ora fusus implicuit cadens
laqueo tenaci corpus et quanto magis
pugnat, sequaces hoc magis nodos ligat.
sensere pecudes facinus - et curru leui,
dominante nullo, qua timor iussit ruunt.
talis per auras non suum agnoscens onus
Solique falso creditum indignans diem
Phaethonta currus deuium excussit polo.

Certament, no podem atribuir un valor inequívoc a aquest passatge, perquè el personatge d'Hipòlit presentat en la *Phaedra* de Sèneca també planteja seriosos problemes interpretatius. Però podem dir, com a mínim, que Faetó apareix aquí com a correlat del jove que tracta de menar una vida allunyada dels vicis de la sensualitat i de la vida urbana —repetidament condemnats per Sèneca en la seva obra filosòfica— i que mor tràgicament com a conseqüència.

18. Una síntesi relativament recent de la relació entre Horaci i la tradició filosòfica a MOLES 2007.

als¹⁹ respecte d'un altre text de Sèneca en què el filòsof expressa el punt de vista contrari. Es tracta d'un enigmàtic passatge (*De Providentia* 5.10s.) en què els versos de les *Metamorfosis* d'Ovidi que narren la catàstrofe de Faetó es combinen amb la narració en prosa de Sèneca mateix per presentar-nos el fill del Sol com a al·legoria de la *virtus* que s'enfronta a les proves i els paranyes del *fatum*:

Vide quam alte escendere debeat uirtus : scies illi non per secura uadendum.

Ardua prima uia est et quam uix mane recentes
Enituntur equi. Medio est altissima caelo,
Vnde mare et terras ipsi mihi saepe uidere
Sit timor et pauida trepidet formidine pectus.
Vltima prona uia est et eget moderamine certo ;
Tunc etiam quae me subiectis excipit undis,
Ne ferar in praeceps, Tethys solet ima uereri.

Haec cum audisset ille generosus adulescens : “Placet, inquit, uia. Escendo : est tanti per ista ire casuro.” Non desinit acrem animum metu territare :

“Vtque uiam teneas nulloque errore traharis,
Per tamen aduersi gradieris cornua Tauri
Haemoniosque arcus uiolentique ora Leonis.”

Post haec ait: “Iunge datos currus! His quibus deterreri me putas incitor. Libet illic stare, ubi ipse Sol trepidat.” Humilis et inertis est tuta sectari : per alta uirtus it.

Evidentment no sabem què persegueix Sèneca amb aquest joc entre tragèdia i exhortació filosòfica, però almenys sembla prou probable que totes dues obres s'adrecin a un mateix públic, i que el Cor aparegui deliberadament com a representació d'un discurs que es contraposa al pensament moral senecià.

Un segon fet és que trobem a l'*Hercules Furens* certes expressions que podem posar en paral·lel amb els *foedera mundi* de la *Medea*, i que fan referència a la separació entre el món dels vius i el món dels morts que l'heroi aconsegueix de cancel·lar per mitjà de la seva força sobrehumana: *limen inferni Iouis* (v. 47) i *foedus umbrarum* (v. 49)²⁰.

La interpretació de l'*Hercules furens* també és molt discutida i no ens pot servir per il·luminar de manera immediata el significat de la *Medea*. Però almenys tenim la dada que Sèneca compara Jàson i el viatge dels Argonautes amb un personatge, Faetó, que fa servir com a model de *virtus*, i implícita-

19. Cf. BILLERBECK 1999, 241-245.

20. BILLERBECK 1999 *ad loc.* observa que la noció d'uns 'límits' que separen l'espai propi de cada cosa és un tòpic dins la literatura llatina. De tota manera, no podem deixar de veure que el tractament que en fa Sèneca té una coherència entre les diferents tragèdies que difícilment podem considerar irrelevant.

ment els posa en un nivell proper al d'un altre personatge, Hèrcules, que, amb tots els matisos que calguin, era vist per la tradició estoica a què pertany Sèneca mateix com un model de *uirtus*²¹.

Encara que en el cas de la *Medea* els lligams intertextuals no siguin tan evidents com en la I Oda Coral de l'*Hercules furens*, podem reconèixer, almenys, un cert eco verbal entre el v. 603 *constitit nulli uia nota magno* i les diferents aparicions del terme *uia* en el passatge citat del *De Providentia*, i en qualsevol cas és probable que la presència de Faetó com a terme de comparació no sigui innocent. Trobem, com a mínim, possible que Sèneca dugui a terme un joc anàleg al de l'*Hercules furens*, si bé d'una manera no tan evident: Jàson hi apareix com un transgressor com a l'ordre del cosmos, i alhora aquesta transgressió apareix assimilada a la *uirtus* que es troba dins del discurs moral de Sèneca mateix²².

5. La qüestió del primitivisme

Aparentment, el tractament senequià del viatge dels Argonautes podria respondre a una concepció de caire primitivista. L'aparició de la navegació, una de les tècniques que fonamenten la vida dels contemporanis de Sèneca, hi és vista com a ruptura d'un món original en què —d'una manera potser sorprenent per a la nostra sensibilitat moderna— el món no es caracteritza per una unitat originària, sinó més aviat pel contrari: la humanitat s'hi troba separada en diferents esferes que no es comuniquen entre elles, en tant que aquesta comunicació apareix relacionada només a realitats negatives com el comerç i la guerra. El personatge de Medea té un paper mediador en la finalització d'aquesta Edat d'Or i en el començament d'allò que, des del punt de vista de Sèneca, era el seu món.

És relativament fàcil de parlar de primitivisme en Sèneca, en tant que aquest, a *Epistulae Morales* 90, exposa en polèmica amb Posidoni una visió del pas de la humanitat que no ens costaria de qualificar de primitivista: els invents que han fet possible la vida 'civilitzada' apareixen aquí com a superflus, i fins i tot com a perjudicials²³. La peculiar posició posidoniana que

21. La presència i el rol d'Hèracles / Hèrcules dins la tradició estoica és un tema d'una complexitat extrema. Encara paga la pena de llegir HÖISTAD 1948, 50-73. Cf. SCHMIDT 2008. Cf. BILLERBECK 1999 30-38, que trobem molt encertat. La posició contrària a FITCH 1987.

22. El text del *De Providentia* que fa al·lusió a Faetó no queda isolat, sinó que trobem en el nostre filòsof altres textos en què la *uirtus* s'assimila a l'ímpetu juvenil i la manca de prevenció davant dels perills, i sovint trobem lligams intertextuals amb els textos vistos fins ara. Sigui com sigui que s'hagin d'integrar en el conjunt del discurs moral senequià —no és una qüestió gens fàcil—, però paga la pena de fer-hi una ullada: *Dial.* 7.3, *Ep.* 71.18, 71.22, 71.23, 71.25, 92.6, 92.8, 92.25.

23. *Ep.* 90 *passim*. Així, per exemple, 90.18s.: «Non fuit tam iniqua natura, ut, cum omnibus aliis animalibus facilem actum uitae daret, homo solus non posset sine tot artibus uiuere. Nihil durum ab illa nobis imperatum est, nihil aegre quaerendum ut possit uita pro-

atribuïa la seva invenció als σοφοί hi és negada de pla. Sèneca postula, entre els temps originaris i els actuals, una època en què els mortals vivien amb frugalitat i eren bons moralment.

Aquesta idea no és especialment original, però hi ha un aspecte de la presentació que en fa Sèneca que pensem que paga la pena de tenir en compte. Després d'una llarga exposició sobre les qualitats morals d'aquests homes primitius, Sèneca emfasitza que el bé moral de què participaven era inferior al que es pot assolir per mitjà de la Filosofia, encara que aquest últim, en el nostre món, sigui sempre imperfecte²⁴. Eren bons perquè no coneixien el mal, i per tant no s'havien d'esforçar per fer el bé. La seva bondat es pot entendre com una prefiguració d'aquella a què aspira el filòsof, però és radicalment diferent d'aquesta última, perquè no inclou el coneixement dels vicis i la lluita contra aquests.

Evidentment, no hi ha cap motiu que ens obligui a pensar que l'Edat d'Or originària de què parla la *Medea*, i que té una àmplia tradició poètica, s'hagi d'entendre en els mateixos termes que la que Sèneca descriu en aquesta epístola. Però, més que en una intenció determinada per part de l'autor, pensem en unes concepcions determinades que aquest comparteix, i que poden influir-lo en la seva interpretació poètica del *mythos*.

Així doncs, hi ha almenys la possibilitat que el discurs sobre el viatge argonàutic com a cancel·lador dels *foedera mundi* dugui implícita una ambigüitat: el viatge de Jàson ha destruït la innocència originària, però en tant que inauguració del món en què el filòsof pot aspirar al bé, també podria tenir una cara positiva. Entenem que, en aquest sentit, seria possible, no ben bé una interpretació 'optimista' de la ruptura dels *foedera mundi*, però sí la inserció implícita d'aquesta ruptura en una història més àmplia que Sèneca compartia, almenys, amb una part del seu públic intencional. Aquesta història més àmplia no es troba explícitament en el discurs del Cor, però sí que és probable que una part del públic intencional de l'obra la tingués en compte en rebre aquesta *Medea*. L'Edat d'Or que queda enrere amb el viatge dels Argonautes seria, en un cert sentit, un món 'millor' que el que Sèneca veia com a contemporani, però no es trobaria en l'esfera de la *sapientia* estoica, sinó que representaria un abans en què l'esforç filosòfic encara no ha començat.

6. L'autorrepresentació de Medea

Dins l'obra, el personatge de Medea constitueix una veu clarament diferenciada de la del Cor. Sèneca posa en els seus llavis un discurs complex i articu-

duci. Ad parata nati sumus : nos omnia nobis difficilia faciliū fastidio fecimus. [...] Omnes istae artes quibus aut circitatur ciuitas aut strepit, corpori negotium gerunt, cui omnia olim tamquam seruo praestabantur, nunc tamquam domino parantur».

24. *Ep.* 90.35: «Non de ea philosophia loquor, quae ciuem extra patriam posuit, extra mundum deos, quae uirtutem donauit uoluptati, sed <de> illa, quae nullum bonum putat nisi quod honestum est, quae nec hominis nec fortunae muneribus deleniri potest, cuius hoc pretium est, non posse pretio capi.»

lat sobre la seva pròpia posició en la història. No es tracta ben bé d'una interpretació diferent d'uns mateixos 'fets', sinó més aviat de la tematització d'uns elements diferents dins del *mythos* rebut.

El personatge s'autodefineix en relació amb un model que és Medea mateixa. Ja des de WILAMOWITZ s'ha dit que aquesta Medea és la d'Eurípides²⁵. Això podria ser cert diacrònicament, però és igualment probable que Sèneca no ho percebés d'aquesta manera, sinó que la Medea que ens presenta en aquesta obra —la bruixa que ha matat cruelment el seu germà, que ha provocat la mort de Pèlies i que finalment matarà els seus propis fills— sigui per a ell, simplement, el personatge que li ha arribat a través de la tradició, dins la qual Eurípides té caràcter de referent²⁶.

Sovint s'ha parlat de l'autorreflexivitat i de la metateatralitat d'aquesta Medea. Encara que podríem discutir si l'ús d'aquests termes és el més apropiat —al cap i a la fi, no podem parlar de metateatralitat en el sentit estricte del terme, o almenys a nosaltres no ens ho sembla²⁷—, sí que podem dir que la Medea de Sèneca viu en conflicte entre la seva posició actual d'esposa i mare a Corint, i una representació de si mateixa com a assassina i destructora que assoleix un grau molt elevat d'objectivació dins del discurs del personatge. La identitat de Medea com a bruixa assassina, central en la tradició, és problematitzada al llarg de l'obra. La traïció contra el pare Eetes, l'esquarterament d'Absirt, etc., no apareixen merament com a coses que han succeït, sinó com una realització anterior d'una *persona* que el personatge pot tornar a assumir, i en què aparentment es revelaria la 'veritat' de Medea.

En moments clau de l'obra, Medea fa referència al que podríem anomenar la seva pròpia *persona*, una *persona* que en la I Oda Coral és contraposada a Creüsa. Així, en els vv. 102-106:

Chorus:

[...]

Ereptus thalamis Phasidis horridi,
effrenae solitus pectora coniugis
inuita trepidus prendere dextera,
felix Aeoliam corripe uirginem
nunc primum soceris sponse uolentibus.

I també en els vv. 113-115:

25. A WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1919 3.162: «Diese Medea hat Euripides gelesen».

26. S'entén: per a la representació dramàtica de Medea. Un estudi detallat sobre la presència de Medea a l'escena llatina es troba a ARCELLASCHI 1990. Cf. BOYLE 2014, lxi-lxxviii, amb un detallat resum de la història del personatge i de la seva presència tant en la tradició grega com en la llatina.

27. Una excel·lent exposició de la interpretació de les obres de Sèneca com a metateatral es troba a BOYLE 194 Cap. 6.

Chorus:

[...]

fasta dicax fundat conuicia fescenninus,
soluat turba iocos – tacitis eat illa tenebris,
si qua peregrino nubit fugitiua marito.

Un primer —i cèlebre— passatge en què podríem dir que el personatge anomena aquesta *persona*, simplement, ‘Medea’, és el que trobem en els vv. 166s.:

Medea:

Medea superest: hic mare et terras uidēs
ferrumque et ignes et deos et fulmina.

A l’aparent indefensió en què es troba després d’haver-se separat de la seva família d’origen per quedar lligada a Jàson, i de veure’s posteriorment abandonat per aquest, el personatge respon amb l’afirmació de la seva pròpia autosuficiència. Aquesta autosuficiència és la que li va permetre de salvar Jàson i de retornar amb ell a Grècia, i ara, en recuperar-la, posa entre parèntesis el vincle amb Jàson que va adquirir llavors²⁸.

No gaire més avall (v. 171), trobem el següent diàleg:

Nutrix: Medea –

Medea: Fiam.

Nutrix: Mater es.

Medea: Cui sim uide.

Aquest diàleg es produeix en el moment en què Medea ja ha declarat la seva intenció de cercar un ésser estimat de Jàson que pugui colpir (vv. 125ss.), però encara no ha determinat que la víctima seran els seus propis fills. Tot i això, s’estableix un contrast implícit entre la *persona* de ‘Medea’ que Medea mateixa vol assolir i la seva posició com a mare.

Aquest passatge responsiona amb un altre de prou conegut (vv. 910-915):

Medea:

[...]

Medea nunc sum; creuit ingenium malis:
iuuat, iuuat rapuisse fraternal caput,

28. Cf. GALIMBERTI-BIFFINO 2001, 27. Si bé no estem d’acord amb la seva interpretació d’aquesta tragèdia, trobem interessant la noció que l’autosuficiència de Medea és una inversió de la *sapientia* estoica. La bruixa no necessita lligams amb altres éssers humans, igual que el savi estoic no necessita béns materials. Ara bé, no pensem que aquesta inversió sigui necessàriament el resultat d’una intenció conscient de Sèneca, sinó que també es pot entendre, simplement, com una projecció de categories contemporànies dins l’obra.

artus iuuat secuisse et arcano patrem
 spoliasse sacro, iuuat in exitium senis
 armasse natas. quaere materiam, dolor:
 ad omne facinus non rudem dextram afferes.

Aquí Medea ha assumit plenament el seu propi personatge, que es desplega en una sèrie de figures prou conegudes: la princesa de la Còlquide ha esquarterat el seu germà més jove, ha robat el Velló d'Or que el seu pare havia salvaguardat durant molts anys, ha aconseguit que les filles de Pèlies mates-sin el seu propi pare sense saber-ho. Aquests crims es contraposen a la posició d'esposa i mare que Medea havia assumit a Corint.

A partir d'aquests passatges hi ha una cosa que sembla evident: la decisió de Medea de matar els seus fills es mou entre dos extrems, entre dues maneres diferents de definir la seva identitat, i cap d'aquestes dues maneres respon a la seva posició original a la Còlquide. Amb l'acció de matar els fills, el personatge es transforma pròpiament en 'Medea', però aquesta 'Medea' no correspon ni a la princesa que ocupava un lloc dins la cort d'Eetes, ni a l'esposa de Jàson, sinó al paper mediador entre l'una i l'altra que ha tingut en trencar els seus vincles familiars i comunitaris, i ajudar Jàson a retornar a l'Hèllade. L'assumpció de la *persona* de què hem estat parlant comporta que es desfacin els lligams que unien —implícitament: subordinaven— Medea a d'altres persones. Podríem dir-ho en uns altres termes: la Medea que realitza els crims es construeix una identitat basada, precisament, en la dissolució dels vincles que la uneixen a d'altres persones²⁹.

Creiem que és en aquest marc que cal entendre la tematització de la pèrdua de la virginitat de Medea que trobem en diferents passatges de l'obra. Aquesta tematització es produeix en dos plans diferents. D'una banda, Medea entén que el crim que cometrà com a mare ha de ser superior al que va cometre com a verge. Poden servir com a exemple els v. 25s., del monòleg inicial, i sobretot els 49s.:

Medea:
 [...]

 haec uirgo feci; grauior exurgat dolor:
 maiora iam me scelera post partus decent.

Els següents versos (902-909) també són prou eloqüents:

29. Cf. BOYLE 1994, 58s.: «[...] Medea's past actions on behalf of Jason and his comrades [...] are re-enacted in her dissolution of all familial ties [...]». Ara bé, entenem que el més important no és la repetició de l'actuació prèvia de Medea, sinó el fet que tant els crims anteriors com els actuals tenen un rol en la dissolució d'un ordre còsmic previ i, a la vegada, en són un correlat.

Medea:

[...]

incumbe in iras teque languentem excita
penitusque ueteres pectore ex imo impetus
uiolentus hauri. quidquid admissum est adhuc,
pietas uocetur. hoc age! en faxo sciant
quam leuia fuerint quamque uulgaris notae
quae commodauī scelera. prolusit dolor
per ista noster: quid manus poterant rudes
audere magnum, quid puellaris furor?

Alhora, trobem altres passatges en què el crim i la dissolució del vincle amb Jàson comporten una restauració simbòlica de la virginitat. En els vv. 238-41, Medea se situa en un temps hipotètic que pot correspondre alhora al temps passat en què va voler fugir amb Jàson —si fos així, es tractaria d'un contrafactual— i al futur:

Medea:

[...] uirgini placeat pudor

paterque placeat: tota cum ducibus ruet

Pelasga tellus, hic tuus primum gener

tauri ferocis ore flagranti occidet.

El passatge en què més clarament s'interpreta la ruptura amb Jàson com una restauració simbòlica de la virginitat de Medea es troba, però, una mica més avall, en els vv. 982-986:

Medea:

Iam iam recepi scepra germanum patrem,

spoliumque Colchi pecudis auratae tenent;

rediere regna, rapta uirginitas redit.

o placida tandem numina, o festum diem,

o nuptialem! [...]

Aquesta oscil·lació entre la representació del crim com una restauració de la virginitat, i com una conseqüència de l'estatus de Medea com a mare es pot integrar perfectament en el que hem anomenat l'entramat conceptual d'aquesta obra. Creiem que allò que hi ha en joc, novament, és el significat fonamental de l'acte de Medea, des del punt de vista de la pertinença de la princesa a d'altres persones, a la seva integració en un conjunt de vincles de caràcter social.

El sentit de la virginitat de Medea, aquí, no seria l'estrictament sexual, sinó l'estat en què encara no s'ha establert el vincle amb Jàson. Així doncs, la 'restauració de la virginitat' es podria entendre com una estratègia discursiva per absolutitzar la ruptura d'aquest vincle. La Medea novament verge és, simple-

ment, la Medea que ha repetit l'acte anterior de trencar els vincles que la lligaven a altres persones.

7. La valoració del segon crim de Medea

La posició de Jàson en la *Medea* de Sèneca no és la mateixa que en la d'Eurípides³⁰. Sembla que Sèneca vulgui presentar sota una llum favorable el capteniment de l'heroi hel·lè enfront de la princesa³¹. Així, s'insisteix que Jàson es compromet amb Creüsa sota la pressió de Creont, i sobretot que l'heroi ha transigit amb el nou matrimoni per tal de protegir els fills que ha tingut amb Medea (vv. 437-443):

Iason:

[...] non timor uicit fidem,
sed trepida pietas: quippe sequeretur necem
proles parentum. sancta si caelum incolis
Iustitia, numen inuoco ac testor tuum:
nati patrem uicere. quin ipsam quoque,
etsi ferox est corde nec patiens iugi,
consulere natis malle quam thalamis reor.

En aquest cas també podríem parlar, potser, d'una innocència subjectiva de Jàson. L'heroi vol allunyar Medea per tal de protegir un bé que considera superior, que és la vida dels seus fills. És ben cert que la posició de Jàson no és impecable: sobretot en els vv. 496ss., tracta de deslligar-se dels crims anteriors de Medea amb uns arguments més aviat dubtosos. Però podem dir, almenys, que l'actuació del cabdill dels Argonautes apareix aquí com a defensable.

Ara bé, més enllà de la mera caracterització psicològica dels protagonistes i de l'explicació de les seves motivacions immediates, la unió primera amb Medea i l'intent d'unio definitiva amb Creüsa potser tenen un sentit que ens permetrà de posar el segon crim en una relació més clara el primer, i amb l'acte de dissolució que és en aquesta tragèdia el viatge dels Argonautes.

Retornem sobre el que hem vist al començament: la travessa per mar apareix, no simplement com una transgressió d'una 'lei' arbitrària, sinó com el final d'una manera d'ésser de la humanitat que implicava l'arrelament de cada grup en un lloc determinat, separat dels altres. Jàson ha posat fi a aquesta separació i ha dut a l'Hèllade una dona bàrbara. Ara no pensem en la 'barbàrie' de Medea en els termes més habituals en què la condició d'estrangeria és vista com a negativa, sinó, literalment, com una presència que hauria estat impossible a Grècia abans que Jàson trenqués aquesta Edat d'Or origi-

30. MAURACH 1972 [1966], que ja hem citat, és un article sobre les especificitats de la representació de Jàson i Medea en Sèneca que encara paga la pena de llegir.

31. Una opinió contrària a WALDE 2009, 185.

nària en què les diferents formes d'humanitat estaven separades. Aquesta unió de les diferents terres s'associa a la dissolució de les formes originàries de vida, i en aquest sentit pot funcionar com a paral·lel del gest repetit de Medea de trencar els vincles que l'uneixen a la família paterna.

Doncs bé, allò que trobem, de manera repetida, són intents per part de Jàson de refer lligams, de trobar una posició dins d'una societat humana organitzada, que en el seu cas és òbviament l'hel·lènica. El primer gest amb què estableix vincles és el d'unir-se a Medea i tenir-hi fills. És una unió sancionada pel matrimoni, però insuficient, en tant que no permet que Jàson adopti una identitat social —entesa en termes no realistes, però eficaços dins l'obra— dins l'entorn que li seria propi, l'entorn hel·lènic. A continuació, Jàson tracta de desfer el lligam amb Medea per passar a formar part d'una casa reial grega, acte amb què quedaria definitivament integrat en el món hel·lènic. El matrimoni amb Creüsa apareix en l'obra com la creació d'un nou ordre en què quedarien subsumits, i en un cert sentit cancel·lats el viatge dels Argonautes i les seves conseqüències.

En els vv. 114s. de la I Oda Coral, al final de l'himeneu, es diu:

Chorus:

[...] tacitis eat illa tenebris,
si qua peregrino nubit fugitiua marito.

Per bé que això es podria entendre com una mera imprecació, basada, novament, en la tradició que recull el rebuig de Medea com a 'estrangera', també hi podríem veure implícita la noció que la presència de 'l'estrangera' en el món dels herois grecs, herència directa del viatge dels Argonautes, quedaria revocada pel nou matrimoni. Un cop finalitzat el viatge a terres bàrbares, Jàson tornaria a arrelar a Grècia i el *nefas* indestriable del seu viatge quedaria enrere.

Tot això implica, és clar, que el segon crim confirma el primer en tant que el desarrelament de Jàson es fa irreversible: la *persona* que Medea ha assumit per permetre que el viatge dels Argonautes arribi a bon terme no és una presència que Jàson pugui deixar de banda quan li convé, sinó que, ben al contrari, exigeix els seus drets i mostra que les conseqüències del viatge són irreversibles. La mort de Creont, Creüsa i els nens és una confirmació, en l'àmbit específic de Corint, d'allò que ha representat el viatge dels Argonautes per al món sencer. El desarrelament tant de Medea com de Jàson es torna permanent.

8. El final de l'obra

El desenllaç és prou conegut. Després de matar els seus dos fills -en aquest cas, a la vista dels espectadors-, Medea s'allunya pel firmament, perseguida pels versos finals de Jàson (els 1026s.):

Iason:

Per alta uade spatia sublime aetheris,
testare nullos esse, qua ueheris, deos.

Una interpretació prudent d'aquest passatge pot entendre que Jàson només vol dir que la presència de Medea és incompatible amb la dels déus, i que aquests versos, en definitiva, no són altra cosa que una declaració del caràcter impiu i sacríleg del personatge. Si els prenem en la seva literalitat, també és possible de trobar-hi una declaració explícita de la inexistència dels déus³². En qualsevol cas, la formulació *nullos esse [...] deos* és, en si mateixa, sorprenent. D'entrada, cal inserir-la en la peculiar representació de la divinitat que és habitual en la tragèdia senequiana. Podem fer referència a dos exemples que no es troben en la *Medea*, i que criden prou l'atenció. En l'*Hercules furens*, trobem repetidament l'afirmació que, si Hèrcules aconseguix de retornar de l'Hades, s'haurà transformat en un déu. Això no seria del tot estrany, si no fos perquè tant Juno com Amfitrió afirmen de manera explícita que Hèrcules ha assolit el rang de divinitat amb l'esforç de les seves pròpies mans —és a dir, per la violència— i que els déus el temen³³. Un exemple no tan obvi, però que ens sembla vàlid, es troba en la *Phaedra*, en què el poder de Venus i Amor ja no és el que tradicionalment s'atribuïa a aquestes divinitats, sinó que corromp tota l'existència fins a la seva mateixa base i redueix Júpiter a la impotència. Els passatges corresponents es podrien interpretar com a meres peces retòriques d'exaltació del poder de l'Eros, però el cert és que Sèneca ho du a extrems que no són habituals en el món antic³⁴.

Per bé que aquesta és una qüestió molt àmplia i complexa, podem prendre nota, almenys, del fet evident que les tragèdies de Sèneca fan un ús relativament lliure de les figures divines.

32. Evidentment, Jàson no 'vol dir' res, pel senzill motiu que el Jàson de Sèneca no existeix, és una figura teatral. Allò que caldria preguntar-se és si les convencions pragmàtiques que regien l'ús de la llengua llatina en temps de Sèneca haurien fet que el públic intencional de l'obra es decantés espontàniament per una de totes dues interpretacions, i si és el cas, quina de les dues. És plausible que el text sigui ambigu també per al públic intencional de l'obra, i en una construcció poètica elaborada com aquesta entenem que l'ambigüitat només podia ser intencionada. Cf. HINE *ad loc.* a propòsit de les diferents interpretacions d'aquest passatge.

33. Sobretot en el pròleg de Juno (*HF* vv. 1-124) i en certes intervencions d'Amfitrió (vv. 205-278, i després a 439ss.).

34. BOYLE 2008, 63: «The choral ode on sexual passion which follows at 274ff., the first choral ode of the play, is crucial. It serves to place in a larger metaphysical framework not only Phaedra's dilemma and the inevitability of her destruction but Hippolytus' sex-excluding commitment to Diana and its deluded basis. Delineating the universality of love's power, its irresistibility, its devastation, its violence, the ode confirms Phaedra's position as to her own impotence [...] and suggests an analogy between Venus and Cupid, on the one hand, and Diana, on the other, the huntsman's own goddess». A la vista del text, és una lectura ben vàlida, però alhora no acabem de trobar-li un lloc dins de tot allò que sabem, o creiem saber sobre les formes de pensament contemporànies de Sèneca i sobre el gènere tràgic mateix: es tracta d'un poder diví, el de l'Eros, que representaria l'anul·lació del poder dels déus en general.

En el cas de la *Medea*, i dels déus que ‘no (hi) són’ (en el lloc en què es troba la protagonista?), tendim a pensar que és possible una lectura d’aquests versos que no es quedi merament amb la idea que Medea és ‘impia’ i que els déus no poden trobar-se en el mateix lloc que ella. Hem vist que Medea apareix, al llarg de l’obra, amb un doble paper mediador: d’una banda, fa possible la dissolució genèrica dels *foedera mundi*, i de l’altra realitza en si mateixa la dissolució de tot vincle, de tal manera que, com hem vist, en el gest destructor apareix la ‘veritat’ del personatge.

Doncs bé, en primer lloc, és cert que podem fer una lectura reduccionista del passatge i entendre que el viatge de Medea pel firmament constitueix per si mateix una profanació, de tal manera que es pot dir que aquest firmament quedarà ‘buit’ de déus. Però, alhora, també podem entendre que l’ordre que Medea destrueix amb la seva mateixa presència apareix designat aquí amb el terme *deos*. No es tracta d’una afirmació ‘realista’, en el sentit que hi hagi un ‘món del drama’ estructurat i coherent en què els déus han deixat d’existir, ni encara menys que Sèneca hagués pogut afirmar dins del seu discurs filosòfic que, efectivament, hi va haver una Edat d’Or en què els déus existien, i que després aquests déus han deixat d’existir. Però sí que podem entendre que els déus de què es parla aquí són els déus de l’ordre originari, tematitzats dins del discurs tràgic com a terme oposat a la situació de dissolució i manca d’ordre inaugurada per Jàson i Medea.

Així, ens sembla probable que el passatge es pugui llegir de totes dues maneres, i que *qua veberis* es pugui entendre, alhora, com a subordinat a *vade* i a *esse*. En un pla, Medea apareix com una criatura infernal que no pot trobar-se mai en el mateix lloc que un déu. Però alhora, en l’altre, Medea ‘testimonia’ que no hi ha déus en el sentit, no tan evident, que la presència de Medea a l’Hèllade implica la ruptura amb uns déus originaris, amb un àmbit originari que estava ordenat, i que queda destruït amb el viatge dels Argonautes.

9. Conclusions

A la vista de tot això, entenem que aquesta obra es pot interpretar a partir de tres fets que considerem fonamentals:

1) La *persona* tràgica de Medea apareix com a figura de la dissolució de lligams, i en aquest sentit es pot posar en paral·lel amb la dissolució dels *foedera* que mantenien les terres separades. El concepte no és el mateix —superficialment, fins i tot podria semblar que es tracta de dos fenòmens oposats—, però podem veure totes dues coses com dues cares d’una mateixa moneda. Hi ha un ‘passat’ en què cada terra existia per a ella mateixa, presumiblement d’acord amb les seves pròpies lleis. El viatge dels Argonautes ha transformat el món sencer en un espai de confusió. La *persona* amb què Medea fa possible l’acabament del viatge consisteix ella mateixa en una ruptura de les lleis més bàsiques, en la dissolució dels lligams més fonamentals de parentiu.

Aquest rol queda confirmat per la mort dels fills i el viatge final amb què abandona Corint. Almenys en aquest cas sí que tenim clar que el personatge té una dimensió ontològica que transcendeix tota descripció merament psicològica que en puguem fer, en tant que l'entendem com a figura poètica d'una determinada transformació que afecta el cosmos.

2) El viatge dels Argonautes és representat en l'obra com un *nefas*, però alhora el tenim associat a una sèrie de motius que, en el discurs senequià -ni que sigui de manera obliqua- estan lligats a una determinada forma de *uirtus* estoica, de capacitat de fer front al propi fat. La impossibilitat de situar clarament el viatge dels Argonautes en el discurs moral que trobem en l'obra en prosa de Sèneca és manifesta, però a la vegada no podem negar que la manera com el cordovès representa aquest viatge conté nocions i representacions que són pròpies d'aquest mateix discurs moral.

3) La certitud, present en la reassumpció de la *persona* de Medea per part de Medea mateixa, que el gest de dissolució dels vincles entre persones no s'ha pogut deixar enrere, que la radical transformació provocada pel viatge dels Argonautes no pot fundar una nova realitat, sinó que el gest criminal de Medea es torna a repetir i impedeix que el viatge de Jàson culmini en quelcom de sòlid i estable. Així doncs, la *uirtus* de Jàson i els Argonautes ha trencat un estat primigeni, però no satisfà una finalitat per si mateixa.

Almenys dins dels paràmetres en què es mou el ja esmentat *De Providentia*, el sofriment de Jàson només es pot interpretar com a part d'un *fatum*, d'un pla prefixat a què l'heroi no es pot sostreure. Si contemplem el capteniment de Jàson davant d'aquest *fatum*, inevitablement el veurem com a ambigu. D'una banda, l'expedició dels Argonautes i totes les seves conseqüències es poden assimilar a aquella visió de la *uirtus* com a ímpetu que empeny el mortal a seguir un camí arriscat i assumir els sofriments que això comporta. En aquest cas, el desarrelament i l'exili que acompanyarien un Jàson unit a Medea. De l'altra, veiem en Jàson la intenció de fugir d'aquest desarrelament i aquest exili, i de cancel·lar els efectes dels seus propis actes, sense aconseguir-ho. Per bé que ens movem en el terreny de la pura especulació, entenem que és probable que Sèneca i el seu públic intencional hi veiessin una representació parcial de qualitats que en principi es considerarien positives, però que no culminarien en un triomf estoic sobre el dolor, sinó més aviat en una derrota.

Però entenem que dins del pensament senequià hi ha una altra visió possible, que no provindria de la noció de *uirtus* que el filòsof desenvolupa en el *De Providentia*, sinó de la visió de la vida humana implícita en els passatges ja esmentats d'*Ep.* 90: el compromís entre primitivisme i el seu contrari, per la via d'entendre la civilització com una corrupció dels *homines* originaris, i alhora com un pas indispensable perquè es produeixi un avenç veritable envers la saviesa. És ben clar que aquest avenç no es produeix ni en Medea ni en Jàson —almenys, som incapaços de trobar en cap dels dos els trets

propis d'un *proficiens* o cosa similar³⁵—, però sí que és possible d'entendre la tragèdia com una representació parcial d'aquesta visió del 'progrés' com a ruptura d'una vida primitiva, originària, que era lliure de vicis, però que alhora no era 'sàvia', ni era la vida a què aspira el filòsof estoic. Aquesta ruptura requeriria, novament, una *uirtus*, una capacitat d'enfrontar-se als cops del destí, per bé que ni Jàson ni Medea poguessin extreure'n un veritable fruit. La representació de la ruptura del món originari com un acte de desafiament contra els sofriments imposats pel *fatum* seria igualment present en l'obra tràgica.

Aquestes formes de representació dels herois poden ser més o menys deliberades. És ben possible que Sèneca, simplement, reinterpreti un *mythos* ja conegut d'acord amb les categories que li resulten més familiars, sense una veritable intenció de donar-li un significat coherent.

En qualsevol cas, pensem que en la visió del final de l'Edat d'Or que Sèneca ens dóna en aquesta obra no hi trobarem res que un contemporani hagués pogut entendre com a representació fidedigna del passat. En canvi, estem gairebé segurs que el filòsof, en posar-se a fer teatre, dóna forma dramàtica a una sèrie d'idees ètiques que formen part del seu univers intel·lectual, sense necessitat que aquesta forma dramàtica tingui un significat unívoc.

BIBLIOGRAFIA

- A. ARCELLASCHI 1990, *Médée dans le théâtre latin, d'Ennius à Sénèque*, Ecole Française de Rome, Roma.
- C. BENTON 2003, «Bringing the Other to Center Stage: Seneca's *Medea* and the Anxieties of Imperialism», *Arethusa* 36, 3, pp. 271-284.
- M. BILLERBECK 1999, *Hercules Furens: Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar*, E. J. Brill, Leiden-Boston-Colònia.
- G. G. BIONDI 1984, *Il nefas argonautico: mythos e logos nella Medea de Seneca*, Pàtron Editore, Bolonya.
- A. J. BOYLE 1994, *Tragic Seneca: An Essay in the theatrical tradition*, Routledge, Londres-Nova York.
- A. J. BOYLE 2008, *Octavia attributed to Seneca*, Oxford University Press.
- A. J. BOYLE 2014, *Seneca: Medea. Edited with Introduction, Translation and Commentary*, Oxford University Press,

35. La qüestió del *proficiens*, o *progređiens*, roman enigmàtica, i evidentment té un rol central en una doctrina ètica que posa en el centre teòric un 'savi' que es troba fora del món i que de fet és molt difícil de definir, i que de fet ensenya a viure a uns 'no savis' en un marc en què el valor d'aquestes ensenyances és molt qüestionable. Cf. DAWSON 1992, 193-195. Nosaltres tendim a pensar que el personatge teatral no apareix en Sèneca com a representació directa de les posicions ètiques en què es pugui trobar una persona en el món real, sinó com a constructe discursiu en què les qüestions morals apareixen sota una determinada forma de representació no naturalista. Cf. STALEY 2010, 81-95 sobre el paper de la representació de les passions en la tragèdia.

- C. D. N. COSTA (ed.) 1973, *Seneca: Medea. Edited with Introduction and Commentary*, Clarendon Press, Oxford.
- P. J. DAVIS 1993, *Shifting Song: The Chorus in Seneca's Tragedies*, Olms-Weidmann, Hildesheim.
- D. DAWSON 1992, *Cities of the Gods: Communist Utopias in Greek Thought*, Oxford University Press.
- F. DUPONT 1995, *Les monstres de Sénèque*, Éditions Belin, Paris.
- F. DUPONT 2000, *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité*, Éditions Belin, Paris.
- R. EVANS 2008, *Utopia antiqua. Readings of the Golden Age and Decline in Rome*, Routledge, Londres.
- J. G. FITCH (ed.) 1987, *Seneca's Hercules Furens: A Critical Text with Introduction and Commentary*, Cornell University Press.
- H. FYFE 1983, «An Analysis of Seneca's *Medea*», in A. J. BOYLE (ed.) *Seneca Tragicus. Ramus Essays on Senecan Drama 77-93*, Aureal Publications, Berwick.
- G. GALIMBERTI-BIFFINO 2001, «Médée au Miroir: une lecture de la *Médée* de Sénèque», *Vita Latina* 162, 1, pp. 22-29.
- T. GÄRTNER 2003, «Besser, dem gemeinen Volk anzugehören: Zur Rolle des Chors in der senecanischen Tragödie», *Studia Humaniora Tartuensia* 4. A. 4.
- G. GUASTELLA 2001, «Virgo, Coniunx, Mater: The Wrath of Seneca's *Medea*», *Classical Antiquity* 20, pp. 197-220.
- E. HALL 1989, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford University Press.
- A. HEIL 2007, «Die Illusion des Amphitryon (Seneca, *Hercules Furens* 520-3)», *Mnemosyne* 60, pp. 253-268.
- H. HINE 1989, «Medea versus the Chorus: Seneca *Medea* 1-115», *Mnemosyne* 42, pp. 413-419.
- H. HINE (ed.) 2000, *Seneca Medea with an Introduction: Text, Translation and Commentary*, Aris & Phillips, Warminster.
- R. HÖISTAD 1948, *Cynic Hero and Cynic King*, Gleerup, Uppsala.
- C. K. KAPNUKAJAS 1930, *Die Nachahmungstechnik Senecas in den Chorliedern des Hercules furens und der Medea*, Inaug. Diss., Leipzig.
- K. KUBUSCH 1986, *Aurea Saecula: Mythos und Geschichte. Untersuchung eines Motivs in der antiken Literatur bis Ovid*, Lang, Frankfurt del Main.
- G. LAWALL 1979, «Seneca's *Medea*. The Elusive Triumph of Civilization in Arktouros», in *Hellenic Studies presented to Bernard M. W. Knox on the Occasion of his 65th Birthday*, Berlín, pp. 419-426.
- E. LEFÈVRE, E. (ed.) 1972, *Senecas Tragödien*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- E. LEFÈVRE 1972 [1969], «Quid ratio possit? Senecas *Phaedra* als stoisches Drama», in E. LEFÈVRE (ed.) pp. 343-375, publicat originalment a *Wiener Studien N. F.* 3, 1969, pp. 131-160.
- G. MANUWALD 2014, «Valerius Flaccus' *Argonautica*: The Argo's Maiden Voya-

- ge from Europe into the Unknown», in M. SKEMPIS; IOANNIS ZIOGAS (edd.), *Geography, Topography, Landscape: Configurations of Space in Greek and Roman Epic*, Walter de Gruyter, Berlín-Boston.
- G. MAURACH 1972 [1966], «Jason und Medea bei Seneca», in E. LEFÈVRE (ed.) 1972, pp. 292-320, publicat originalment a *Antike und Abendland* 12, 1966, pp. 125-140.
- J. MOLES 2007, «Philosophy and Ethics», in S. HARRISON (ed.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge University Press, pp. 165-180.
- J. K. NEWMAN 1998, «*Saturno Rege*: Themes of the Golden Age in Tibullus and other Augustan poets», in A. E. RADKE (ed.), *Candida iudex: Beiträge zur augusteischen Dichtung: Festschrift für Walter Wimmel zur 75. Geburtstag*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, pp. 225-246.
- M. NUSSBAUM 1997, «Serpents in the Soul: A Reading of Seneca's *Medea*», in J. J. CLAUSS; S. I. JOHNSTON (edd.), *Medea*, Princeton University Press, pp. 219-249.
- R. D. I. PIERINI 1990, *Tra Ovidio e Seneca*, Pàtron Editore, Bolonya.
- A. SCHIESARO 1997, «Passion, Reason and Knowledge in Seneca», in S. M. BRAUND; C. GILL (edd.), *The Passions in Roman Thought and Literature*, Cambridge University Press, pp. 89-111.
- J. SCHMIDT 2008, «Herakles als Ideal stoischer Virtus. Antike Tradition und neuzeitliche Inszenierung von der Renaissance bis 1800», in B. NEYMEYR; J. SCHMIDT; B. ZIMMERMANN (edd.), *Stoizismus in der europäischen Philosophie, Literatur, Kunst und Politik. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Moderne*, Walter de Gruyter, Berlín.
- C. SEGAL 1983, «Dissonant Sympathy: Song, Orpheus and the Golden Age in Seneca's Tragedies», in A. J. BOYLE (ed.), *Seneca Tragicus. Ramus Essays on Senecan Drama*, Aureal Publications, Berwick, pp. 77-93.
- G. E. STALEY 2010, *Seneca and the Idea of Tragedy*, Oxford University Press, 2010.
- R. J. TARRANT 1978, «Senecan Drama and Its Antecedents», *Harvard Studies in Classical Philology* 82, pp. 213-263.
- R. J. TARRANT 1995, «Greek and Roman in Seneca's Tragedies», *Harvard Studies in Classical Philology* 97, pp. 215-230.
- V. USSANI (ed.) 1959, *Nicolai Treveti Expositio Herculis Furentis*, vol. II, Biblioteca degli scrittori greci e latini, Roma.
- C. WALDE 2009, «Senecas Medea – Göttin wider Willen?», in B. ZIMMERMANN (ed.) *Mythische Wiederkehr: Der Ödipus- und Medea-Mythos im Wandel der Zeiten*, Rombach Verlag, Friburg de Brisgòvia-Viena-Berlín.
- A. WALLACE-HADRILL 1982, «The Golden Age and Sin in Augustan Ideology», *Past and Present* 95, pp. 19-36.
- U. V. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1919, *Griechische Tragödie*, Berlín.
- O. ZWIERLEIN (ed.) 1986, *Senecae Tragoediae*, Oxford Classical Texts.