



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

***El vellocino de oro* de Lope de Vega: tradición clásica e innovación**

Alumno/a: Julia España Fernández

Tutor/a: Prof. D. Juan Carlos Jiménez del Castillo

Dpto.: Lenguas y Culturas Mediterráneas

Índice

Resumen y palabras clave

Introducción.....	pág 1.
Objetivos.....	pág 1.
Metodología.....	pág 1.
1. El mito de Medea en las fuentes clásicas.....	pág 2.
1.1. <i>Metamorfosis</i> , Ovidio.....	pág 2.
1.2. <i>Heroidas</i> , Ovidio.....	pág 5.
1.3. <i>Argonautica</i> , Valerio Flaco.....	pág 9.
1.4. <i>Medea</i> , Séneca.....	pág 11.
2. Lope de Vega y el Mundo Clásico.....	pág 15.
3. <i>El vellocino de oro</i>	pág 16.
3.1. Contextualización.....	pág 17.
3.2. Presencia de lo clásico e innovaciones.....	pág 17.
3.3. La figura de Medea en <i>El vellocino de oro</i>	pág 32.
4. Conclusiones.....	pág 34.
Bibliografía.....	pág 36.

Resumen y palabras clave

Resumen. Este estudio analiza la figura de Medea a través del tratamiento que diversos autores han concedido a su mito con Jasón, la manera en que se ha ido configurando la imagen que algunos clásicos tienen de este personaje. También se ha puesto especial atención en la figura de Lope de Vega de acuerdo a la importancia del Mundo Clásico en su obra, y especialmente en *El vellocino de oro*, que representa el mito de Medea y Jasón con destacadas innovaciones. El trabajo estudia, asimismo, la figura de Medea en *El vellocino de oro* de Lope de Vega a la luz de las fuentes clásicas y, para ello, partimos del análisis de estas fuentes, a fin de observar hasta qué punto se inspiró Lope en ellas y en qué medida innovó.

Palabras clave. Medea, Lope de Vega, *El vellocino de oro*, Mundo Clásico, innovaciones teatrales.

Abstract. This study analyzes the figure of Medea through the treatment that various authors have given to his myth with Jason, the way in which the image that some classics have of this character has been shaped. Special attention has also been paid to the figure of Lope de Vega according to the importance of the Classical World in his work, and especially to *El vellocino de oro*, which represents the myth of Medea and Jason with outstanding innovations. The research also studies the figure of Medea in *El vellocino de oro* in the light of classical sources and, for this, we start from the analysis of these sources, in order to observe to what extent Lope was inspired by them and to what extent he innovated.

Keywords. Medea, Lope de Vega, *El vellocino de oro*, Classical World, theatrical innovations.

Introducción

El presente trabajo de investigación consiste en el análisis de la figura de Medea y del tratamiento del mito de Medea y Jasón en las obras *Metamorfosis* y *Heroidas* de Ovidio, las *Argonautica* de Valerio Flaco, *Medea* de Séneca y *El vellocino de oro* de Lope de Vega con el fin de establecer una comparación entre ellas que ayude a entender las diferencias y semejanzas que se dan entre las distintas versiones de este mito. Además, se verá la influencia de la literatura clásica en la figura de Lope de Vega y cómo aparece reflejada en esta comedia, así como las innovaciones que introdujo.

El objetivo principal de esta investigación es analizar la figura de Medea dentro del mito que comparte con Jasón a través de su presencia en las principales fuentes de la literatura clásica y en una obra en particular, *El vellocino de oro*, de Lope de Vega. De igual manera, también se deben mencionar otros objetivos específicos que se han planteado para este trabajo:

- Reconocer la relación entre Lope de Vega y el Mundo Clásico,
- examinar la presencia de los rasgos clásicos en *El vellocino de oro* y
- destacar las innovaciones que introdujo en la misma obra.

Esta investigación, según los criterios filológicos que exige este tipo de estudio, se ha desarrollado en seis fases. En primer lugar, la selección de las obras clásicas para el posterior análisis de la figura de Medea atendiendo a las semejanzas y diferencias que presentan estos textos en su tratamiento. Seguidamente, la segunda fase consiste en la selección de la obra objeto de nuestro estudio. Entre un corpus compuesto por *El vellocino de oro* de Lope de Vega, *El divino Jasón de Calderón* de la Barca y *Los encantos de Medea* de Rojas Zorrilla, atrae nuestro interés fundamentalmente la primera por las innovaciones que Lope introdujo tanto en el argumento de la obra como en la forma de la misma.

Más tarde, con el objetivo de establecer una relación entre las obras clásicas analizadas y la obra seleccionada, se procede al estudio de la relación entre Lope de Vega y el Mundo Clásico y siguiendo un método deductivo se recopila la información sobre el quehacer literario de Lope y, sobre todo, de la relación de este quehacer con el Mundo Clásico.

Finalmente, se hace un estudio de la presencia de los aspectos clásicos en *El vellocino de oro* y de las innovaciones que el autor introdujo, así como de la presencia de los aspectos clásicos en *El vellocino de oro*, sobre todo los relativos al personaje de Medea y de las innovaciones que se encuentran introducidas en la obra. En una última fase, analizamos los resultados obtenidos para formular nuestras conclusiones.

1. El mito de Medea en las fuentes clásicas

En este primer capítulo trataremos las fuentes latinas fundamentales del mito de Medea, como son las *Metamorfosis* y las *Heroidas* de Ovidio, *Medea* de Séneca y las *Argonautica* de Valerio Flaco. A continuación, vamos a proceder al análisis de cada una de ellas.

1.1. Metamorfosis, Ovidio

Para empezar a examinar el tratamiento del mito de Medea en la literatura clásica, es de vital importancia partir del libro VII de la *Metamorfosis* de Ovidio, por ser este autor uno de los modelos poéticos más imitados en las literaturas posteriores. El poeta latino recoge el mito de Medea y Jasón y lo presenta a los lectores, aunque estos ya fueran conocedores de la historia.

Medea conoce a Jasón cuando este llega a Cólquida en busca del vellocino de oro y recibe unas condiciones para poder conseguirlo. Al verlo, se enamora perdidamente de él: «En vano te resistes, Medea: hay un dios, no sé cuál, en contra tuya; no me sorprendería que fuese esto, o algo ciertamente muy parecido a esto, lo que llaman amar»¹. Y, a partir de ese momento, entra en el debate de la razón y la pasión, que se verá repetido en múltiples obras que tratan el tema de Medea:

«¿Por qué temo que muera alguien a quien he visto ahora mismo por primera vez? [...] La pasión me dicta una cosa, la razón la contraria. Distingo lo mejor y lo apruebo, pero practico lo peor.»²

Medea sabe en todo momento qué es lo correcto y lo que no debe hacer, pero, aun sabiéndolo, no puede evitar dejarse llevar por lo que siente, aunque eso signifique ceder

¹ OV. *met.* 7, 11-14. (Trad. J. C. Fernández Corte y J. Cantó Llorca). Esta traducción es la seguida para todos los textos citados de las *Metamorfosis* en este trabajo.

² OV. *met.* 7, 16-21.

a esa pasión que debería dejar a un lado. Aquí claramente se ve esa lucha entre la mente y el corazón.

Llegados a este punto, nuestra protagonista muestra su lado más humano. No comprende la dureza de las condiciones que tienen que cumplir Jasón y los argonautas para conseguir el vellocino de oro. Incluso alude a la belleza del héroe para justificar sus dudas:

«¿A quién que no sea cruel dejarían de conmover la edad de Jasón, su estirpe y su valor? ¿A quién, aunque le faltaran las otras cosas, no conmovería su rostro? Por lo menos, a mí me ha llegado al corazón.³»

Si los lectores no conocieran la historia de Medea, podrían llegar a ver reflejada en ella a una mujer sensible y compasiva. Medea no entiende cómo puede existir alguna persona sobre la tierra que no sienta empatía hacia Jasón y se apiade de él, de las pruebas por las que tiene que pasar y de su vida. Aunque solo fuera por su belleza, esa que ha hecho que Medea se enamore perdidamente de él. Esto ya lo apunta Pierre Grimal:

«Una tradición tardía, citada por Diodoro, nos dice que Medea era en realidad una princesa de sentimientos muy humanos, opuesta a la política de su padre, que consistía en dar muerte a todos los extranjeros que abordaban en su país».⁴

Hasta este momento, la bruja hacía constante alusión en su largo monólogo a cómo la vida de Jasón está en manos de los dioses, pero en este instante su visión sobre el destino de Jasón cambia:

«Pero si no le presto ayuda, será abrasado por el aliento de los toros y chocará contra enemigos salidos de la tierra, sembrados por él mismo, o lo ofrecerán como cebo, como si fuera un animal salvaje, a un hambriento dragón. Si yo permito esto, reconoceré que soy hija de una tigresa, y que tengo entrañas de hierro y de dura roca».⁵

Esas líneas señalan justo el instante en el que Medea empieza a responsabilizarse de la vida de Jasón. En sus manos está que ese pobre hombre pueda salir airoso de las pruebas, y es ahí cuando verbaliza su culpabilidad si no lo ayuda. Es decir, en esas líneas intuimos que se siente más culpable por permitir su muerte que de traicionar a los suyos.

³ OV. *met.* 7, 26-29.

⁴ Grimal. (1989: 336). (Trad. Francisco Payarais).

⁵ OV. *met.* 7, 29-35.

Pero, una vez que es consciente de sus pensamientos y se ve decidida a traicionar a su padre, reflexiona sobre la situación:

«¿Traicionaré los reinos de mi padre, y salvaré con mi ayuda a un extranjero cualquiera, para que, sano y salvo gracias a mí, largue velas al viento sin mí, y sea el marido de otra, mientras que yo, Medea, quedo expuesta al castigo? Si es capaz de hacer esto, o de poner a otra por delante de mí, que perezca el ingrato».⁶

Medea teme ayudarlo y que este después le dé la espalda, yéndose así con otra esposa y quedando Medea condenada al castigo de los suyos. Sin embargo, tan decidida está Medea a prestarle ayuda que se anticipa a los hechos y avisa de que, si esto sucede como está pensando, entonces que muera él. Con estas palabras, nuevamente, pone al lector que conozca la historia en tensión, pues este sabe de lo que es capaz de hacer Medea.

A pesar de todos esos pensamientos que se cruzan por su cabeza y esas dudas de poder ser abandonada por él, sigue anhelando estar con Jasón y se reafirma en sus sentimientos:

«Ciertamente, si tengo lo que amo y descanso en el pecho de Jasón, me dejaré llevar por los mares lejanos; nada temeré, si lo tengo en mis brazos, o, si siento temor, temeré solamente por mi esposo».⁷

Aunque estas declaraciones cambian muy pronto. A pesar de que en estas líneas vemos a una Medea enamorada de Jasón y dejándose llevar por el amor, nos sorprende diciendo lo siguiente:

«¿Ya crees que es matrimonio y le das a tu culpa un nombre hermoso, Medea? ¡Mejor te fijas en el inmenso sacrilegio que emprendes, y evitas el crimen mientras puedes!». Dijo, y ante sus ojos se habían plantado el Bien, el Deber y el Decoro, y ya daba la espalda, vencido, Cupido».⁸

Atendiendo a la literalidad de sus palabras, Medea finalmente ha optado por regirse por sus principios y darle la espalda al amor. No obstante, no podemos olvidar que estas palabras las está pronunciando en su soledad, por lo que, cuando ve de nuevo a Jasón, al instante cambia de opinión: «así un amor que se diría atenuado y desprovisto de vigor, cuando vio al joven, se inflamó por la brillantez de su presencia».⁹

⁶ OV. *met.* 7, 38-43.

⁷ OV. *met.* 7, 67-69.

⁸ OV. *met.* 7, 70-73.

⁹ OV. *met.* 7, 81-83.

Y a esta presencia hay que añadir la promesa que le hace de convertirla en su esposa si lo ayuda. Una vez en este punto, Medea hace hincapié en explicar que la decisión de ayudarlo no es porque se deje embaucar por sus palabras, sino porque se está dejando llevar por sus sentimientos: «Sé lo que estoy haciendo; no me engañará la ignorancia de la verdad, sino el amor. Te salvarás gracias a mis dones; cuando estés a salvo, ¡cumple lo prometido!»¹⁰. Finalmente, termina cediendo al amor y le prepara las pócimas que habrían de ayudarlo a superar las pruebas: «Le creyó, y al punto recibió él las hierbas encantadas, aprendió cómo utilizarlas y se retiró contento a su morada»¹¹.

A pesar de saber que Medea es una bruja, condición que la perseguirá en toda su historia, aquí Ovidio no entra a describir ese proceso mágico, sino que se centra mucho más en retratar el lado más humano de Medea.

1.2. *Heroidas*, Ovidio

Seguimos investigando la presencia de Medea en la literatura clásica de nuevo con Ovidio y sus *Heroidas*. El poeta latino, que mantuvo a Medea muy presente en su obra y a la que también le dedicó una tragedia que se ha perdido, pone voz propia a Medea en una de sus cartas, la heroida XII, destinada a Jasón. Esta carta parte del momento en el que Medea, abandonada por su marido, se ha enterado de la boda de Jasón con Creúsa, hija de Creonte, rey de Corinto, y planea su venganza.

A lo largo de esta carta Medea mezcla lamentos, reproches, quejas y amenazas para lograr así poder expresar sus sentimientos, ya que, tal y como a lo largo de este trabajo veremos, la hechicera va a ser siempre cuestionada y pocas veces escuchada y comprendida.

Comenzamos, pues, con esa primera parte en la que Medea se lamenta y lanza reproches tanto a su persona como a Jasón. En las primeras líneas ya observamos su recurso a la ironía:

«Desterrada, pobre, repudiada, le habla Medea al nuevo recién casado, ¿o es que no te dejan ni un instante los asuntos del gobierno? Sin embargo, yo, cuando era reina de los colcos, me acuerdo que te dedicaba tiempo..., cuando me pedías la ayuda de mis artes».¹²

¹⁰ OV. *met.* 7, 91-93.

¹¹ OV. *met.* 7, 98-99.

¹² OV. *epist.* 12, 1-5. (Trad. A. Pérez Vega). Esta traducción es la seguida para todos los textos citados de las *Heroidas* en este trabajo.

¹² OV. *met.* 7, 16-21.

En pocas palabras, Medea está reclamando atención, de manera sarcástica, mientras le recuerda a Jasón que ella siempre estuvo para él y para cuando él necesitó sus artes. Aunque bien pronto se arrepiente de haberlo ayudado: «En ese momento debían haber vaciado mis husos las Hermanas que regulan los hilos de los mortales»¹³. Con el paso del tiempo, Medea desea que en aquel entonces las Parcas la hubieran matado, pues solo así se habrían evitado tantas desgracias ni ella hubiera sufrido tanto.

Después de continuar en los siguientes versos con los constantes reproches, llegamos a esa segunda parte de la carta en la que Medea recuerda toda su historia con Jasón desde la llegada del héroe a la Cólquide, lo que también ayuda al lector a situarse en contexto. Entonces, comienza a compararse con Creúsa:

«Allí fui yo, Medea, lo que aquí es tu nueva esposa; tan rico era mi padre como lo es el de ésta. Éste gobierna Éfira, la de los dos mares, el otro, todo lo que se extiende desde la izquierda del Ponto hasta la nivosa Escitia».¹⁴

Llama la atención cómo aquí la hechicera, y en general a lo largo de la carta, se compara con Creúsa. Es importante destacar este aspecto por cuanto está presente también en la heroida VI que Hipsípila, antigua mujer de Jasón, dirige a al héroe. En ella, la enamorada tampoco puede evitar compararse con Medea; pero de eso ya hablaremos con mayor detenimiento.

A lo largo de este relato de su historia con Jasón, Medea trata de justificar por qué se enamoró de él: «entonces empecé a saber quién eras; aquélla fue la primera ruina de mi corazón. ¡Te vi y me perdí! [...] Además me arrastraba a mí mi sino»¹⁵. Nuestra protagonista explica cómo su destino estaba abocado a enamorarse de Jasón, eso, siempre, sin poder dejar a un lado ese tono de rencor que destilan estas palabras.

Durante la explicación de su historia, Medea recuerda las palabras literales con las que Jasón terminó de convencerla: «supondré para ti mayor gloria si me conservas la vida»¹⁶. Es decir, Jasón prometió darle felicidad si le ayudaba. Aunque nosotros, los lectores de Ovidio, podemos intuir lo que va a ocurrir, a diferencia de Medea que no sabe, pero teme, que Jasón no cumplirá su palabra. Este aspecto, el hecho de que el lector

¹³ OV. *epist.* 12, 5-7.

¹⁴ OV. *epist.* 12, 27-30.

¹⁵ OV. *epist.* 12, 34-38.

¹⁶ OV. *epist.* 12, 79.

conozca el destino de la bruja, pero ella lo ignore, es lo que le confiere cierta ironía trágica al pasaje.

Medea, rota de dolor, comienza a ser consciente de todo lo que hizo por él y le duele aún más cuando piensa que nada ha valido la pena; y el siguiente fragmento condensa todos esos sentimientos que ahora carga a las espaldas:

«Y yo, esa que ahora finalmente te parece bárbara, la que ahora te parece pobre, la que ahora te parece peligrosa, sometí al sueño con mi brujería ojos de fuego y te di sin peligro el vellón para que lo robaras. Traicioné a mi padre, abandoné mi reino y mi patria y sobrellevé como un regalo el poder estar exiliada, mi virginidad fue botín de un bandido extranjero, junto con mi madre amada dejé a mi excelente hermana. Pero a ti, hermano, no te dejé libre de mí al huir. En este único lugar me falla la pluma: lo que mi mano se atrevió a hacer, no se atreve a escribirlo. Así debí ser despedazada yo, pero contigo. Y no me dio miedo — ¿qué podía temer después de aquello? — entregarme al mar, siendo mujer y ya culpable. ¿Dónde está el poder divino? ¿Dónde los dioses? Debimos sufrir en alta mar el merecido castigo, tú de tu mentira, yo de mi credulidad».¹⁷

Medea se dirige a Jasón dándose el valor que el esónida le quita. Medea recuerda todo lo que hizo por él, el crimen de sangre que cometió y el abandono a su familia, hasta incluso no sentirse capaz de continuar con su relato por el daño que le hizo a su hermano, al que causó esa muerte de la que tanto se arrepiente. Medea se pregunta dónde están los dioses, aquellos que permitieron que todo eso pasara y que no los castigaron en su debido momento, y es entonces cuando admite haber sido una crédula con Jasón, pues se creyó todas sus promesas.

Y se vuelve a dirigir a él para volver a hacerle un nuevo reproche: «Otros me acusen: tu obligación es alabarme, por haber sido tantas veces por ti mala a la fuerza»¹⁸. Después de todo lo que ha hecho Medea por él y tras haber sido expulsada de su propia casa, Medea le recuerda que el deber de Jasón es admirarla por todos los favores que le hizo y se lamenta más adelante de no haber podido dominar a su marido después de todo lo que fue capaz de hacer por sí misma: «Así que yo, que pude doblegar serpientes y toros enloquecidos, lo único que no pude doblegar fue a mi marido»¹⁹.

A partir de este momento, la carta adquiere otro tono que aproxima la tragedia:

«El cuerpo que yo salvé lo abraza una querida y ella recoge el fruto de mi trabajo. [...] Que se ría y que descanse altiva sobre colchas de púrpura: ya llorará y se quemará, y

¹⁷ OV. *epist.* 12, 108-123.

¹⁸ OV. *epist.* 12, 134-135.

¹⁹ OV. *epist.* 12, 165-167.

mayor será su fuego que el mío. Mientras no falten hierro, fuego y jugos de veneno, no quedará un solo enemigo de Medea sin su castigo».²⁰

Se refiere a Creúsa e imagina cómo debe estar disfrutando de la desdicha que ella misma sufre, por lo que en ese momento ya anticipa lo que ocurrirá tiempo después: sufrirá un castigo por parte de Medea. Además, vuelve a llamar la atención de Jasón y le pide que se apiade de sus hijos, pues sufrirán el daño de su madrastra. Aunque, como bien sabemos, quien termina causando daño a sus hijos es la propia Medea.

Finalmente, Medea termina su carta con un aviso:

«Me dejaré llevar por la ira. Quizá tenga que arrepentirme de lo que haga; también me arrepiento de haber protegido a un marido infiel. El dios que ahora ocupa mi pecho sabrá lo que hace; lo cierto es que mi corazón trama algo espantoso».²¹

Tras haber asistido durante todos estos versos a la lucha de Medea entre la *ratio* y el *furor*, la bruja finalmente se ha decantado por el segundo y observamos cómo se entrega completamente a la ira. Ovidio cierra esta carta con la intención de Medea de hacer algo horrible, pero no especifica el qué. El lector sabe que después matará a Creúsa, Creonte y a sus propios hijos, pero en este momento Ovidio nos deja con el alma encogida, pues sabemos que, a razón de las palabras de Medea, la vida de muchas personas pende de un hilo.

Aunque Medea escriba esta carta bajo el dolor y la ira de sentirse abandonada por su marido y reemplazada por otra mujer, ella misma también ocupó tiempo atrás ese mismo lugar cuando Jasón dejó abandonada y embarazada a Hipsípila, quien también le dedica otra carta al esónida cuando averigua que está con Medea.

A lo largo de esta carta, Hipsípila demuestra sus sentimientos y nos va haciendo una descripción de Medea, por lo que se hace necesario detenernos en ella y ver la imagen que proyecta de la hija de Eetes.

Hipsípila, quizá en un intento por poder justificar, entender el comportamiento de Jasón o incluso tratar de culpar a Medea, llega a pensar que está con Medea porque ella ha utilizado su magia para tenerlo a su lado. Aun así, sigue sin comprender cómo ha podido enamorarse de alguien como Medea. Más adelante, añade:

²⁰ OV. *epist.* 12, 175-184.

²¹ OV. *epist.* 12, 211-215.

«He estado a punto de enviártelos como representantes de su madre; pero la cruel madrastra me hizo desistir del viaje proyectado. Me daba miedo de Medea -Medea es peor que madrastra-, lo que hacen las manos de Medea es todo para mal fin».²²

Medea, sin lugar a dudas, representa el horror, la falta de sentimientos, de empatía y de principios. Nadie puede confiar en Medea porque, a juzgar por sus actos, es capaz de cometer cualquier daño.

Hipsípila juzga a la hechicera por haberse entregado siendo virgen a un hombre casado y se compara con ella, situándose Hipsípila siempre por encima de Medea, desde el punto de vista moral:

«¿Qué más da si la mujer culpable vence a la buena? Y por su misma falta ha conseguido dote y ha merecido un marido. Condeno el delito de las lemnias, pero no me sorprende, Jasón. Porque el propio dolor da armas al más cobarde».²³

Finalmente, termina lanzando una cruel maldición, propia de las amantes despechadas que observamos en las obras de Ovidio:

«Que sea tan cruel para su marido y sus hijos como cruel hermana para su hermano y cruel hija fue para su padre. Que cuando se le hayan acabado el mar y las tierras, que pruebe el aire: y vague pobre y desesperada, manchada de la sangre de los suyos».²⁴

Sabiendo que Medea es conocida por su brujería y, siendo ahora criticada por Hipsípila, esta desea que Medea lance toda su maldad contra su familia y termine quedando sola y huyendo.

En esta carta puede observarse un paralelismo entre el dolor que siente Hipsípila y descarga contra Medea y el que Medea lanza contra Creúsa. Al final, no hay tanto que las diferencie: ambas serán dos mujeres rotas y destrozadas por culpa del mismo hombre, aunque la forma de enfrentarse al dolor sea totalmente distinta.

1.3. *Argonautica*, Valerio Flaco

Para poder entender posteriormente el análisis de la obra de Lope, se hace de vital importancia analizar las *Argonautica* de Valerio Flaco, donde dedica desde el libro V al VIII la narración de la obtención del vellocino de oro, pues es este el episodio en el que se centra la comedia lopesca objeto de nuestro estudio, como veremos más adelante.

²² OV. *epist.* 6, 125-128. (Trad. A. Pérez Vega).

²³ OV. *epist.* 6, 137-140.

²⁴ OV. *epist.* 6, 159-164.

El libro V comienza con la muerte de Idmón y Tífilis. Ergino se ofrece para dirigir la nave y continúan con el viaje. Durante la travesía se encuentran con algunos compañeros de Hércules y continúan con el viaje hasta llegar a la Cólquide, donde ven las tumbas de Frixo y Hele. En ese tiempo, Eetes, rey de la Cólquide, augura que el reino caerá en desgracia si alguien consigue hacerse con el vellocino de oro. Él y su hermano Perses entran en guerra y Juno y Palas se posicionan de parte de Eetes.

Por su parte, Jasón y los argonautas llegan a la Cólquide y el héroe conoce a Medea. Eetes, con la llegada de ellos, se muestra amable y les pide ayuda a cambio de entregarles el vellocino que buscan. Marte no está conforme con estas decisiones y se queja a Júpiter, quien pide a Juno y a Palas, posicionados a favor de Eetes, que se mantengan al margen de esta guerra.

Con el libro VI la batalla comienza y el bando de Perses va ganando cuando Juno ayuda a Jasón, que termina venciendo a muchos enemigos. Juno, entonces, se disfraza de Calcíope, la hermana de Medea, y la anima a ver la batalla en la que está Jasón, donde Medea ya empieza a fijarse y preocuparse por él como reflejan las preguntas que hace a la que piensa que es su hermana. Después, Perses se da por vencido y Palas le protege, pues quiere que ocupe el trono.

El libro VII comienza con un monólogo de Medea, algo recurrente en otras de las obras que ya hemos analizado, en el que reflexiona sobre Jasón y su futuro debido a que la batalla ya ha acabado, pero Eetes no accede a darle el vellocino a Jasón si no logra superar unas pruebas.

Juno, después, con el beneplácito de Venus, se disfraza de la bruja Circe y consigue convencer a Medea para que prepare unos venenos para ayudar a Jasón. Valerio Flaco en esta obra sí se detiene en describir este proceso mágico de preparar los venenos, a diferencia de Ovidio en su *Metamorfosis*. Cuando se los entrega, le confiesa su amor y Jasón promete no abandonarla, aunque ella teme que lo haga: «Acuérdate, te lo ruego, de mí por mi parte conservaré yo, créelo, el recuerdo tuyo».²⁵

Tras esta conversación, Medea consigue que Jasón venza a los toros y él logra hacer que los hombres que nacen de la tierra se maten los unos a los otros.

²⁵ VAL. FLAC. 8 :478-479 (Trad. A. Río Torres-Murciano). Esta traducción es la seguida para todos los textos citados de las *Argonautica* en este trabajo.

²⁵ OV. *met.* 7, 16-21.

En el libro VIII Medea abandona su casa y se encuentra con Jasón en el bosque de Marte, hace dormir al dragón que guarda el vellocino de oro y Jasón se hace con él. Después huyen juntos en la nave Argos y, cuando anuncian su matrimonio, los colcos persiguen a Medea. A esto le sigue una lucha que termina con las dudas y preguntas de la hija de Eetes tras enterarse de que va a ser entregada por Jasón para evitar un nuevo combate:

«Sabes de cierto que tú me has hecho un juramento, no tus camaradas. Estos tendrían quizás derecho a devolverme; a ti no te está concedida la misma potestad, y te arrastraré yo misma junto conmigo: no se me reclama a mí sola, doncella culpable, y todos huimos juntos en esta nave».²⁶

En esta obra de Valerio Flaco, observamos que se sigue con la misma imagen de Medea: una joven que se debate entre la razón y la pasión y que, cuando cede a la primera, lo hace con dudas pues utiliza sus poderes y lo deja todo por su amado, aunque eso suponga enfrentarse a un gran castigo si este la abandona.

1.4. *Medea*, Séneca

Pasamos ahora a adentrarnos en otra de las grandes obras de la literatura clásica y su inclusión es sin duda necesaria en nuestro estudio. Séneca dedica una obra teatral a Medea y su historia, por lo que también examinaremos, al igual que en las obras anteriores, la manera en la que Medea aparece representada.

Hay que apuntar que la figura de Medea en esta obra no evoluciona significativamente, sino que mantiene su mismo registro en cada intervención: Medea ya está dolida y cargada de ira y deseos de venganza. Durante todas sus intervenciones sabemos que trama algo muy cruel, pero tenemos que esperar a que vaya avanzando la obra para ser testigos de lo que ocurrirá.

La obra comienza con un monólogo de Medea en el que invoca a los dioses y a los demonios del mundo infernal y aprovecha para pedirles la muerte de la nueva esposa de Jasón y de la familia de ella. Después, piensa en qué castigo podría poner a Jasón y sus palabras están cargadas de horror:

«Que viva, que ande errante por ciudades desconocidas, pobre, exiliado temeroso, odiado, sin hogar seguro [...] que me desee como esposa y -nada podría desear peor que eso- unos

²⁶ VAL. FLAC. 8 :424-429.

hijos parecidos a su padre y parecidos a su madre. Parida, ya está parida mi venganza: yo la he parido».²⁷

Medea lo quiere ver sufrir y, con esas últimas palabras finales, los que están familiarizados con el mito, perciben el doble sentido que guardan esas palabras. Gracias a eso Séneca recrea la ironía trágica con estos juegos de anticipaciones.

Constantemente en sus intervenciones sigue sorprendida sin creer que, después de todo lo que hizo por Jasón, este ahora la abandone, y piensa de qué manera podría causarle el mayor daño posible. Además, alude en múltiples ocasiones al horror que ha ido dejando a su paso y, en concreto, con la muerte de su hermano, buscando así alguna manera de encontrar una venganza que pueda ser compensatoria.

Es cierto que Medea se va configurando a sí misma con sus propias palabras, pero a eso también ayudan el resto de los personajes y el propio coro, quien ensalza la figura de Creúsa y maldice la de Medea: «Que entre tinieblas silenciosas parta cualquier fugitiva que se casó con un marido extranjero».²⁸

Con las primeras intervenciones de la nodriza, vemos cómo realmente Medea no se encuentra respaldada ni apoyada por nadie, pues también la nodriza le aconseja constantemente que reprima su ira y su dolor. Esta escena en la que la nodriza trata de calmar la locura de Medea se verá también en la obra de Lope, como tendremos ocasión de comprobar.

Sin embargo, por mucho que la nodriza trate de llamar a la calma, Séneca lanza un dardo directo al corazón de los espectadores cuando la nodriza trata de convencer a Medea recordando que es madre y esta le responde: «Mira para quién lo soy».²⁹

A la hija de Eetes, a la que Jasón ha repudiado y Creonte ha desterrado, también le han arrebatado a sus hijos, teniendo estos que quedarse con Jasón. Esto hace que ya todo carezca de sentido y sus deseos de venganza vayan acrecentándose. Además, habla con Creonte, quien ya la ha obligado a marcharse de Corinto, y le pide una prórroga para poder despedirse de sus hijos.

La nodriza, para poder describir el estado de Medea, habla en tercera persona y, una vez más, muestra el temor que le causan los futuros actos que Medea puede llegar a cometer:

²⁷ SEN. *Med.* 20-26. (Trad. L. Pérez Gómez). Esta traducción es la seguida para todos los textos citados de Séneca en este trabajo.

²⁷ OV. *met.* 7, 16-21.

²⁸ SEN. *Med.* 114-115.

²⁹ SEN. *Med.* 172.

«Su locura se desborda. No es un crimen fácil ni común lo que ella medita; se superará: conocemos los signos de su antigua ira. Algo enorme se aproxima, feroz, monstruoso e impío».³⁰

En esta intervención la nodriza pone énfasis en el *furor* descontrolado de Medea, que se acerca a convertirse en un monstruo (*monstrum*). Tal y como apunta Pérez Gómez:

«Fuera de la escena el concepto implica un crimen que excede los límites de lo normal, que es distinto a otros porque no puede ser expiado: no existe castigo posible puesto que sitúa al criminal más allá de lo humano, convirtiendo en cierto modo al ejecutor en una “bestia”, en un *monstrum*».³¹

Todo el mundo es conocedor de los anteriores actos de Medea, por eso la nodriza teme tanto lo que pueda ocurrir, pues sabiendo la magnitud de sus anteriores crímenes, la venganza que ahora planea supera cualquier límite.

En su posterior conversación con Jasón, la protagonista de la obra dice algo revelador: «Para dos hijos un solo día me han concedido. No me quejo por el breve plazo: se extenderá mucho. Este día hará, sí, hará lo que ningún otro podrá silenciar»³². Creonte finalmente ha decidido sucumbir a las súplicas de Medea y le permite poder despedirse de sus hijos, tiempo que a Medea le parece poco y le echa en cara esto a Jasón; sin embargo, Medea sabe perfectamente qué es lo que trama, y ya avisa de que marcará un antes y un después.

Jasón, durante su conversación con Medea, siente miedo. Todo el mundo teme a Medea. Ella lo sabe y, por eso, cuando constantemente hace alusión a sus hijos, hace tener en vilo al espectador: «Por la esperanza que tienes en tus hijos y por tu hogar seguro, [...] apiádate de mí».³³ Además, para tratar de convencerlo y defenderse ella misma, se enzarza en una discusión con su anterior marido en la que, cuando Jasón quiere demostrar su inocencia ante todos los crímenes cometidos, Medea le reprocha: «Tuyos son, tuyos: el que se aprovecha de un crimen es quien lo comete».³⁴

Es cierto que Medea ha sido la autora de esos crímenes, pero Jasón se ha valido de ellos para llevar a término sus objetivos por lo que, aunque sean injustificables las

³⁰ SEN. *Med.* 391-395.

³¹ Pérez Gómez (2011:156).

³² SEN. *Med.* 421-422.

³³ SEN. *Med.* 478-482.

³⁴ SEN. *Med.* 500-501.

acciones de Medea, Jasón también ha formado parte de toda esa ola de crímenes que han ido dejando por su paso.

A pesar de saber el terrible final que les espera a sus hijos, ella sigue insistiendo en llevárselos, pero Jasón le admite no ser capaz de permitirlo por el gran amor que siente hacia ellos.

Más adelante, una vez terminada esa conversación, vemos que, mientras Ovidio no entró a detallar el ritual mágico que hace Medea, Séneca sí que lo describe mediante las palabras de la nodriza: «Despliega toda la turba de sus maleficios, secretos, misteriosos, escondidos, y preparando con su mano izquierda el lúgubre ruto, invoca...»³⁵ Y utiliza la descripción que hace del proceso para seguir alimentando el miedo que le transmite Medea: «Escuchad, se oye con sus pasos enloquecidos y hace conjuros. El mundo tiembla ante sus primeras palabras».³⁶

Después de haber recurrido a las artes necesarias y a los poderes, Medea hace llamar a sus hijos para que le lleven un regalo a Creúsa, sin saber ellos que ese regalo le causará la muerte a la nueva mujer de su padre. Gracias al mensajero, siguiendo las pautas de la tragedia griega, el poeta nos hace saber que esto ha sucedido: «Todo está perdido, se han hundido los cimientos del reino. Padre e hija yacen mezcladas sus cenizas».³⁷ Como sabemos, Medea le envió una prenda que ardió en el momento en el que Creúsa se la colocó y su padre, tratando de salvar a su hija, también ardió.

Cuando la obra va llegando a su fin, Séneca juega con la audiencia por medio de Medea: «¿Por qué vacilas, alma mía? ¿Por qué las lágrimas riegan mi rostro y confusa me llevan por un lado la ira, por otro el amor? Una doble corriente me arrastra indecisa».³⁸

Ante estas palabras, el espectador queda totalmente desconcertado, pues la protagonista está dudando si cometer o no su último gran crimen. De nuevo, ese conflicto interno entre *furor* y *ratio*. Séneca nos muestra a una Medea que aún conserva unos pequeños destellos de humanidad y amor que hacen que se detenga a reflexionar sobre sus próximos actos. Aunque no hay nada que la vaya a detener porque, unas líneas más abajo, mata a su hijo y se dirige a su hermano, como si estuviera delante de ella, para ofrecérselo en sacrificio: «Déjame a mí misma y sírvete, hermano, de esta mano que ha empuñado la espada. Con esta víctima aplaco tus Manes».³⁹ Después, quiere subir al

³⁵ SEN. *Med.* 679-681.

³⁶ SEN. *Med.* 738-740.

³⁷ SEN. *Med.* 879-880.

³⁸ SEN. *Med.* 937-939.

³⁹ SEN. *Med.* 969-971.

tejado de su casa y se dirige a ambos hijos: «Tú ven conmigo, como compañero. Tu cuerpo también me lo llevaré de aquí conmigo».⁴⁰

Sorprende la frialdad con la que Medea se refiere tanto a su todavía hijo vivo como al cadáver del ya asesinado y la iniciativa con la que sigue adelante con sus propósitos, aunque nuevamente en las últimas intervenciones vuelve a detenerse y examinar lo que ha hecho: «¿Por qué te detienes ahora, alma mía? ¿Por qué dudas? [...] Me arrepiento de lo hecho, siento vergüenza».⁴¹ Una vez más, vemos el continuo conflicto al que se enfrenta Medea en su interior.

Finalmente, mata a su otro hijo frente a Jasón y huye en un carro alado. Una escena que representa el culmen de lo trágico y que cierra estas palabras de la bruja: «Así es como acostumbro a huir»⁴², en referencia a las muertes que ha ido ocasionando desde el momento en el que abandonó Cólquida para ir con Jasón.

2. Lope de Vega y el Mundo Clásico

Antes de introducirnos en la relación que guarda Lope de Vega con el Mundo Clásico o en el análisis de su comedia *El vellocino de oro*, es adecuado recordar brevemente algunos datos sobre su biografía y su obra.

Félix Lope de Vega y Carpio nació en Madrid en el año 1562 y murió en 1635. Fue un escritor español que en sus años de vida logró producir una extensa obra. Cultivó numerosos géneros literarios y entre sus obras podríamos destacar por su relevancia algunas como *La Arcadia*, *El caballero de Olmedo*, *Romancero espiritual*, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, *El castigo sin venganza* o *Fuente Ovejuna*, entre tantas otras.

En lo que respecta al teatro se llega a hablar de mil quinientas comedias de las que se conservan solamente unas trescientas.

Lope de Vega, sobre todo en sus comedias de tema mitológico, toma como base un mito clásico y lo adapta a su interés. Crea escenarios con personajes o temas procedentes de los mitos y se vale de ellos para el desarrollo de su obra.

⁴⁰ SEN. *Med.* 974-975.

⁴¹ SEN. *Med.* 988-989.

⁴² SEN. *Med.* 122.

Normalmente, Lope de Vega suele recurrir a mitos de tema amoroso en los que incluye una gran cantidad de personajes que darán, en alguna de sus comedias mitológicas, ese aspecto de comedia de enredo y los mezclará, aunque pertenezcan a distintos mitos. Además, su obra está plagada de referencias clásicas.

Si nos centramos en estas referencias al Mundo Clásico en el teatro de este autor hay una evolución en sus comedias de capa y espada. A pesar de tener, como ya hemos dicho, elementos de enredo, hay multitud de referencias culturales clásicas. Por ejemplo, tal y como observa Mayra Ortiz:

«El conjunto de caballeros, bajo máscaras del estado llano, se distinguen como nobles por su conocimiento dado que citan fragmentos literarios. [...] En oposición a los nobles, los criados encarnan todo el bagaje de la sabiduría popular al ser punto de anclaje de refranes y de leyendas urbanas.»⁴³

Sin embargo, conforme avanza la producción teatral de Lope de Vega, estas referencias a la cultura grecolatina se extienden y se ponen en boca también de los personajes pertenecientes a los estamentos sociales más bajos. Además, aparecen alusiones a mitos en los diálogos de los personajes. Mayra Ortiz afirma que «los galanes retratan poéticamente a sus amadas en parlamentos en los que sobreabundan las referencias históricas, mitológicas y bíblicas».⁴⁴

Con todo esto queda claro que Lope de Vega no solo introdujo motivos clásicos en sus comedias mitológicas, sino que también muestra su conocimiento para usar referencias clásicas en sus obras. Prueba, además, de la pervivencia de los modelos y el Mundo Clásico en el teatro español del siglo XVII.

3. Análisis de *El vellocino de oro*

Como se adelantó en el inicio de este estudio, procederemos ahora a un análisis completo de la comedia *El vellocino de oro*, escrita por Lope de Vega. Abordaremos las diferencias que se encuentran en el desarrollo argumental de esta obra con respecto a las vistas en la tradición clásica. Para ello, nos detendremos primero en enmarcar la obra en su contexto histórico y en ofrecer una breve reseña de su argumento. Luego,

⁴³ Ortiz Rodríguez (2012: 356).

⁴⁴ Ortiz Rodríguez (2012: 358).

examinaremos la deuda que contrae la comedia con los textos clásicos, así como las innovaciones lopescas. Por último, ofreceremos una semblanza del personaje de Medea.

3.1. Contextualización de la obra

El vellocino de oro, escrita por Lope de Vega y dirigida por Leonor Pimentel, fue una comedia estrenada en la fiesta que se celebró por el cumpleaños del rey Felipe IV en Aranjuez el 15 de mayo de 1622. Por lo tanto, se trata de una obra por encargo y asimismo el autor dará cuenta de ello en innumerables ocasiones al ensalzar la figura de los reyes. Tanto es así que la elección del mito de Medea y Jasón no es azarosa, ya que el emblema de la orden del Toisón de oro fue también emblema de la Casa Real desde que Carlos V ingresó en esta orden en 1501 y la dirigió hasta 1555, cuando dio paso a su hijo Felipe II. Este emblema tiene como imagen el vellocino de oro de Jasón, de ahí que Lope eligiera este mito para la composición de la obra.

3.2. Presencia de lo clásico e innovaciones

Si los espectadores conocen el argumento original del mito de Medea y Jasón, de poco les sirve al sentarse a ver la representación de esta obra, como tendremos ocasión de comprobar en las siguientes páginas. A continuación, pasamos a analizarla poco a poco para, más tarde, comparar sus diferencias con el mito clásico.

La obra comienza con una loa formulada en el diálogo entre la Fama y la Envidia. La primera, cuya identidad conocemos en los siguientes versos, se dedica a alabar la figura de los reyes:

«Aquí dijo que hallaría,
en las fiestas⁴⁵ de este día,
el Sol y Luna de España».
(Lope de Vega, 1966: 6-8)⁴⁶

Hace referencia a Felipe IV e Isabel de Borbón, que se encontraban asistiendo a esa obra, pero no solo lo hará con estas metáforas, sino que insistirá comparándolos con

⁴⁵ Hemos intervenido el texto, pues, aunque Menéndez Pelayo recogía la palabra *siesta*, hemos comprobado que, en ediciones más antiguas, se trataba de una f y no una s alta, lo que nos dejaría como resultado la palabra *fiestas*.

⁴⁶ Nos basamos en la edición de Menéndez Pelayo (1966).

figuras importantes e históricas como son las de Alejandro Magno y Julio César. Sirvan como ejemplo los siguientes versos:

«Yo vi a Alejandro, y hablé
de Alejandro, aunque señor
de toda tierra fue,
y a César, cuyo valor
sobre Roma puso el pie.
Pero aunque tantas parece
mis lenguas, hoy enmudecen
viendo con tanto calor
un Alejandro mayor.
[...] Yo vi reinas, cuya historia
osé escribir, y dejar
para siempre a la memoria;
y aquí me viene a faltar
pluma para tanta gloria».
(Lope de Vega, 1966: 41-55)

Con esta intervención, tan extensa que podría asemejarse a un monólogo, la Fama admite que estos personajes históricos no pueden asemejarse a los reyes españoles, pues, incluso, es imposible relatar tantos logros y magnificencia de sus majestades. En esta declaración vemos dos tópicos literarios muy importantes: el tópico de lo indecible, donde el autor se confiesa incapaz de poder encontrar palabras para «elogiar convenientemente a la persona»⁴⁷, o el tópico del sobrepujamiento, en el que se hace una comparación con los personajes históricos para mostrar la superioridad de quien se alaba, ambos tópicos corrientes en la alabanza a los soberanos. A esto se une la Envidia:

«Aquesta Envidia soy yo:
porque si yo no animara
los ingenios de los hombres,
las plumas y las espadas,
ni hubiera libros famosos
de tantas ciencias, ni hallaras,

⁴⁷ Curtius (1984: 231).

fama, a quién dar tus laureles».

(Lope de Vega, 1966: 154-160)

Tras justificar su presencia y existencia, pues sin ella no existirían grandes gestas que alabar, sus elogios se centran también en el público ilustre que allí se encuentra y, después, comienza a introducir el argumento de la obra que se está representando:

«Aquella historia que canta
Ovidio, de donde tuvo
principio el Tusón de España».

(Lope de Vega, 1966: 186-189)

De esta forma, la Envidia adelanta la historia que se va a representar y ya hace referencia al Toisón de oro. Esta mención nos puede hacer sospechar que Lope pudo tener conocimiento sobre las obras de Ovidio y estas pudieron ejercer influencia en esta comedia. Además, esta referencia tiene que ver con la presencia de los reyes como asistentes a la representación, pues sabemos que fue emblema de la Casa Real. De nuevo, tan solo unos instantes después, la Poesía hace su aparición y explica el porqué:

«Soy la Poesía,
que a los Reyes este día
vengo a alabar y servir».

(Lope de Vega, 1966: 212-214)

«Loar querría
las dos estrellas que ves».

(Lope de Vega, 1966: 224-225)

Es decir, la Poesía también quiere unirse a esa alabanza de los reyes, pero siente tanto respeto por ellos, que pide ayuda a la Música, que entra en escena y les dedica unos versos a los reyes:

«Ya son mundos las almas,
de gloria llenas;
que Isabel y Felipe
reinan en ellas,
en los reinos reinan
todos los reyes,
en las almas sólo

quien los merece;
pero amor les tienen».

(Lope de Vega, 1966: 230-238)

No solo ensalza la figura de los reyes, sino que, además, destaca cómo son queridos por todos y reinan en los corazones de las personas. Con este villancico la loa termina, la Fama, Envidia, Poesía y Música desaparecen de escena. No es casualidad la personificación de estos conceptos, pues la Poesía y la Música son medios solemnes de alabanza que buscan dar la fama a los personajes elogiados y la Envidia es el vicio que provocan todas esas virtudes aquí personificadas, como es el caso de los reyes. A lo largo de la obra veremos que la envidia es algo que será mencionado en muchas ocasiones.

Después, llegan a escena dos hermanos, Frixo y Helenia, dando paso al inicio del argumento de la obra mientras navegan por el mar sobre un carnero de oro, rogando piedad y compasión porque sus vidas están en peligro a causa de un mar revuelto aparentemente por Neptuno:

«Alza los ojos al cielo,
hermosa Helenia, si está
el mar tan airado ya,
que se ha convertido en hielo:
obliga el piadoso celo
de las supremas deidades;
que si no las persüades
con ver llorar dos estrellas,
temo por sus perlas bellas
mayores adversidades».

(Lope de Vega, 1966: 249-258)

Frixo, temiendo por sus vidas, pide a Helenia que conmueva las almas de los dioses, y aquí hay diferencias que comentar. Helenia llega con vida a Colcos y Frixo se convierte en pastor, mientras que en el relato clásico Helenia cae al mar y fallece y Frixo se casa con la hermana de Medea. Estas diferencias tampoco suponen un cambio mayor en la obra, pues los dos tendrán papeles insignificantes con los que simplemente darán apoyo y ayuda al rey, pero sí que cambian el mito original.

Tras escuchar las súplicas de los hermanos, aparece la ninfa Doriclea de entre las rocas y confiesa que fue una sirena envidiosa la que quiso que ellos murieran. En este

momento ya empezamos a observar otros motivos clásicos insertos en la obra, pues gracias la ninfa Doriclea conocemos que ha habido un consejo de los dioses marinos, o *concilium deorum*, en el que se ha decidido el futuro de Frixo y Helenia:

«Envidiosa propuso una sirena,
y a los marinos dioses convocados,
que os diese el agua eterna sepultura;
así trata la envidia a la hermosura».

(Lope de Vega, 1966: 304-307)

Y, más adelante, cuenta el debate que se creó en este consejo hasta que se decidió salvar a los dos hermanos que, gracias a Neptuno, «tres veces el Tridente reprimiendo», fue así y la mandó a ella para llevarlos a la orilla.

Es en ese momento cuando Frixo cuenta quiénes son: hijos de Atamante que, tras casarse con Erífile, logra ser convencido por su mujer para abandonarlos, pero en ese momento aparece su madre fallecida, Celia, y les manda un carnero dorado para tratar de salvarlos. Al terminar su relato, vemos la presencia de un anacronismo cuando nombra al Dios cristiano: «Contra quien ayuda Dios,/ sálvese la envidia necia».⁴⁸

Cuando la ninfa Doriclea los escucha, los lleva al templo consagrado a Marte para que le ofrezcan en sacrificio el animal. Así hace Frixo y, tras escuchar sus palabras, Marte se apiada también de ellos, vaticinándoles su regreso a casa sanos y salvos:

«El cielo os mira ya piadosamente;
ningún temor vuestra inocencia espante,
que presto volveréis al patrio suelo;
así lo dice ya présago el cielo».

(Lope de Vega, 1966: 570-573)

Después de ello, describe los retratos que en el templo se encuentran. Este es otro aspecto clásico que merece observación en esta obra: los catálogos. Marte, en esta intervención inicial, nombra los retratos de todos los personajes históricos que cuidan su templo en una lista desde Josué hasta Carlos V, pasando por Alejandro Magno, Julio César, Héctor, Arturo y Bernardo. Aprovecha para añadir el enaltecimiento a la nación de España y para hacer del vellocino un emblema de los reyes españoles hasta que, por

⁴⁸ Lope de Vega (1966: 488-489).

dicha, llegara a Felipe IV que, como ya se ha comentado, se encontraba presente en la representación.

«El vellocino que hoy me sacrificas,
de tanto honor le haré que ilustre el pecho
de los reyes de España, entre las ricas
piedras que el fuego esmaltarán deshecho».
(Lope de Vega, 1966: 622-625)

Constantemente se observa cómo Lope, por medio de las intervenciones de los personajes, hace alusión a los reyes de España y al propio país introduciéndolos en la obra sin que esto sea motivo de desconcierto, como si formaran parte del mito. Precisamente porque Marte está realizando una profecía, inserta en este mito estos elementos de la actualidad del poeta con el fin de alabar a los monarcas. No se contempla la presencia del dios Marte en el relato clásico, pero aquí podría entenderse para dar mayor asombro al público y para elogiar al rey Felipe IV. También hay que añadir el cambio que hace Lope de Vega a la hora de dar nombre a Néfele e Ino madre y madrastra de Frixo y Helenia, pues las llama Celia y Erífile, respectivamente.

Volviendo a la obra, aparecen en escena Medea y Fineo, su primo y pretendiente, y en ese momento se introducen aspectos que nos recuerdan a lo pastoril y cinegético como son determinados ropajes: «Sale Medea en hábito de caza por otra parte, con arco y flechas».

Fineo se queja constantemente del amor haciendo referencia a la naturaleza y sus palabras se caracterizan por un marcado tono bucólico. Sirva como ejemplo la siguiente descripción de un *locus amoenus*:

«No viene la primavera
con verdes pasos al prado,
cuando de amor esmaltado,
de sus flores fruto espera.
Apenas las libres aves
ven la risa de la aurora,
cuando amor las enamora
y enseña amores suaves,
las palomas se requiebran

y las tórtolas se casan;
hasta las aguas que pasan,
en las pizarras se quiebran;
que amor junta hasta las piedras,
y en los árboles de Alcides
suben las fértiles vides,
y por los muros las yedras».

(Lope de Vega, 1966: 844-859)

Medea, por su parte, no quiere escuchar esos lamentos, aunque ambos hablan sin darse una conversación directa entre los dos. Así continúan durante varias intervenciones paralelas, refiriéndose entre ellos como «bellísima homicida» y «aborrecido amante», hasta que Fineo se dirige directamente a ella y la culpa de su dolor, pues la ama y no es correspondido. Ese conflicto entre el amor y el odio que siente este personaje en su interior refleja el tópico clásico *odi et amo*. Por su parte, Medea en una lucha dialéctica por defenderse de los ataques de su primo, le explica que no va a conseguir nada con su insistencia:

«Pues mientras con más pena
loco de amor por mi desdén suspiras,
con más libre deseo
mi libertad en tu desprecio empleo».

(Lope de Vega, 1966: 728-731)

Cansada de no lograr apaciguar el enfado y la obstinación de Fineo, le promete escucharlo en palacio, aunque él duda de que vaya a cumplir su promesa.

«Mientras más me persuades,
más me enojas; primo, adiós;
que de estar solos los dos
murmuran las soledades.
En palacio me dirás
lo que te escucho aquí».

(Lope de Vega, 1966: 872-877)

También podemos observar en esta conversación una referencia al tópico *collige, virgo, rosas*:

«FINEO:

Una flor; que si la alcanza,
será en mi alma esperanza
lo que en tu cabello es flor.

MEDEA:

Hartas, primo, tiene el prado;
cógelas, y adiós, que suena
gente».

(Lope de Vega, 1966: 885-889)

Fineo, en su intento de establecer algún tipo de relación con su prima, le pide una flor, pero ella, cansada de su insistencia, le sugiere que la recoja del campo. Este ejemplo, recoger la flor, llega a ser una imagen prácticamente literal de este tópico que mencionábamos.

Cuando Medea sale de escena, Fineo se queda solo mientras piensa en tirarse al mar y morir por culpa del desdén de su prima, pero entonces escucha los gritos de Jasón y Teseo y consigue ver una nave que llega a la orilla. Pregunta a Frixo, que vuelve a aparecer tras su escena inicial pero ahora vestido de pastor, si conoce a quienes llegan, y este le responde que los ha visto llegar con armas, así que, pensando que vienen a declarar la guerra, corren los dos hacia palacio, no sin antes hablar sobre la hermana de Frixo, Helenia, que irá con ellos y servirá a la reina. Aunque el motivo de que Fineo lleve a Frixo con él no es solo el de ver quiénes han llegado, sino que también le confiesa estar enamorado y el ahora pastor reconoce haber sufrido él también por amor, pues conoce los síntomas: «Sí, señor, que enfermo he sido,/y os conozco en la color»⁴⁹. Aquí aparece el tópico *nósos erotós*, donde el amor se representa como si de una enfermedad se tratase.

Además, antes de irse, Frixo dice llamarse Lisardo, por lo que observamos su cambio de nombre que, como veremos más adelante, también ocurre con su hermana.

Entran a escena Teseo y Jasón, que confiesen llevar intenciones pacíficas. Reparamos en la presencia de dos personajes: Fineo y Teseo. Fineo, que en las *Argonautica* de Valerio Flaco acompaña a Jasón después de que lo liberaran de las Harpías, es en Lope el pretendiente de Medea que, simplemente, formará parte de la trama amorosa que acercará esta obra a una comedia de enredo. La presencia de Teseo, por su

⁴⁹ (Lope de Vega, 1966: 1030-1031).

parte, también supone una novedad para los espectadores, pues en ninguna obra clásica se ha incluido su nombre como acompañante de Jasón y los argonautas. En esta pieza teatral acompaña a Jasón y, además, dará lugar más adelante a una trama paralela con su enamoramiento con Fenisa, la dama de la hechicera.

Comentado este aspecto, seguimos con el desarrollo de la obra: Fineo se presenta diciendo que es el príncipe, sobrino del rey Oeta (versión del Eetes que parece en las fuentes clásicas), padre de la divina Medea, cuya belleza es comparable a la de Helena de Troya. Más adelante veremos cómo esta comparación se repetirá en varias ocasiones.

Jasón, por su parte, dice ser el hijo del fallecido Esón y que ha sido enviado por su tío Pelias a ganarse la fama como Hércules buscando y consiguiendo el vellocino de oro. A esta intención se añade algo más:

«Yo vengo de paz a Colcos,
y así es razón que precedas
mi embajada, dando el Rey
de mi pensamiento cuenta.
Que si tiene por casar,
como yo pienso, a Medea,
y en esta empresa me ayuda,
yo me casaré con ella».

(Lope de Vega, 1966: 1164- 1171)

Aquí expone por primera vez sus intenciones de casamiento con Medea, a la que aún no conoce. No podemos olvidar que Fineo estaba enamorado de ella, por lo que su respuesta no sorprende:

«Yo te quiero conducir
al Rey, pero no pretendas
casamiento con su hija,
por ciertas cosas secretas
que yo te diré después».

(Lope de Vega, 1966: 1176-1180)

Tras esto, hay una acotación que nos informa del descanso y la única división de la comedia, que no está estructurada en los habituales tres actos.

Al continuar la representación, el rey trata de hacer entrar en razón a Jasón, ya que no entiende que Pelias haya mandado tal misión a su sobrino, pues corre el gran riesgo de morir en el intento. Le informa del sitio en el que se ubica el vellocino, del dragón y de los dos toros que lo guardan en orden de Marte, como vimos al inicio de la obra.

En ese momento se da paralelamente una conversación entre Medea y Fenisa, su dama, donde esta observa cómo la hija de Oeta se está recreando demasiado en observar a Jasón, a lo que la hechicera rápidamente responde:

«Entróme por compasión
al alma la voluntad;
no es amor, sino piedad
o entrambos efectos son;
que los merece también
su gentileza briosa».

(Lope de Vega, 1966: 1246- 1251)

Siguiendo en la línea de los tópicos, vemos un claro ejemplo de *ignis amoris* cuando Medea confiesa a Fenisa: «nuevo pensamiento mío,/ fuego en mi hielo engendrado»⁵⁰. Hace referencia al amor que empieza a sentir por Jasón como una llama que está ardiendo en su interior.

En las intervenciones de la hechicera, vemos una clara semejanza con los monólogos que protagoniza en la *Metamorfosis* de Ovidio, donde ella se debatía por controlar sus sentimientos haciendo gala de su honor o ceder a ayudar a Jasón siguiendo lo que el corazón le dictaba. No podemos olvidarnos, claro, de Séneca, quien, en *Medea*, hace que se establezca una conversación entre ella y la nodriza que nos recuerda a la que mantiene Medea con Fenisa, donde también se observa ese conflicto entre razón y pasión.

No olvidemos que en las primeras intervenciones esquivaba el amor de su primo Fineo, pero tanto ha calado el joven extranjero en su alma que pide a su dama que concierte un encuentro entre Jasón y ella. Aquí sorprende la respuesta de Fenisa que, en vez de mostrarse reacia a cumplir las órdenes de su señora, pues no es del todo decoroso lo que le pide, admite llevarlo a cabo porque ella también se ha fijado en Teseo, el inusitado acompañante de Jasón.

⁵⁰ (Lope de Vega, 1966: 1358-1359).

«De cualquier suerte conmigo,
Medea, estás disculpada,
y yo también, si me agrada
aquel capitán su amigo».
(Lope de Vega, 1966: 1266-1269)

Mientras Fenisa habla con la hechicera, se percata de que Jasón y Teseo también las están mirando y, en ese momento, se da paso a la conversación que los dos extranjeros mantienen. Los dos comentan que se sienten atraídos por Medea y Fenisa, respectivamente, y entonces Teseo lanza una idea:

«Si Marte, amigo Jasón
nos saca en paz desta empresa
y a algún celoso no pesa
que ya nos mira a traición,
pienso que a Grecia volvemos
casados».
(Lope de Vega, 1966: 1293-1298)

Teseo, a pesar de hacer referencia a Fineo, que los mira receloso, se hace a la idea de que a su vuelta estarán acompañados por Fenisa y Medea. Jasón, por su parte, no se muestra tan seguro de ello y, mientras, Fineo se lamenta por la llegada de Jasón, aunque se mantiene esperanzado en que no logre superar las pruebas y muera en el intento:

«Haced a Jasón pedazos;
que si no bastaren juntas
vuestras encantadas puntas,
yo os quiero prestar mis brazos».
(Lope de Vega, 1966: 1334-1337)

Llama poderosamente la atención respecto a los relatos clásicos que el rey se muestre amable con Jasón, proponiéndole incluso hacer un sacrificio a Marte para que le sea favorable a él en la prueba que tiene que pasar. Por otro lado, Medea y Fenisa, cuando se quedan solas, entablan una conversación en la que ya se dejan ver las intenciones de Medea:

«¡Ay, Fenisa, con qué prisa
entré a ser de amor esclava
cuando más segura estaba

de sus engaños, Fenisa!»

(Lope de Vega, 1966: 1368-1371)

Aquí la hija de Oeta vuelve a hablar de cómo el amor la ha poseído a pesar de lo distante que se mostraba ella ante este sentimiento. Además, no termina de sentirse del todo convencida de las intenciones de Jasón:

«¡Si finge que se enamora
Jasón, y quiere en su tierra
otra mujer! Mucho yerra
quien tiene a un extraño amor;
toma las llaves, honor,
y al amor el alma cierra».

(Lope de Vega, 1966: 1412-1417)

Estas palabras dan lugar a una anticipación trágica, pues reflejan parte de su destino que el público conoce, pero ella no. Entonces, vemos en sus intervenciones el debate entre amor y razón que veníamos observando en las anteriores obras analizadas:

«Sólo el no ayudarle siento.
porque ha de morir Jasón:
¡Qué lástima! ¡Qué ocasión
tan triste! ¿Por qué me atrevo
a consentir, si le debo
amor, Fenisa, y no engaños,
que en lo mejor de sus años
muera tan galán mancebo?
Ahora bien, esto es amor;
no le resistamos más».

(Lope de Vega, 1966: 1420-1429)

Tras confesar esto a Fenisa, decide finalmente ayudar a Jasón, así que manda a llamar a Silvia, que en realidad es Helenia con un cambio de nombre al igual que su hermano, para que concierte una cita con el héroe no sin antes discutir sobre quienes estaban enamoradas las dos, pues, aunque Helenia estaba enamorada de Fineo, Medea quería comprobar que la hermana del jardinero no se inmiscuiría en sus planes con Jasón. Dicho esto, se pasa al encuentro de los enamorados y Jasón, en cuanto ve a Medea, se dirige a ella para confesarle su amor:

«No os alteréis; Jasón soy,
a quien Silvia dijo agora
que hablarme queréis; si es cierto,
Amor a esos pies me arroja;
si es mentira, habrá consuelo
en morir; que al fin, señora,
hay muerte para los tristes,
y para mí muerte honrosa;
porque quien muere por vos,
califica su persona
de discreta en la elección
y en la firmeza dichosa».

(Lope de Vega, 1966: 1606-1617)

El esónida, a pesar de saber que su vida corre peligro por la hazaña que ha de cumplir, asegura que muere de amor por Medea. Ella, por su parte, decide ayudarlo, pero ha de prometerle que la hará su esposa porque, de no ser así, la muerta será ella por haberlo ayudado. Jasón así hace:

«Que si salen vencedoras
estas manos de la empresa,
jamás se rindan a otra».

(Lope de Vega, 1966: 1695-1697)

Y Medea, aunque acepta, sigue poniendo las palabras de Jasón en duda:

«Pero mira que no sean
tus palabras engañosas;
porque si otra dama quieres,
cuando ingrato correspondas
a tanto amor, yo sabré
crecer de la mar las olas
y darte sepulcro en ellas».

(Lope de Vega, 1966: 1710-1716)

Quizá esta sea la primera y única vez en la obra en la que vemos a la hechicera lanzar una advertencia que suena a amenaza. Medea avisa de que dará muerte a Jasón si este no cumple su palabra por mucho amor que sienta hacia él.

En ese momento Fineo llega al jardín en el que estaban dándose encuentro su prima y Jasón y, para no ser descubiertos, Medea utiliza sus poderes y se vuelven invisibles. Esta es también la primera ocasión en la que vemos a la hija de Oeta dar cuenta de su capacidad para hacer magia. Fineo queda totalmente desconcertado al no verlos y llega a dudar de su cordura pensando que lo que ha visto ha sido fruto de su imaginación por los celos. Jasón, entonces, desconfía de Medea al ver de lo que es capaz, pues piensa que también puede hablar con su primo ocultándose de él.

Entonces Medea sale a hablar con su pretendiente para despistarlo y negar la presencia de Jasón, que ya se ha ido. Vuelve a discutir su primo y él se queda quejándose de su ventura, pues Medea no lo ama. Helenia, bajo el nombre de Silvia, aparece, escucha las quejas de Fineo y se ofrece a hacerle olvidar a Medea con su amor confesándole su verdadera identidad. Fineo promete guardarle el secreto y tratar de amarla cuando pueda en un futuro, pero entonces Helenia le advierte:

«¡Cuando puedas! Podrá ser,
Fineo, aunque agora no,
que te haya olvidado yo
y no te podré querer».

(Lope de Vega, 1966: 1906-1909)

Frijo entra en escena y le pregunta a Fineo por qué no está acompañando a su tío para ver si Jasón consigue el vellocino y Frijo vuelve a nombrar los poderes de Medea para explicar que no puede ir porque ella lo tiene suspendido en ese jardín.

Jasón, mientras se dirige a robar el vellocino, invita a Teseo a preparar la nave para zarpar con Medea y Fenisa en cuanto lo consiga. Marte aparece nuevamente y confiesa a Jasón que «a ti solo se debe, a ti se guarda/la empresa del dorado vellocino»⁵¹, y que junto con el favor de Medea logrará llevarse el vellocino y también a ella.

Seguidamente, Jasón vence primero al dragón y cuando muere le arranca los dientes para sembrarlos en la tierra, provocando que salgan cuatro caballeros que luchan entre ellos ante su asombro. Después se enfrenta a los toros, los vence y consigue su ansiada recompensa. Entonces pronuncia las siguientes palabras en referencia al vellocino de oro:

⁵¹ Lope de Vega (1966: 1998-1999).

«¡Que has de coronar los cuellos
de los monarcas de España
cuando esté mayor su imperio!
Y entre ellos el gran Felipe,
cuarto en nombre, aunque primero
en soberano valor
y en divino entendimiento.
¡Oh! ¡Si quisieran los hados
que aquellos felices tiempos
viera yo, cuando enlazara
con felice casamiento
la flor de lis de Borbón
de Felipe cuarto el pecho!»

(Lope de Vega, 1966: 2055-1067)

Mientras él vuelve, de nuevo, a ensalzar la figura de los reyes españoles, concretamente de Felipe IV «el gran Felipe, cuarto en nombre», Teseo le interrumpe para decirle que Oeta quiere parar su huida. Suben rápidamente al barco junto a Medea, Fenisa, y un catálogo breve de damas, y entonces Fineo trata de parar la fuga mientras continúa con sus reproches hacia Medea y Jasón.

«Hermosa y cruel Medea,
nacida para portento
de las desdichas de Colcos,
¿quién cegó tu entendimiento?»
(Lope de Vega, 1966: 2128-2131)

Finalmente, los argonautas huyen y Fineo, Frixo y Helenia anuncian al rey la huida de su hija, Fenisa y el resto de mujeres. Mientras que la historia tradicional cuenta cómo Medea huye con Jasón cuando son perseguidos por Eetes y Apsirto, en esta comedia se fugan damas de la corte junto a ellos y es Fineo quien los persigue para poder alcanzarlos. Propósito que no logra cumplir.

En cuanto a los personajes, el hermano de Medea, a quien sabemos que despedaza y lanza al mar cuando huye con Jasón, no aparece en esta comedia. La eliminación de Apsirto reviste cierto interés para el análisis. Quizá su eliminación se deba a que, al incluirlo, debería de darse cuenta de lo que con él ocurre y eso quedaría fuera de lugar en

una comedia, pues se trata de un episodio demasiado sanguinario que dejaría en muy mal lugar a Medea y afearía el elogio al monarca. Aunque existe este intento de mantener el tono relajado de la comedia, también hay que destacar que esta obra mantiene en todo momento un tono solemne nada parecido al de este género dramático.

Luego, Frixo se ofrece para dar alcance a Jasón a cambio de que Oeta interceda para que Atamante vuelva a reconocerlo a él y a su hermana como sus hijos. Oeta acepta y Fineo se compromete a casarse con Helenia si Frixo cumple su promesa.

La función acaba con Amor en el cielo permitiendo el matrimonio entre Medea y Jasón:

«Amor os corona, y quiere
mi madre, la hermosa Venus,
que por amantes dichosos
tengáis lugar en su templo;
y asistir a vuestras bodas
con Lucina e Himeneo,
para daros sucesión
que dure siglos eternos».
(Lope de Vega, 1966: 2208-2215)

Y, desplegando las velas, la nave se marcha y se da fin a la comedia.

3.3. Análisis de la figura de Medea en *El vellocino de oro*

Una vez comentadas todas las cuestiones anteriores, nos proponemos a continuación profundizar en el análisis del personaje de Medea en esta obra, pues nada tiene que ver el carácter de la Medea de *El vellocino de oro* con otras versiones clásicas como las que hemos tratado en capítulos precedentes.

Medea se nos presenta en esta comedia como una dama hermosa, enamorada de Jasón y que se mantiene firme en su decisión de no ceder ante el amor de Fineo. Podemos observar en sus intervenciones que es correcta y tan solo se muestra dura en sus palabras cuando su pretendiente Fineo insiste en conseguir su amor:

«Aborrecido amante,
que conquistas en vano

el hielo de mi pecho, ¿cómo emprendes
deshacer un diamante,
pues ya como tirano
la dulce libertad del alma ofendes?»
(Lope de Vega, 1966: 719-724)

Medea no se deja dominar, es una mujer inteligente que conoce cuáles son las intenciones de los hombres y por eso no quiere saber nada sobre el amor. O al menos hasta que conoce a Jasón, pues en ese momento, como en el resto de las obras clásicas, queda totalmente enamorada de él. Como apunta Andrés Pociña:

«El personaje central, la atroz Medea de Séneca, se convierte en una dama inteligente, simpática, que se enamora de un valiente capitán, le ayuda con sus artes brujeriles, y acaba huyendo con él».⁵²

La imagen de Medea ya comprobamos que es totalmente distinta, pero, aun así, se demuestran otros de sus aspectos como era la brujería. En una de sus conversaciones con Fenisa que, como ya hemos comentado, recuerda a esos monólogos o conversaciones con la nodriza en otras obras, especialmente en Séneca, en las que Medea se debatía entre la razón y el corazón, comenta los poderes que posee:

«Si desde mis tiernos años
he estudiado encantamentos
si la tierra, el mar, los vientos
obedecen mis engaños,
y resultan tantos daños
de no ayudar a Jasón,
que seré su perdición
¿ha de morir su belleza
a manos de la fiereza
de aquel fogoso dragón?»
(Lope de Vega, 1966: 1388-1397)

Medea duda entre ayudar a Jasón o no, pero finalmente, en una conversación con él, termina cediendo cuando este le promete matrimonio, aunque, como ya hemos señalado en el análisis de la obra, Medea lanza una advertencia donde quizá sea la primera vez que vemos en esta obra cómo saca a relucir su lado más oscuro: «yo sabré crecer del

⁵² Pociña, A. (2002: 762).

mar las olas/ y darte sepulcro en ellas»⁵³. Teniendo en cuenta, además, de que lo hace cuando ve correr su honra peligro.

Es en esa misma escena cuando vuelve a utilizar la magia para volverse invisible con Jasón y no ser descubiertos con Fineo, y más adelante volverá a utilizarlas para cumplir su promesa a Jasón y, en palabras del propio Fineo, para retenerlo en el jardín.

Sin embargo, a diferencia de otras obras, sobre todo en la *Metamorfosis*, no se verá el proceso mágico ni se incidirá en él. La magia aquí aparece como un elemento más de Medea sin mostrarnos necesariamente una imagen negativa de ella.

Lope de Vega da una oportunidad en esta obra a Medea para mostrarse más humana, como en el poema ovidiano, una mujer que ayuda a Jasón por amor y tiene miedo al castigo que eso pueda suponerle, que en ocasiones se puede mostrar agresiva, pero no malvada y que utilizará la magia solo en situaciones puntuales que la saque de grandes aprietos. En eso ayuda, como es lógico, la eliminación del personaje de Apsirto, pues, de haber sido incluido en la comedia, la imagen de Medea probablemente cambiaría.

Para finalizar, habría que destacar la comparación que se hace en varias ocasiones entre Medea y Helena de Troya, pues, más allá de la belleza, ambas son mujeres que lo dejan todo por amor. Esta comparación podría contribuir a que veamos a Medea alejada de la imagen de traidora y asesina que estábamos acostumbrados a conocer y nos acerca mucho más a ese ideal de mujer enamorada.

Son muchas las ocasiones en las que Lope de Vega hace referencia a ella en sus obras, pero en esta ocasión nos permite ver un retrato juvenil de Medea como una mujer, aunque hechicera, enamorada e inocente; o, incluso, podemos llegar a empatizar con sus decisiones.

4. Conclusiones

El mito de Medea y Jasón ha tenido una gran trascendencia en la literatura desde el Mundo Clásico hasta nuestros días. En este trabajo hemos examinado *El vellocino de oro* de Lope a la luz de las fuentes clásicas fundamentales, que constituye un valioso ejemplo del caudal inagotable que es esa vasta influencia.

⁵³ (Lope de Vega, 1966: 1714-1716).

Gracias a este análisis hemos podido comprobar cómo los autores clásicos se han dedicado a plasmar en sus obras los aspectos que más atractivos les podían resultar en la lectura del mito, y, en el caso de Lope, esto se ha traducido en un juego incesante entre las influencias clásicas y la inserción de elementos innovadores. Mientras que Ovidio o Séneca se centraban más en mostrar ese lado oscuro de Medea, Valerio Flaco y, quizás bajo su influjo, Lope de Vega, preferían mostrar la hazaña de Jasón llegando a Cólquida y consiguiendo el vellocino de oro. Eso ha provocado, como hemos visto, que mientras que Ovidio y Séneca nos daban una imagen de una Medea despiadada y cruel, aunque enamorada, Valerio Flaco mostraba el papel que jugó en la vida de Jasón, y Lope, por su parte, nos sorprendía con una Medea a la que nada acostumbrados estábamos a ver y a la que cambiaba prácticamente su personalidad presentándola como una dama enamorada e inocente, en oposición a la visión senecana, más oscura.

Además, también hemos observado que Lope, a pesar de sus innegables innovaciones teatrales, no pudo dejar a un lado a los clásicos, pues hay una clara influencia, en muchas ocasiones directa, en sus obras. Este autor introduce en *El vellocino de oro* algunos elementos procedentes del Mundo Clásico como han sido las profecías, los catálogos, escenas de alta solemnidad como la llegada al templo de Marte, y también siguen vigentes en él conceptos trágicos como son el *furor* y la *ratio*, ese conflicto interno que sufre Medea y que tan presente y característico hemos visto que es en la tragedia grecolatina. De igual forma, también se ha observado la presencia de tópicos literarios de origen clásico como han sido el sobrepujamiento, lo indecible, el *locus amoenus*, el *ignis amoris*, el *collige virgo, rosas*, o las constantes situaciones que representaban el *odi et amo*.

Por lo tanto, podemos ver que, a pesar de conocer una historia en su versión original, en esta ocasión la de Medea, son muchas las adaptaciones que se pueden hacer sobre la misma y los distintos puntos de vista desde los que se puede observar este personaje. De hecho, en los siglos XVI-XVII los poetas siguen recurriendo al mito clásico, pero con la intención de utilizarlo para expresar conceptos, valores o ideas. En este caso, Lope ha recurrido al mito del vellocino con el fin de elogiar a la monarquía.

Lo que queda claro sin lugar a dudas es que, por mucho que conozcamos la historia de Medea, cada autor elige con la perspectiva con la que la mira y nosotros, como espectadores o lectores de esas obras, nos dejamos llevar por ellos intentando desentrañar sus nuevos matices.

Bibliografía

Curtius, E. R. (1984). *Literatura europea y Edad Media Latina*. (M. F. Alatorre, & A. Alatorre, Trans.). Madrid: Ediciones F. C. E.

Gómez, L. P. (2012). *Séneca. Tragedias completas*. Madrid.

Grimal, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. (F. Payarols, Trad.) Barcelona: Ediciones Paidós.

Lope de Vega. (1966). *Obras de Lope de Vega. Comedias mitológicas y Comedias históricas de asunto extranjero*. (M. M. Pelayo, Ed.) Madrid: Ediciones Atlas.

Ovidio. (1994). *Cartas de las heroínas*. (A. P. Vega, Trad.) Madrid: Gredos.

Ovidio. (2012). *Metamorfosis*. (J. C. Corte, & J. Cantó Llorca, Trans.) Madrid: Gredos.

Pérez, L. (2011). Observaciones sobre las pasiones en la estructura profunda de las tragedias de Séneca: importancia e interpretaciones del "furor". *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, 149-168. Granada: Universidad de Granada.

Pociña, A. (2002). Tres dramatizaciones del tema de Medea. En el siglo de oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorilla. En A. López López y A. Pociña, *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Volumen I. Granada: Universidad de Granada.

Ortiz, M. (2012). El mundo clásico en el teatro de Lope de Vega: Variaciones del abordaje a través de su modelo dramático. *De ayer a hoy*, 355-366.

Valerio Flaco. (2011). *Argonáuticas*. (A. R. Torres-Murciano, Trad.) Madrid: Gredos.