

ROJAS ZORRILLA ENTRE CLASICIDAD Y ORIGINALIDAD:
EL CASO DE *LOS ENCANTOS DE MEDEA*¹

ROJAS ZORRILLA BETWEEN TRADITION AND
INNOVATION: THE CASE OF *LOS ENCANTOS DE MEDEA*

Roberta Alviti

Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale
Dipartimento di Scienze Umane Sociali e della salute
Via Sant'Angelo in Theodice, snc
03043 Cassino (FR)
ITALIA
r.alviti@unicas.it

Resumen. El artículo se centra en *Los encantos de Medea* de Francisco de Rojas Zorrilla, a partir de los hipotextos euripídeo y senequiano, pasando por las obras de Lope y Calderón protagonizados por Medea y Jasón; se ponen de relieve las afinidades y las divergencias entre la pieza de Rojas y las susodichas obras. También se analiza la contextualización espacial y cronológica de *Los encantos* y las aportaciones a la estructura general del texto del agente expresamente cómico, el gracioso Mosquete. Sobre todo, se discute la cuestión del género, intentando desmentir la opinión de Julio que la considera «comedia de aparato o tramoya de tema mitológico», sin por eso ser una obra paródica como afirma Araico. La intención es la de demostrar que Rojas, aun queriendo escribir una pieza basada en relatos mitológicos que ya habían tenido un tratamiento trágico, acabó creando un tipo de tragedia que resulta muy peculiar y nueva, incluso respecto al *corpus* trágico del toledano, ya de por sí bastante singular.

Palabras clave. *Los encantos de Medea*; Francisco de Rojas Zorrilla; piezas mitológicas tradición/innovación, géneros teatrales.

Abstract. The article focuses on *Los encantos de Medea* by Francisco de Rojas Zorrilla, from the euripidean and senecan hypotexts on to Lope and Calderón's works, high-

¹ El presente trabajo se enmarca en dos proyectos: el proyecto del Ministerio Italiano PRIN 2015 *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, dirigido por la profesora Fausta Antonucci y el proyecto *La obra dramática de Agustín Moreto. IV: Comedias escritas en colaboración*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y Fondos del Gobierno de España, dirigido por la profesora María Luisa Lobato.

lighting the affinities and diversities between Rojas's *pieza* and the above mentioned texts. It will also analyze the spatial and chronological contextualization of *Los encantos* and the contribution of the expressly comic agent, the *gracioso* Mosquete, to the general structure of the text. Above all, it will discuss the genre question, trying to refute Julio's opinion, who considers it «comedia de aparato o tramoja de tema mitológico», without being, because of it, a parodic work as Araico maintains. Although Rojas wanted to write a *pieza* based on mythological stories that had already had a tragic treatment, he ended up creating a type of tragedy that looks very peculiar and new, also in comparison to the Toledan's tragic *corpus*, which is already quite unique.

Keywords. *Los encantos de Medea*; Francisco de Rojas Zorrilla; Mythological Plays; Tradition / Innovation; Theatrical Genres.

PREMISA

El objetivo del presente artículo es el de proponer un acercamiento, a partir de distintos enfoques, a *Los encantos de Medea*, pieza del autor toledano Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648) y averiguar en qué medida *Los encantos* se ajusta a la tradición y/o la reelabora. Se empezará por un estudio de las fuentes clásicas, griegas y latinas. A continuación se examinará la lectura que de la maga de la Cólquida se hizo en la España del Siglo de Oro, sobre todo a través de las obras de carácter mitográfico, con una particular atención a las obras dramáticas de la época, *El vellocino de oro* de Lope de Vega y *El mayor encanto amor*, en la que aparece, con diferentes grados de protagonismo, la figura de Medea.

Tras esta parte preliminar, la atención se focalizará en *Los encantos*, de la que se analizan *in primis* las peculiaridades de la obra del toledano con respecto a las comedias lopesca y calderoniana. Las secciones relativas a la contextualización espacio-temporal y los segmentos de *fabula* y la remodelación de las *dramatis personae* servirá para apreciar la relación entre los materiales clásicos y las innovaciones introducidas por Rojas. Este tema es el principal del apartado sucesivo, «Tradición e innovación», que se puede considerar central en la estructura del artículo, en el que, a través de una amplia muestra de citas sacadas del texto, se intentará demostrar que en la obra de Rojas se entrelazan materiales clásicos e innovaciones del dramaturgo. Finalmente, haciendo hincapié en los rasgos calificantes del texto y en la bibliografía más recientes y especializada, se abordará la cuestión del género que también podrá ser útil para demostrar la compleja relación de adherencia e innovación de *Los encantos de Medea* con la tradición clásica.

1. FUENTES

Entre las figuras mitológicas que a lo largo de la cultura occidental atrajeron la atención de dramaturgos, poetas, filósofos, pintores, escultores y músicos, destaca la de Medea², hechicera, además de despiadada y bravía. El gran interés hacia esta figura se debe tanto a la extraordinaria potencia del mito como al personaje mismo: la maga de la Cólquida, un personaje que está dotado de una extraordinaria dimensión trágica y riqueza psicológica, tuvo la capacidad de inspirar un sinnúmero de reelaboraciones, adquiriendo características nuevas y originales a lo largo de las épocas, conforme a los códigos estéticos de los autores y de sus periodos históricos.

Por lo que atañe a la literatura griega, de la maga de la Cólquida habla ya en los siglos VII-VIII a. C. Hesíodo en su *Teogonía*; en el siglo III a. C. encontramos otra mención de Medea en *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas: la obra se centra en la historia de Jasón y los argonautas, y narra en cuatro libros el viaje de la nave Argo hasta el norte de la Cólquida a través de la Propóntide y del mar Negro, luego la obtención, con la ayuda de Medea, del vellocino de oro, y, finalmente, el regreso a Yolco, en Tesalia. Medea se convierte en figura protagonista en la tragedia homónima de Eurípides³, del siglo V a. C., que se puede considerar como el punto de partida de numerosas versiones posteriores. Es en el texto de Eurípides donde aparece por primera vez, configurándose como el elemento central de la *fabula* el tema de infanticidio, que la mujer realiza tras un profundo conflicto interior.

El personaje de Medea conoce un extraordinario éxito en los escenarios a partir de Eurípides y hasta el día de hoy. Por lo que se refiere al ámbito latino, la maga de Colcos tuvo una notable fortuna ya en la tragedia romana arcaica: de hecho, se conservan fragmentos de tres *cothurnatae*: *Medea exul* de Quinto Ennio (239 a. C.-Roma, 169 a. C.), *Medus* de Marco Pacuvio (220-130 a. C.) y la *Medea sive Argonautae* de Lucio Acio (170-c. 86 a. C.); no se ha conservado la tragedia epónima

² Para una interpretación etimológica del nombre ver Barrigón Fuentes, 2006, p. 153: «su nombre entronca con la raíz *-med* de μήδομαι (“pienso, medito, maquino”), lo cual evidencia una cualidad fundamental de Medea, *metis*, que se manifiesta principalmente en el campo de la magia».

³ Para este trabajo manejamos Eurípide, *Medea*, intr. y trad. Maria Grazia Ciani, estudio preliminar de Davide Susannetti, Venezia, Marsilio, 1997.

de Ovidio ni la de Marco Anneo Lucano que también llevaba el título de *Medea*⁴. Por lo que se refiere al sulmonense, amén que en la tragedia, se dedicó a las vicisitudes de la princesa de la Cólquida en las *Metamorfosis* y en las *Heroidas* que proporcionan un retrato completo, haciendo hincapié en sus características de bruja y hechicera, malvada y potente⁵. Y es precisamente en la *Metamorfosis* donde se generaliza la costumbre de retratarla como una bruja poderosa y malvada⁶; además, precisamente es en la estructura monologal de la *epistula* que Medea, con tono claramente acusador, dirige a Jasón donde se aprovecha las potencialidades dramáticas del personaje. Por su parte, Séneca⁷ vuelve a proponer el tema central de la tragedia de Eurípides, haciendo hincapié en su ferocidad y en su relación con lo demoníaco, convirtiéndola en *exemplum* de los efectos de la *intemperantia* y de la *incontinentia* en los sentimientos de amor y de desamor. Séneca retoma el patrón de la tragedia de Eurípides, empezando con la parte de la historia que tiene lugar en Corinto, el matrimonio de Jasón con Créusa, y la venganza de Medea. Sin embargo, con respecto al dramaturgo griego se centra en la recreación de conflictos, muy enfatizados con respecto a la fuente; acentúa la capacidad destructiva de *eros*, el elemento axial de la tragedia griega. Medea sigue enamorada de Jasón, como en las *Heroides*, y una lucha interior entre *ratio* y *furia*, la desgarran. En la tragedia griega también se escenificaba la lucha entre pasión y razón, mostrando el triunfo de la primera y sus efectos destructivos en el ser humano, pero Séneca va más allá de la obra euripídea: analiza la psicología de los personajes atormentados por las pasiones y la atmósfera que los rodea. Además, a diferencia de lo que

⁴ Para las distintas Medeas del teatro latino, consúltese Arcellaschi, 1990.

⁵ Ovidio es el poeta latino más traducido en la España medieval: Alfonso X traduce en su *General Estoria* las *Heroidas* y las *Metamorfosis*. La traducción de ambas obras es literal; sin embargo, para esta última obra se opta por la inserción de glosas alegóricas que explican los elementos sobrenaturales del mito. Ver, por lo que se refiere a la versión de las *Metamorfosis*, los estudios de Cristóbal López en particular 1997, pp. 125-154; por la *Heroidas*, ver tan solo Salvo García, 2015, y, de la misma estudiosa, 2009. Para este trabajo manejamos, Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, intr. y trad. al italiano Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 2015.

⁶ Como señala Trambaioli, 1995a, p. 232. Sin embargo, los presupuestos de esta configuración del personaje se encuentran ya en la tradición helenística, comenzando precisamente por Apolonio Rodio. A propósito de la influencia de Ovidio (*Met.* 7, 179-293) en la Medea de Séneca y de su caracterización como maga, ver Morelli, 2004, pp. 78-81.

⁷ Utilizamos Seneca, Lucius Anneus, *Medea. Fedra*, intr. y notas Giuseppe Gilberto Biondi, trad. al italiano Alfonso Traina, Milano, Rizzoli, 2018.

ocurre en la obra de Eurípides, donde la acción se desarrolla como una reacción a una sucesión de eventos, en Séneca, la protagonista aparece dominada por la ira. La Medea senequiana parece ser poseída por su misma memoria literaria: *sabe* ya todo lo que va a suceder, solo le queda seguir los ejemplos que ella misma se ha proporcionado (la traición hacia su propio padre, el asesinato de su hermano, etc.). La maga urde, casi como si fuera el director teatral de su misma historia, la trama de su engaño, del principio al final, entregándose a un *furor* trágico que ella misma parece considerar la cifra de su personaje⁸.

Se trata de un personaje que no evoluciona psicológicamente y que contrasta con la Medea de Eurípides, que aparece como una figura dinámica e *in fieri*, que pasa de ser víctima a verdugo. Si en Eurípides hay un camino psicológico, en Séneca está escorzado y está claro ya desde las primeras líneas qué pasará después.

La *Medea* de Séneca, además, se caracteriza por una mayor violencia e incluso se vislumbra la influencia de Ovidio: su protagonista, de hecho, es al mismo tiempo la mujer enamorada de Jasón y la Medea ‘negra’, concebida como un personaje infernal, cuya perfidia se acentúa por el vínculo que tiene con el mundo de la brujería y la magia. Las tragedias de Séneca, que están salpicadas de escenas sangrientas, son más que nada dramas estáticos, con pocos diálogos y numerosos monólogos que no hacen progresar la acción dramática, y esto hace pensar más en un teatro de palabras que de acción, lo que convenció a muchos estudiosos que probablemente no se escribieron para ser representadas⁹. El motor del teatro senequista es el problema moral; Biondi observa que en la tragedia de Séneca se difumina la dimensión espacio-tiempo, por lo que los personajes y las acciones están «congestionados» por las fuerzas morales¹⁰. Por eso, la tragedia se desarrolla en la interioridad de los personajes, en su profundidad psicológica. Lo que le interesa a Séneca es el choque entre

⁸ Véanse Morelli, 2004 y Galimberti Biffino, 2002.

⁹ Sobre este aspecto, muy debatido entre los investigadores, véanse los estudios publicados en la el núm. 5, 2016 de la revista *Pan*; entre estos, de particular interés resulta Zimmerman (2016); véanse, además, Morelli, 2004 y Galimberti Biffino, 2002. Esta última investigadora ofrece un *status quaestionis* del argumento en la nota 4 (p. 19) de su trabajo: la tragedia se concibe no solo como declamación de versos, sino como género literario *total* que aprovecha sugerencias y técnicas del *epos*, pero también de otros géneros teatrales, *in primis el pantomimus*. Un *status quaestionis* del argumento en la nota 4 (p. 19).

¹⁰ Biondi, 2018, p. 45.

ratio y el *furor* que precede a la culminación trágica. El pensamiento estoico senequista invita a la moderación y al equilibrio y la razón tiene un papel fundamental, rehusando las pasiones que llevan al vicio¹¹.

Séneca trata de comunicar las enseñanzas morales que una pieza de teatro es capaz de transmitir. Medea encarna la devastación, la ira, convirtiéndose así en un ejemplo, o más bien en un *exemplum ex contrario* del que el espectador desprendería un modelo comportamental en perspectiva estoica: convertirse en un ser racional y someter todos los estímulos al tamiz de la razón. Los protagonistas de las tragedias de Séneca, en general, son personajes negativos que se enfrentan a personajes con valores positivos, destinados a sucumbir. Muchos investigadores opinan que el tema central de la dramaturgia senequiana es el de la lucha de pasiones contrastantes y tumultuosas, que se reparten entre todos los personajes. El *furor* es el protagonista y en cierta medida el *auctor* de los dramas de Séneca: siempre hay una cadena que vincula los personajes a un destino de perpetua ofensa/venganza y a menudo eso ocurre dentro de un mismo núcleo familiar: extremadamente significativo es, por ejemplo, el tema del incesto y de la violencia familiar¹².

Las tragedias de Séneca influyen profundamente en la literatura europea renacentista. En España, sin embargo, llegan en una época posterior. Este retraso se debe al hecho de que, a pesar de haber sido traducidas al castellano y al catalán del siglo xv, estas obras no se imprimieron, limitando su posible difusión. Antes de la llegada de Lope de Vega, que renueva el teatro español, los dramaturgos rinden homenaje a las imitaciones de Séneca que circulan en Europa, escribiendo tragedias españolas siguiendo el estilo de Séneca. Las primeras son *Nise lastimosa* y *Nise laureada* publicadas en Madrid por Jerónimo Bermúdez en 1577; seguirán otros autores como Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués, Gabriel Lobo Laso de la Vega.

2. MEDEA EN EL SIGLO DE ORO

Para llegar al ámbito que nos interesa, que es el teatro del Siglo de Oro, y específicamente, el de la comedias mitológicas, encontramos varias reinterpretaciones del mito, debidas a algunos de los dramaturgos

¹¹ A propósito de este aspecto, ver Torre, 2010.

¹² Frangoulidis, 2017.

más ilustres del periodo; se trata de *El vellocino de oro* (1622) de Lope de Vega, *El divino Jasón* (1634) y la primera jornada de *Los tres mayores prodigios* (1636) de Pedro Calderón de la Barca, hasta llegar a *Los encantos de Medea* (1645) de Francisco de Rojas Zorrilla; además de las obras en la que la hechicera de Cólquida aparece como protagonista, según el recuento de Martínez Berbel¹³ que se ciñe al *corpus* lopesco, el número de menciones de este personaje es superior a cuarenta. Hay que señalar asimismo que ya en el teatro del siglo XVI se encuentran referencias al mito de Medea, por ejemplo en la *Comedia llamada Armelina* de Lope de Rueda y la *Comedia llamada Tholomea* de Alonso de la Vega.

Los motivos de esta afición al personaje hay que buscarlos, en primer lugar, en el papel axial de la mitología en el teatro áureo. En segundo lugar, los elementos fantásticos, intrínsecos al subgénero mitológico, tenían una importante función en el momento de la *performance*, dando lugar a la exhibición de un aparato escénico altamente espectacular.

No hay que olvidar, además, que subsistía la necesidad de poner en escena elementos y recursos mágicos en un contexto imaginario que no llamase la atención de la Inquisición. Además, hay que considerar la gran potencialidad espectacular de Medea-hechicera. Lo que pone de relieve el despliegue de características de una de las figuras femeninas más complejas y trágicas de la mitología occidental, capaz de representar diferentes facetas una y otra vez: la Medea enamorada, que conlleva el motivo de la fuerza del *eros* frente al imperativo social, o la Medea bárbara y salvaje hasta llegar a lo demoníaco, o la Medea extranjera y exiliada; cada una de ellas aparece con relativa frecuencia en el teatro español del Siglo de Oro.

Sin duda, en las letras españolas áureas la configuración negativa del personaje de Medea, que hace hincapié en su característica de peligrosa bruja, deriva de la lectura ovidiana de las *Metamorfosis*, que al mismo tiempo también desarrolló el paradigma de la Medea capaz de hacer cualquier cosa por amor, y a través de los tratados mitográficos en uso en la España del siglo XVII, vehiculados por las traducciones moralizadas y alegóricas del *opus* ovidiano por parte de los humanistas del siglo XVI. Dos piedras angulares de este *corpus* de obras son *Las Metamorfoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio* (c. 1542)¹⁴, que se detiene ampliamente en las múltiples aventuras y hechicerías de Medea, y la

¹³ Martínez Berbel, 2003b, p. 480.

¹⁴ Bustamante, *Las Metamorfoses o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*, *passim*.

Philosophía secreta de Juan Pérez de Moya (1585): ambas, al presentar una lectura moral de la mitología clásica, consignan una imagen definitiva de la princesa de Colcos como la bruja por excelencia y, como tal, a menudo es asociada a Circe¹⁵. Según Pérez de Moya:

Medea fue hija de Oaetes, rey de Colchos, y de Idya, discípula de Hecate, según Apollonio. Fue grande maga muy docta en todo género de veneno que de la tierra se engendraba. Por lo cual dicen que volvía los ríos atrás, y sus fuentes, y descendía la Luna y las estrellas del cielo, y mudaba los bosques y sembrados, resuscitaba los muertos y remozaba los viejos como Ovidio escribe de Circe [...] Dio industria cómo Jasón ganase el vellocino de oro. Dejó a su padre y tierra y reino, por venirse con él. Mató a su hermano, dejándole hecho cuartos en el camino, en que su padre se detuviese, que en su seguimiento iba¹⁶.

La primera teatralización significativa de la figura de Medea en el Siglo de Oro se debe a Lope de Vega, muy familiarizado con la comedia mitológica¹⁷, en *El vellocino de oro*, que se estrenó en 1622¹⁸. La obra arranca con una escena en la que Friso y Helenia cuentan haber llegado a Colcos volando sobre un carnero dorado. Se trata solo de la primera de una serie de evocaciones que tienen el fin de aumentar el nivel de la espectacularidad, consustancial a este subgénero. Este mismo motivo explicaría las sobrecogedoras apariciones en la segunda jornada, las del dios Marte y de Cupido, que no aparecen en la serie de acontecimientos relatados por el mito; dichas innovaciones, desde luego, eran necesarias para mantener al público constantemente maravillado.

Otra novedad respecto al relato mitológico clásico es la presencia de Fineo, sobrino del rey Eetes, primo y pretendiente de Medea. Además, hay que señalar la presencia de Teseo que acompaña a Jasón: se trata de otra innovación lopesca, ya que su nombre no aparece en ninguna de las nóminas que en las fuentes clásicas se hacen de los argonautas involucrados en la empresa. En la pieza lopesca, ejerce la función de *sodalís* de Jasón y es uno de los personajes de la acción secundaria, donde actúa

¹⁵ Trambaioli, 1995a, p. 109.

¹⁶ Pérez de Moya, *Philosophía secreta de la gentilidad*, pp. 561-562.

¹⁷ Sobre la comedia mitológica de Lope, ver Martínez Berbel, 2003a, Martínez Berbel 2005 y las recientes contribuciones de Ávila, 2016 y 2017.

¹⁸ Lope de Vega, *El vellocino de oro*, ed. María Grazia Profeti, Kassel, Reichenberger, 2007.

como enamorado de Fenisa, dama de Medea. Esta última puede considerarse una refundición de las mujeres que han desempeñado la función de confidentes de Medea en los relatos tradicionales.

El vellocino es una pieza muy breve y peculiar: se trata de 2222 versos colocados en una sola jornada, con una trama muy sencilla, articulada en cuadros escénicos bastante autónomos y muy espectaculares, en que la acción tiene un papel secundario con respecto a la tramoya y a los efectos aparatosos y este es un rasgo típico de la comedia mitológica, rasgo que comparte con piezas compuestas para representaciones particulares. De hecho, *El vellocino* se concibió para ser representado como una fiesta palaciega, un género lúdico que preveía que en la puesta en escena fueran involucrados los mismos aristócratas. Lo que justificaría el abundante número tanto de los personajes como de las acotaciones, en su mayoría largas y ricas en detalles que atañen el vestuario, la tramoya, los movimientos escénicos de los actores, los objetos a utilizar.

El Fénix, como se desprende claramente del título, para redactar esta pieza utiliza la parte inicial del hilo argumental clásico, el encuentro entre Medea y el extranjero de quien se enamora y la conquista del vellocino. Desde luego, Lope al convertir a Medea en la protagonista de una comedia palaciega, la asimila a su modelo dramático: la princesa de la Cólquida incorpora todas las características de la típica dama cortesana: hermosa, enamorada y, sin embargo, desdeñosa con sus pretendientes. Por otro lado, Medea sigue siendo la poderosa bruja capaz de dominar tanto a los hombres como la naturaleza. Desde luego, se difumina la faceta trágica, porque la mujer salvaje e intratable, que rehúsa los galanteos de Fineo, queda instantáneamente prendada de Jasón, a quien seduce con su hermosura. Según un patrón típico de la comedia barroca, Medea, la salvaje, la cazadora, puede encarnar el paradigma de la mujer enamorada solo después de que esta conoce el amor, que actúa como una experiencia total y arrebatadora, paralelamente a lo que sucede en Ovidio. Medea ejercerá sus poderes mágicos solo para ayudar a Jasón en su hazaña; por lo tanto, su faceta más tenebrosa e inquietante, la de la bruja, se convierte en un rasgo fútil, de importancia amenguada con respecto a los relatos mitológicos. La obra se concluye con la huida de Jasón y Medea, perseguidos por el rey Eetes; se trata, sin embargo, de un *happy ending* absolutamente provisorio.

El interés calderoniano hacia la figura de Medea puede circunscribirse a dos textos: la comedia palaciega *Los tres mayores prodigios*¹⁹, rica en referencias al ámbito cortesano contemporáneo, y el auto sacramental *El divino Jasón*²⁰. *Los tres mayores prodigios* se estrenó la noche de san Juan de 1636 en un espacio escénico significativo y caracterizante como el Palacio del Buen Retiro. Lo peculiar de la pieza es que se articula en tres jornadas, cada una con una propia autonomía diegética y dramática y sobre todo para cada jornada se había previsto la puesta en escena en un escenario distinto²¹. Medea es la figura principal de la primera jornada, donde es muy patente la influencia de *El mayor encanto, amor*, compuesta por don Pedro el año precedente; también evidentes son los parecidos entre la Circe protagonista de la obra de 1635 y la Medea de *Los tres mayores prodigios*.

Se detecta, además, un indiscutible parentesco con la estructura argumental de *El vellocino de oro*. *In primis* Calderón selecciona el mismo tramo diegético del mito, la conquista del vello. Como en la obra anterior, don Pedro inserta en las *dramatis personae* un personaje que en la leyenda mitológica aparece de manera marginal, Friso, que en las dos piezas áureas desempeña el papel de pretendiente de Medea. Otro punto en común es que en ambas comedias se describe el momento en el que Argos se acerca a las costas de Colcos, haciendo hincapié en los mismos términos metaforizantes. El desarrollo de la intriga, según dijimos, sigue bastante de cerca la trama lopesca: Medea ayuda a Jasón con sus artes mágicas en la conquista del vellocino y a continuación le informa que el ejército de Colcos, que quiere vengar el agravio cometido contra el rey, les persigue. Jasón se ofrece ampararla y, a través de un encantamiento, Medea hace que los soldados colquídeos, confundidos, se maten entre sí. Parecidamente a lo que pasa en la comedia del Fénix, don Pedro hace terminar la *fabula* con el desenlace feliz del amor entre Jasón y Medea.

¹⁹ Calderón de la Barca, Pedro, *Los tres mayores prodigios*, ed. Santiago Fernández Mosquera, en *Segunda parte de comedias. Texto de la loa y la comedia*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, pp. 989-1125.

²⁰ Calderón de la Barca, Pedro, *El divino Jasón*, eds. Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1992.

²¹ Sobre la «comedia triple», ver Sáez, 2014.

3. LA MEDEA DE ROJAS ZORRILLA

Para llegar a la comedia que nos ocupa, *Los encantos de Medea*²², hay que decir que aunque la producción teatral de Francisco de Rojas Zorrilla cubre un amplio abanico de géneros —el toledano escribe autos sacramentales, comedias y tragedias— son pocos los ejemplos de piezas en las que se utilizan temas de la historia o pseudo-historia clásica (*Los áspides de Cleopatra*) o mitológica (*Los encantos y Progne y Filomena*).

Por lo que se refiere a la datación, no tenemos una fecha precisa, pero los datos para establecer un *terminus ante quem* son muy fiables: en un documento notarial con fecha del 21 de marzo de 1635, don Francisco de Rojas Zorrilla vende al librero madrileño Diego Logroño un conjunto de ocho comedias; entre estas aparece *Los encantos de Medea*²³.

Según sugiere Cattaneo²⁴, Rojas para rotular su obra debió de inspirarse en los octosílabos lopianos «dando favor a sus armas / los encantos de Medea», que aparece precisamente en la comedia *El vellocino de oro*, y tiene, en mi opinión, una significativa función pre-dramatizadora ya que prepara al público a asistir a una comedia de «tramoyón»²⁵.

La pieza que nos ocupa, a diferencia de las obras lopianas y calderonianas que se centran todas en el episodio colquídeo, escoge el tramo final de la historia de Jasón y Medea, la parte trágica; de hecho, los acontecimientos pertenecientes a esta sección diegética siempre tuvieron un tratamiento trágico en los ejemplos clásicos que Rojas debió de tener presente.

En cuanto a los núcleos dramáticos y a su cronología, hay una coincidencia muy evidente entre la obra de Rojas y la de la tragedia de *Medea* de Séneca. Con respecto a este texto, además de la traducción al

²² Rojas Zorrilla, Francisco de, *Los encantos de Medea*, ed. María Teresa Julio, en *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas. V. Segunda parte de comedias*, coord. Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 477-602. Es la edición que se maneja en el presente trabajo.

²³ Rubio San Román y Martínez Carro, 2006, p. 232. No sabemos qué suerte tuvo la comedia en manos de Logroño, si la imprimió o si la vendió a su vez; sea como fue, los recientes estudios de María Teresa Julio demuestran que este texto de 1635 es una primera versión de la obra, versión que apareció en el volumen sexto de *Escogidas* impresa en Zaragoza en 1653 y que luego se reprodujo en todas las sueltas de los siglos XVII y XVIII; ver Julio, 2014, pp. 499-503.

²⁴ Cattaneo, 1992, p. 127.

²⁵ Trambaioli, 1995a, p. 108.

catalogán de Antoni de Vilaragut, que se remonta a finales del siglo XIV, conocemos una traducción al castellano realizada a petición del Marqués de Santillana, que se remonta más o menos al año 1452²⁶. Por otra parte, no podemos descartar la hipótesis de que Rojas Zorrilla pudo conocer la traducción castellana de la *Medea* de *Eurípides* realizada por Pedro Simón de Abril en 1570.

Según Julio «lo que no parece plausible es la influencia de Calderón en Rojas como sostienen algunos estudiosos; entre ellos Trambaioli, concluye que Rojas «se inspiró abundantemente en la comedia calderoniana *Los encantos de Circe*, otro nombre con que se conoce *El mayor encanto, amor*»²⁷. Hipótesis que hoy flaquea a la luz de la documentación teatral, pues Calderón estrena esta obra en el Palacio del Buen Retiro el 29 de junio de 1635 y en marzo de este año, Rojas ya había vendido su comedia. Siguiendo este mismo criterio, tampoco se sostiene la deuda con Calderón a propósito de *Los tres mayores prodigios*, estrenada el 24 de junio de 1636 en el Buen Retiro»²⁸.

4. ESPACIO Y TIEMPO

A continuación adjuntamos un esquema de la obra en el que se ofrece un sinopsis en relación a la articulación en cuadros²⁹, a la forma métrica empleada y a las referencias espacio-temporales.

²⁶ La corte de los Reyes Católicos adquirió muchas obras de Séneca, cuya fama y cuyos trabajos comenzaron a ser revalorizados, según atestiguan las numerosas traducciones realizadas en catalán y castellano de sus obras. La primera de todos es la traducción al catalán en prosa de las tragedias de Antoni de Vilaragut (1336-1400) que mencionamos *supra* que data de antes de 1396. Cada texto va precedido por un resumen de la trama. Merece la pena subrayar el hecho de que las traducciones no se realizan con el fin de una posible puesta en escena.

²⁷ Trambaioli, 1995a, pp. 109-111.

²⁸ Julio, 2014, p. 480.

²⁹ Adoptando la terminología y la propuesta de segmentación de obras teatrales áureas de Ruano de la Haza, con «cuadro» entendemos un segmento de texto marcado por un cambio del espacio y/o del tiempo dramático, asociado a un cambio total de los personajes en escena, lo que produce un momentáneo vacío del tablado; ver Ruano de la Haza, 1994, pp. 291-294.

| Jornada | Cuadro | Versificación | Espacio-tiempo | Resumen argumental |
|----------------|---------------|--|---|--|
| Primera | 1 | 1-324 Romance <i>é-a</i> | Espacio imprecisado alrededor del palacio de Medea. Tiempo imprecisado | La jornada se abre con la aparición de Jasón y Mosquete, quienes, transportados en una nube, llegan al reino de Medea. Aquí llega la misma Medea, con sus niños, huyendo del rey Esón, padre de Jasón, que ha decretado su muerte porque la considera culpable de la muerte de su hermano Pelías. |
| | | | | Tablado vacío |
| | 2 | 325-428 Redondillas | Palacio del rey Esón. Tiempo imprecisado | La escena es ahora en el palacio de Esón. Aquí antes de marcharse, Medea había tenido que transformar a una mujer, ditándola con su mismo semblante: es la Reina, madre de Jasón; Esón, al creer que se trata de Medea, la persigue amenazándola con una espada; la Reina se precipita del balcón y muere. |
| | | | | Tablado vacío |
| | 3 | 429-528 Silva de pareados 529-660 Romance <i>é-a</i> | Espacio imprecisado alrededor del palacio de Medea. Noche | Jasón cree que su padre quiere matar a Creúsa, con la que piensa casarse tras repudiar a Medea; Jasón, de hecho, cree que la que está bajo las apariencias de la maga no es su madre, sino Creúsa. Entonces, junto con sus hijos y Mosquete, quiere escapar del palacio de Medea, sirviéndose del anillo mágico que Medea le ha regalado. El anillo, de hecho tiene el poder de proteger a Jasón incluso de la misma maga. |

| | | | | |
|----------------|---|---------------------------------|---|---|
| Segunda | 4 | 661-760 Décimas | Palacio del rey Esón. Tiempo imprecisado | Jasón, ya en el palacio de Esón, se entera de la muerte de su madre. Acto seguido, el Rey, su padre, le concede la mano de Creúsa. Jasón, entonces, en una larga tirada de versos cuenta cómo Medea lo había raptado, de su huida y de la larga navegación para volver a su patria. Jasón, para repudiar a Medea, empieza a escribirle una carta; se queda dormido y aparece Medea que intenta quitarle el anillo. Cuando Jasón se despierta, la maga le amenaza con vengarse si no abandona la idea de casarse con Creúsa. A continuación, el Rey decreta que Jasón es su heredero; mientras está dando la mano a Creúsa y, en el momento en que este va a dar a Creúsa su mano de esposo, aparece Medea, quien, perseguida por Esón se desvanece, y a través de su poder hace brotar del suelo del palacio un gran castillo. Luego, hace que la silla de Creúsa se levante y salga volando del palacio de Esón. |
| | | 761-970 Romance <i>á-o</i> | | |
| | | 971-1020 Décimas | | |
| | 4 | 1021-1040 Redondillas | | |
| | | 1041-1343 Romance <i>é-o</i> | | |

| | | | | |
|----------------|---|---|---|---|
| Tercera | 5 | 1344-1425 Silva de pareados 1426-1635 Romance <i>á-a</i> 1636-1719 Redondillas | Espacio imprecisado alrededor del palacio de Medea. | El primer cuadro de la tercera jornada se desarrolla en el reino de Medea; allí llega Jasón con el propósito de matar a Medea; esta consigue escaparse y, bajo la apariencia de Creúsa, consigue que Jasón le dé el anillo como prenda de amor. Cuando Jasón se da cuenta del engaño es demasiado tarde. |
| | | | | Tablado vacío |
| | 6 | 1720-1727 Redondillas 1728-1813 Romance <i>ó-o</i> 1814-1877 Redondillas 1878-1975 Romance <i>é-e</i> 1976-2149 Romance <i>é-a</i> | Palacio del rey Esón. Tiempo imprecisado | La ambientación es ahora en Grecia: Esón habla con Creúsa, quien, ya de vuelta, cuenta de su viaje mágico; llega Jasón y al ver a Creúsa se da cuenta de que la maga le ha engañado. Tras la invocación de los dioses infernales, Medea cumple su venganza: el palacio de Esón arde en llamas; el Rey y Creúsa mueren en el incendio. A continuación, Jasón encuentra a los dos niños degollados. Medea desaparece volando en un dragón. |

Según se desprende del esquema, la primera jornada se articula en tres cuadros: en el primero la acción está ambientada en un lugar indeterminado a cuatrocientas leguas de Grecia, probablemente cerca del palacio de Medea; en el segundo en el palacio de Esón y en sus alrededores, mientras que en el tercero la acción está ambientada de nuevo ante el palacio de Medea. Podemos observar cómo la segunda jornada está compuesta por un solo cuadro, el cuarto, desarrollándose, por lo tanto, en un único espacio, el palacio de Esón. En la tercera jornada los dos espacios se alternan: el palacio de Medea es el escenario del quinto

cuadro, mientras que el sexto tiene lugar en el palacio de Esón³⁰. La pieza de Rojas, a pesar de su parentesco con la obra de Séneca, se distingue por la diferencia de contextualización: la *Medea* senequista se desarrolla en un lugar único, o sea Corinto, donde se preparan las bodas entre Jasón y Creúsa, mientras que *Los encantos* se ambienta, como acabamos de apuntar, en dos diferentes escenarios, o sea el palacio de Medea, que es un espacio beneficioso para la protagonista, y el de Esón, padre de Jasón y rey de Yolcos, que para ella es desfavorable, en la estela de la tradición del contexto de la ambientación de la tragedia de Medea. En el texto no hay indicios que ayuden a determinar el lapso de tiempo en que discurre la obra, aunque no hay que olvidar que en la comedia áurea el entreacto presume que haya un corte temporal entre una jornada y otra. En este sentido, la disposición de los núcleos dramáticos en dos distintas acciones no ayuda, ya que puede suponer tanto que la pieza se desarrolle al hilo de un *continuum* cronológico, como en momentos distintos de una línea temporal.

La alternancia de espacios es la primera señal de que, aun sirviéndose del palimpsesto senequista, la de Rojas es una obra con sus propias peculiaridades y originalidad. De hecho, la mayoría de las acciones que se desarrolla en las primeras dos jornadas de la pieza de Rojas es una novedad absoluta con respecto al texto senequiano. El toledano ensarta en el hilo argumental de su pieza los nudos diegéticos principales de la *fabula* mitológica, escenificándolos (el compromiso matrimonial entre Jasón y Creúsa y el asesinato por parte de la Medea de sus propios niños) o solo aludiendo a ellos (la conquista del vellocino de oro, el rejuvenecimiento de Esón, la muerte de Pelias a manos de sus propias hijas). Sin embargo, Rojas incorpora en la dramatización una serie de elementos originales: es evidente la necesidad de reelaborar los materiales narrativos proporcionados por las obras clásicas, insertando nuevos personajes y poniéndolos al servicio de nuevos motivos y situaciones dramáticas. Para convertir una escueta narración lejana en el tiempo y en el espacio en una pieza que satisficiera las expectativas del público, la estrategia codificada preveía imbricar el material diegético heredado por la tradición, con elementos novelescos, intrigas secundarias y secuencias cómicas.

³⁰ Nuestra división en cuadros discrepa con la propuesta de Julio; la estudiosa, de hecho, individualiza un total de 9 cuadros (Julio, 2014, p. 485).

5. PERSONAJES

Precisamente, por lo que se refiere a las *dramatis personae*, la remodelación realizada por Rojas conlleva la variación del número y la configuración de los personajes. A continuación ofrecemos una representación esquemática de los personajes de las obras de Eurípides, Séneca y Rojas. En el caso de la pieza de Rojas Zorrilla, el subrayado indica los personajes introducidos *ex novo*.

| Eurípides | Séneca | Rojas Zorrilla |
|---------------------------|---------------------------|----------------------------|
| Medea | Medea | Medea |
| Jasón | Jasón | Jasón |
| Nodriz | Nodriz | ----- |
| Creonte, rey de Corinto | Creonte, rey de Corinto | ----- |
| Mensajero | Mensajero | ----- |
| Hijos de Jasón y Medea | Hijos de Jasón y Medea | Hijos de Jasón y Medea |
| Coro de mujeres corintias | Coro de mujeres corintias | ----- |
| Pedagogo | | ----- |
| Egeo | | ----- |
| | | <u>Esón, rey de Yolcos</u> |
| | | <u>Reina, su mujer</u> |
| | | <u>Creúsa</u> |
| | | <u>Alfredo, soldado</u> |
| | | <u>[Músicos]</u> |

Como se desprende del esquema, algunos personajes de las tragedias griega y latina han sido suprimidos: Creonte, Egeo, el Pedagogo, el Mensajero, y desde luego, no aparece el coro de mujeres corintias. Otros personajes presentes en las narraciones mitológicas pero que en las obras de Eurípides y Séneca no aparecían, se introducen en el conjunto de las figuras de *Los encantos*, a saber Esón, su mujer, la Reina, Creúsa. Esta última, tras la eliminación de Creonte de las *dramatis personae* y de la ambientación corintiana, se convierte en la sobrina del rey Esón. Hay, además, dos personajes completamente nuevos: Alfredo, sobre quien de alguna manera recae la función actancial del Mensajero, y Mosquete, o sea el típico gracioso de la comedia nueva.

Rojas elimina algunos personajes esenciales de los dramas antiguos, como por ejemplo la Nodriz, para favorecer una reinterpretación *vertical*, total y singular de la historia de Medea, que consiga concentrarla en el espacio escénico, recreando, sin embargo, muchos de sus elementos

fundamentales; valgan como ejemplo la presencia de Esón y Pelías, el viaje de vuelta a Grecia de los dos amantes, etc. Dicha reelaboración se caracteriza por la presencia de muchos elementos fantasiosos, lances de tono novelesco y parodias de la tradición caballeresca que nada tienen ver con la trama original.

6. TRADICIÓN E INNOVACIÓN

El toledano, más que centrarse en el conflicto dramático de la mujer defraudada y repudiada que asesina a sus propios hijos para vengarse de Jasón, se dedica a configurar una estructura teatral muy espectacular, para la que se necesitaría un amplio uso de la tramoya y que hace hincapié en la faceta de Medea como bruja, hechicera, incluso con calidades demoníacas.

La única faceta afectiva que Rojas infunde en su Medea es el amor abrumador por Jasón. *Eros* es el elemento que desencadena la serie de acontecimientos protagonizados por la princesa de la Cólquida:

| | |
|-------|--|
| MEDEA | [...] soy Medea, Jasón, la que te estima tan tierna, que te paga pensamientos a suspiros y a finezas que debo a tu amor, por rey, por valiente, por la fuerza de mi amor, por atrevido, por discreto, por influencia del cielo... Te adoro, en fin; y lo más, porque en ti encierran los dioses todo su ser, que eres, Jasón, de quien tiemblan los ejes de los dos polos y del cielo la grandeza ³¹ . |
|-------|--|

Este rasgo deriva directamente de la obra de Séneca: de hecho, en el monólogo inicial de la Medea latina (vv. 1-55). En esta parte emerge de manera prepotente el *furor* del personaje ya completamente presa de ansias de venganza y, al mismo tiempo, incluso del antiguo fuego

³¹ Rojas Zorrilla, *Los encantos de Medea*, ed. María Teresa Julio, p. 518, vv. 257-270.

de su amor, que la misma mujer considera una locura absurda. Medea, durante el famoso encuentro con Jasón (vv. 431-578, un fragmento de gran impacto ya en la tragedia euripídea), le pide a este último que la acompañe en el destierro, lo que ocurre también en la pieza de Rojas. Sin embargo, en dicha obra la turbación de amor experimentada por Medea, descrita como abandono y adoración, tiene escasas deudas con la tradición clásica; más bien, transfigura el sentimiento de Medea según el código ético y estético de un universo cortés. De todas formas, si se quisiera buscar modelos clásicos realmente inspiradores habrá que tener en cuenta textos que Rojas pudiera tener a mano, como por ejemplo la célebre epístola XII de Ovidio, en la que Medea se dirige a Jasón.

En la tragedia de Eurípides, en cambio, ya a partir del arranque, Medea no actúa bajo el impulso de aquel amor por el que en el pasado había ayudado a Jasón en la conquista del vellocino: sus acciones, en la tragedia, son una consecuencia del abandono por parte de Jasón; actúa, de hecho, movida por los celos, la indignación, la ira, para vengar la ofensa y las injusticias sufridas.

En las dos primeras jornadas del texto de Rojas prevalece la Medea como mujer celosa y enamorada: lo que le interesa es recuperar el amor de Jasón y para este fin hace un amplio uso de sus poderes mágicos; dicho elemento no está ausente en la tragedia de Seneca, pero con respecto a la obra del toledano es absolutamente secundario. Lo que domina la Medea de Séneca es el anhelo de venganza que se escenifica ya a partir del *incipit*.

Volviendo a la obra del toledano, al final de la primera jornada, cuando Medea descubre que Jasón ha huido de su reino, llevando a sus hijos con él, parte a buscarlo. Al darse cuenta de que él la ha abandonado, sintiéndose profundamente herida y engañada, pronuncia una larga lamentación de amor:

| | |
|-------|---|
| MEDEA | Del lecho y de mi amor, mi esposo amado, descuidada y dormida me ha dejado, y, aunque por el espacio de mi hermoso palacio le busqué, no le hallo; ¡ay de mí!, ¡ay, cielos! Jasón, Jasón, no al alma mis recelos mintieron, ¿qué he de hacer? ¡ay de mí! ¡ay, digo! Jasón, esposo, esposo, amigo, amigo, oye, escucha mis quejas. |
|-------|---|

¿Así te vas huyendo? ¿Así me dejas?
 ¿Que te ofendió tu esposa?
 ¿No amante, no constante, no amorosa
 te recibió en sus lazos?
 Vuelve, vuelve a mis brazos³².

Inmediatamente después, sin embargo, la mujer desea la muerte de Jasón:

MEDEA [...] las ondas te den sepulcro;
 monumento miserable
 hagan los tímidos peces
 en túmulos de cristales;
 y si a tu reino felice
 dichosamente llegares,
 la tierra no te reciba
 y, si lo hiciere, te trague;
 tu patria te desconozca,
 el cielo te desaparezca;
 si a la campaña salieres,
 furioso dardo te pase;
 o si a caballo te pones,
 por los soberbios jarales
 de las montañas de Grecia
 precipitado te arrastre³³.

Medea, por lo tanto, muestra una naturaleza casi esquizofrénica: antes, en la larga intervención citada, pronuncia palabras de amor hacia Jasón, para después invocar catástrofes, confiando en causar daño al hombre por el que ella ha traicionado e incluso masacrado a miembros de su misma familia. Es una mujer enamorada que no conoce límites si tiene que defender su amor. Esta consideración se apoya en el hecho de que en la primera jornada nunca se refiere a Creúsa:

³² Rojas Zorrilla, *Los encantos de Medea*, ed. María Teresa Julio, p. 526, vv. 489-502.

³³ Rojas Zorrilla, *Los encantos de Medea*, ed. María Teresa Julio, pp. 528-529, vv. 573-588.

MEDEA Óyeme, Jasón, que intento
 que sepas que yo te adoro
 y que tú niegas afectos
 que debes a un noble amor.
 Pregunto yo: ¿qué son celos?
 Son un tormento del alma,
 nacido de los incendios
 del defecto del amor,
 luego si yo celos tengo,
 tendré amor. Es evidencia
 que sin amor nunca hay celos.
 Pues, si celos tengo agora
 y en tus desdenes me enciendo,
 y tú, amante de Creúsa,
 me ofendes con menosprecios,
 luego soy quien más te quiere
 y tú quien me estima menos³⁴.

La princesa de la Cólquida ha sido abandonada, pero no sabe que también ha sido repudiada: actúa, por lo tanto, movida por el amor, no por celos. Solo al final de la segunda jornada, al descubrir que Jasón quiere casarse con Creúsa, explotan los celos de Medea, que ante la imposibilidad de recuperar a Jasón, decide vengarse y castigar a su esposo. Es en este momento cuando brota el poder destructivo del amor y la faceta de la enamorada deja paso a otra, a la de la mujer cruel y vengativa.

Por su parte, Jasón está dibujado como una figura negativa, que destaca por hipocresía y pusilanimidad; desde el principio de la comedia el espectador se entera de que está preparando sus bodas con Creúsa, el que aparece ante los ojos de la mujer que va a repudiar, el amante, el esposo, el padre, el hombre perfecto:

MEDEA [...] Llega, llega
 a mis brazos; tan suspenso,
 ¿qué imaginas?, ¿en qué piensas?

JASÓN Si no he llegado a tus brazos,
 esposa, es porque pudiera
 el contento de abrazarte

³⁴ Rojas Zorrilla, *Los encantos de Medea*, ed. María Teresa Julio, p. 548, vv. 1142-1158.

con el de verte, si llegan
a juntarse en un instante,
matarme [...] ³⁵.

Jasón emplea todas sus capacidades seductivas para engañar a Medea: teme sus poderes mágicos y por eso la requiebra y la adula; ella, creyendo en su amor, le da un anillo que puede protegerlo incluso de sus mismos hechizos. En realidad, a pesar del anillo, Jasón sigue temiendo a Medea, cuando, en la segunda jornada, la hechicera amenaza con vengarse si él sigue con la intención de casarse con Creúsa; Jasón, muy cobardemente, le dice que el matrimonio fue decidido por su padre y que él está obligado a casarse.

| | |
|-------|--|
| MEDEA | ¡Qué lejos del discurso va tu amor! ¿Serán causas los efectos de adorarte?, ¿aquellos hijos que son pedazos del pecho, no te obligan?, ¿ni este llanto? |
| JASÓN | Que tienes razón confieso. (Pero ¿qué dirá mi padre <i>Aparte</i> . si previene el casamiento esta noche con Creúsa?) ³⁶ . |

A pesar de que Jasón se muestra cariñoso y enamorado de Medea, a veces el desprecio que siente hacia ella explota:

| | |
|-------|--|
| JASÓN | Pues yo te aborrezco tanto, irritado de tus yerros, que cuanto más me quisieres, te iré más aborreciendo. [...] Pues como tú me injuriaste, Medea, si te aborrezco, aunque me obligues amante con lealtades, con respetos, con finezas, con lisonjas, |
|-------|--|

³⁵ Rojas Zorrilla, *Los encantos de Medea*, ed. María Teresa Julio, p. 512, vv. 86-94.

³⁶ Rojas Zorrilla, *Los encantos de Medea*, ed. María Teresa Julio, p. 550, vv. 1217-1226.

con fatigas, con afectos,
 como no puedo quererte,
 aunque es natural esfuerzo,
 son tus favores agravios,
 injurias son tus requiebros,
 afrentas son tus razones
 y tus palabras veneno,
 pues lo que pudo obligarme
 me hace que te quiera menos³⁷.

El Argonauta se demuestra mentiroso una vez más cuando, en la tercera jornada, viaja al reino de Medea con la intención de matarla. Para poder acercarse a ella, finge amarla y le pide perdón por las ofensas pasadas:

| | |
|-------|---|
| JASÓN | Si merece tus brazos quien vuelve arrepentido a gozar de tu amor, perdón te pido. |
| MEDEA | Yo te perdono, Jasón. ¿Posible es que ya trasladas tus potencias a las mías, tus brazos a mi garganta? ³⁸ |

Medea conoce las verdaderas intenciones de Jasón, pero finge creer en él y en sus palabras, manifestándole su afecto con hermosas palabras. Todo el diálogo se basa en la oposición verdadero-falso: ambos muestran amor para ganarse la confianza del otro. La mujer, de hecho, piensa aprovechar la situación en su beneficio: al final, consigue robar el anillo que ella misma le había dado a Jasón. La situación, con respecto a los planes iniciales del Argonauta, resulta invertida: Jasón se convierte en un «burlador burlado»; Medea, a quien Jasón quería engañar es la que le engaña a él; Medea tenía que ser la víctima de Jasón, pero acaecerá lo contrario. La tragedia se basa en los engaños continuos entre los dos protagonistas y en este juego, sin embargo, quien le lleva ventaja es Medea. El motivo del engaño se inaugura con Eurípides, pero en la tragedia griega es Medea quien finge querer reconciliarse con Jasón para poder vengarse³⁹;

³⁷ Rojas Zorrilla, *Los encantos de Medea*, ed. María Teresa Julio, pp. 548-549, vv. 1159-1192.

³⁸ Rojas Zorrilla, *Los encantos de Medea*, ed. María Teresa Julio, p. 559, vv. 1423-1429.

³⁹ Eurípide, *Medea*, vv. 768-783, 869-893.

por su parte, Jasón emplea palabras de amor para cautivar a la maga⁴⁰. Sin embargo, hay que señalar que Rojas, al describir el carácter engañoso de las palabras de Jasón y su despiadada tentativa de esperar una vez más a Medea, va mucho más allá del antiguo hipotexto trágico.

7. LA CUESTIÓN DEL GÉNERO

Por lo tanto, resulta evidente que los protagonistas de la pieza de Rojas están moldeados a partir de los modelos senequista y euripídeo; los elementos heredados de los dramaturgos griego y latino se combinan con otros nuevos: el elemento espectacular y el cómico.

Al primer aspecto se han acercado varios críticos: Mackenzie afirma que la pieza demuestra una «estrambótica y aparatosa teatralidad»⁴¹; por su parte, Cattaneo subraya «que Rojas ha renunciado a cualquier profundización trágica de los personajes, aunque estén implicados en una relación fuertemente conflictiva, intentando en cambio, llenar la escena [...] con efectos maravillosos y con trucos de ilusionismo teatral»⁴². Sin embargo, es Julio quien nos entrega un pormenorizado estudio sobre los aspectos visuales y escenográficos y ofrece, a partir de las acotaciones, la propuesta de una hipotética puesta en escena, deteniéndose, además, en la posible maquinaria teatral empleada⁴³.

⁴⁰ Eurípide, *Medea*, vv. 908-924.

⁴¹ Mackenzie, 1994, p. 20.

⁴² Cattaneo, 1992, pp. 130-131.

⁴³ Julio, 2005. La estudiosa señala que «no cabe duda de que la puesta en escena de *Los encantos de Medea* requiere un aparato escenográfico complejo. El gusto de Felipe IV por los vistosos espectáculos teatrales animó a los dramaturgos a componer obras de gran artificio escénico que se representaban, sobre todo, en los teatros cortesanos (El Pardo, La Zarzuela, El Palacio del Buen Retiro y El Coliseo del Buen Retiro), pero también, si bien en menor medida y con efectos menos espectaculares, en los corrales de comedias. No queda constancia en los archivos de que *Los encantos* se representara en Palacio, lo que nos induce a pensar que o no subió a las tablas o se representó sólo en los teatros comerciales. [...] La falta de documentación sobre la cartelera madrileña de los corrales del XVII nos impide afirmar con rotundidad que la obra se estrenara, pero parece razonable que así fuese. Por dos motivos: por un lado, existía la posibilidad técnica de poner en escena una obra de tales características. El corral del Príncipe o el de la Cruz disponían de maquinaria escénica suficiente —aunque más modesta que la de la corte, lógicamente— para poner en marcha las tramoyas que quedan consignadas en las didascalías» (pp. 196-197).

La investigadora además, basándose en el estudio de las acotaciones, detecta muy acertadamente los encantamientos que Medea emplea para reconquistar el amor de su esposo:

1. Transportar en una nube a Jasón y Mosquete desde Grecia hasta su Palacio.
2. La transformación de la reina en Medea para que Esón tome venganza en ella.
3. Interrupción de la caída de un monte y la salida de un rayo del suelo.
4. La transformación de Medea en Creúsa para obtener el anillo protector y convertir a Jasón en un ser vulnerable que pueda someterse a sus poderes.
5. Desaparición de Creúsa volando en una silla.
6. Emergencia de un castillo en el que Esón da una puñalada.
7. Desaparición repentina de Medea.
8. Incendio del palacio de Esón.
9. Desaparición de Medea por los aires montada en un dragón, tras consumir su venganza⁴⁴.

La vertiente cómica de la pieza es muy acusada; su desarrollo está encomendado al personaje acuñado *ad hoc*: Mosquete, el criado de Jasón; su función actancial es, desde luego, la del gracioso. Aun siendo el único agente cómico de *Los encantos* su papel no es marginal, sino lo contrario: Mosquete desempeña un papel clave en la estructuración de la obra. Según se desprende de la tabla a continuación, sus intervenciones, aunque inconstantes, son siempre numéricamente significativas hasta llegar a su punto más álgido en la tercera jornada, en la que pronuncia 203 versos; incluso en la primera jornada pronuncia más versos que Jasón.

| PERSONAJE | PRIMERA JORNADA | SEGUNDA JORNADA | TERCERA JORNADA |
|--------------------|-----------------|-----------------|-----------------|
| Jasón | 114 | 365 | 229 |
| Medea | 337 | 132 | 283 |
| Mosquete, gracioso | 119 | 38 | 203 |
| Rey Esón | 62 | 98 | 36 |
| Reina | 12 | / | / |
| Creúsa | 12 | 59 | 95 |
| Alfredo, soldado | 26 | 11 | / |
| Niño | / | / | 2 |

⁴⁴ Julio, 2005, pp. 195-196.

A él está encomendada la *ouverture* de la obra (vv. 1-6): ya a partir de estos versos Rojas deja bien claro uno de los que son los rasgos definitorios del gracioso, la cobardía. Pero, en este caso el miedo del criado está justificado, dado que tiene que hacer frente a una bruja con poderes extraordinarios. Es frecuente, a lo largo de la tragedia, la manifestación del temor que le tiene a Medea. En la última secuencia de la primera jornada, cuando Jasón se está preparando para huir con los niños, el gracioso, al principio, intenta disuadirlo de la idea de escapar porque teme que Medea, al despertar y al descubrir que se han escapado, decida castigarlos.

El papel de Mosquete está vinculado estrechamente con la cuestión del género. En todos los testimonios, la obra está denominada «Gran Comedia» o «Comedia Famosa», «entendiendo el termino *comedia*, como se concebía en la época, esto es, sinónimo de *pieza dramática*, sin distinción entre tragedia / comedia / tragicomedia», como apunta Julio⁴⁵. La estudiosa, además, pasa revista a las opiniones de los investigadores que se han dedicado a la pieza: para empezar, Cotarelo⁴⁶ propone la etiqueta de comedia de magia, subgénero que, como apuntan Caro Baroja⁴⁷ y Álvarez Barrientos⁴⁸, se afirmaría en la centuria sucesiva. Pociña⁴⁹ la califica de pieza de molde trágico, mientras Testas la define «tragedia de venganza»⁵⁰, etiqueta que rechaza MacCurdy⁵¹ con motivo de su «frivolidad e infeliz dramatización» de la protagonista. En una dirección completamente opuesta va la interpretación de Hernández Araico, quien en sus trabajos de 2008 y 2010 la califica de «comedia burlesca», considerándola una parodia del relato mitológico y, principalmente, de las comedias de Lope y Calderón sobre el tema de Medea. Julio, la estudiosa que con más ahínco se ha dedicado a la comedia, no comparte esto «en absoluto»⁵² y se decanta por etiquetar *Los encantos* de «comedia de aparato o tramoya de tema mitológico», considerando preponderante la faceta de la espectacularidad y de la aparatosidad. Más allá llega el juicio de Trambaioli, quien subraya que se trata de un texto

⁴⁵ Julio, 2014, pp. 481-482.

⁴⁶ Cotarelo, 1911, p. 40.

⁴⁷ Caro Baroja, 1974, p. 215

⁴⁸ Álvarez Barrientos, 1990, p. 5

⁴⁹ Pociña, 1996, p. 311.

⁵⁰ Testas, 1972, p. 40.

⁵¹ MacCurdy, 1958.

⁵² Julio, 2014, p. 483.

«creado por el movimiento de los personajes en las Nubes, apariciones y transformaciones, castillos mágicos que distorsionan la historia del personaje hasta tal punto que puede compararse más fácilmente con la de un libro de caballería que con una tragedia»⁵³.

Gómez Rubio⁵⁴, sin embargo, incluye la obra en el grupo de *tragedias* de autoría cierta en el que aparecen *No hay ser padre siendo rey*, *Casarse por vengarse*, *Persiles y Sigismunda*, *Los celos de Rodamonte*, *Santa Isabel, Reina de Portugal*, *La traición busca el castigo*, *Progne y Filomena*, *El profeta falso Mahoma*, *Los encantos de Medea*, *El más impropio verdugo*, *Los áspides de Cleopatra*, *Morir pensando matar*, *El Caín de Cataluña*, *Cada cual lo que le toca*⁵⁵. Son todos títulos que, en rigor, pueden calificarse, de *tragedias*; sin embargo, tienen rasgos de otros subgéneros. Los cruces más frecuentes son los que se dan entre tragedias y género palatino: *No hay ser padre siendo rey*, *Casarse por vengarse*, *Persiles y Sigismunda*, que, además tiene matices bizantinos, *Progne y Filomena*, *El Caín de Cataluña* y *Morir pensando matar*. A este grupo podría añadirse *Santa Isabel, reina de Portugal*, aunque según algunos críticos podría considerarse hagiográfica. Las otras serían tragedias derivadas que tienen algún parentesco con la comedia de capa y espada, mientras *Los áspides de Cleopatra* y las dos *Numancias* se caracterizan por el tono histórico⁵⁶.

Ahora bien, el juicio de Julio es perfectamente razonable y aceptable y se apoya en elementos intrínsecos del texto; por nuestra parte nos inclinamos por creer que se trata de una tragedia, aunque no *stricto sensu*. La crítica, a partir de Pedraza Jiménez, ha destacado la peculiaridad del universo trágico del toledano. Son muy significativos en este sentido los numerosos y esmerados estudios de Gómez Rubio⁵⁷: la estudiosa, en la estela de Pedraza Jiménez, ha estudiado detenidamente el *corpus* de tragedia de autoría cierta y las que siguen *sub iudice*.

Para abordar la cuestión de las obras trágicas del toledano, nos parece oportuno citar algunas de sus consideraciones:

⁵³ Trambaioli, 1995b, p. 108.

⁵⁴ Gómez Rubio, 2015, p. 67.

⁵⁵ Son de autoría dudosa, en cambio, *Numancia cercada*, *Numancia destruida*, *Lucrecia y Tarquino*, *Del rey abajo, ninguno* (Gómez Rubio, 2015, pp. 67-68).

⁵⁶ Gómez Rubio, 2015, *passim*.

⁵⁷ Ver Gómez Rubio, 2005a, 2005b, 2008, 2010 y 2015.

El análisis de las técnicas y formas de expresión de la producción trágica de Rojas Zorrilla nos remite a un modelo consolidado dentro de las convenciones de la comedia nueva que intenta eludir el cansancio ante las fórmulas manidas en exceso por sus contemporáneos, con el fin de mantener el interés de un público cada vez más ávido de ser sorprendido. Para ello, incorpora elementos procedentes de la tragedia renacentista —sobre todo, el recurso a la venganza como móvil central de la trama o la incorporación a la misma de crímenes y sucesos extraordinarios—. Al tiempo, ironiza y se burla de los tópicos mismos de la comedia áurea llevándolos al extremo (e incluso al disparate) en busca de una solución original. De ahí, lo insólito de muchas de sus tragedias⁵⁸.

En Gómez Rubio⁵⁹, en cambio se establecen unos puntos firmes, que atañen sobre todo a la tragedia palatina: se trata de piezas con intrigas muy enredadas, con un meridiano aumento del «movimiento escénico», la acentuación del peligro trágico en este mismo estudio, la creciente intensidad de las escenas de violencia. A pesar de que la trama es muy compleja, Rojas utiliza un número muy reducido de *dramatis personae*: los personajes son parientes entre sí o están vinculados por relaciones de vasallaje / servidumbre. Finalmente, apunta la autora⁶⁰ que, en general, en la tragedia de Rojas Zorrilla lo que desencadena la acción trágica es el deseo de venganza que plasma una dinámica conflictiva entre los personajes⁶¹.

En el mismo estudio la investigadora sintetiza los rasgos fundamentales de la «arquitectura trágica» de don Francisco. Citamos a continuación algunas de las afirmaciones más significativas:

- 1) «El toledano extiende sistemáticamente la primera parte hasta el final del segundo acto, lo que hace que la fase resolutive deba concentrarse en una sola jornada y el ritmo final de la acción sea mucho más intenso»⁶²;
- 2) «A su vez, cada jornada suele estar compuesta por dos cuadros —son pocas las jornadas que se construyen con más de dos»⁶³;
- 3) «Rojas recurre a la dispersión de presagios y símbolos que anuncian los momentos cruciales del drama, incrementan la tensión y cohesionan la trama»;

⁵⁸ Gómez Rubio, 2015.

⁵⁹ Gómez Rubio, 2015.

⁶⁰ Gómez Rubio, 2015, p. 69.

⁶¹ Gómez Rubio, 2015, p. 72.

⁶² Gómez Rubio, 2015, p. 75.

⁶³ Gómez Rubio, 2015, p. 75.

- 4) «Para contener el ritmo de la acción y no precipitar el final, el toledano intercala la acción episodios y embrollos anticlimáticos que incrementan el suspense y retrasan el desenlace»;
- 5) «Se trata de escenas, protagonizadas generalmente por graciosos, que introducen un paréntesis, relajan la intriga y proporcionan un respiro al auditorio»;
- 6) «Es habitual que [el gracioso] rompa el distanciamiento de la trama central para interactuar con el público a través de apartes»;
- 7) «En ocasiones, los episodios cómicos que separan los bloques de la acción pueden hilvanarse hasta articular una segunda acción mínima, que se alterna y entremezcla con la acción principal»⁶⁴.

Me parece muy evidente que los rasgos propios del *corpus* de tragedias del toledano encajan perfectamente con la arquitectura de *Los encantos de Medea*. Por lo tanto, nos decantamos por considerar la pieza objeto del presente estudio una *tragedia* o, por lo menos, *tragicomedia*⁶⁵.

En otro trabajo de Gómez Rubio todavía en prensa y que la autora tuvo la generosidad de brindarme, se destaca que *Los encantos*, aunque teniendo todas las características típicas de las tragedias del toledano no encaja perfectamente en ninguno de los grupos específicos que la investigadora individúa y analiza.

8. CONCLUSIONES

Como se ha apuntado hasta aquí, la obra incluye elementos sobrecondedores que destacan incluso en el *corpus* trágico de don Francisco que es peculiar de por sí: Rojas quiso escribir una tragedia basada en relatos mitológicos que ya habían tenido repetidos tratamientos trágicos; sin embargo, se le escapó la pluma y le salió una obra muy peculiar, nueva y completamente distinta de lo que se veía en los tablados de los corrales o en las representaciones de palacio. Me apoyo en el título que encabeza el apartado de un artículo de Pedraza Jiménez: «Humor absurdo, humor negro, violencia trágica», título que compendia perfectamente los rasgos que caracterizan *Los encantos de Medea*⁶⁶. Se trata de categorías

⁶⁴ Gómez Rubio, 2015, p. 77.

⁶⁵ Sobre la preceptiva dramática española de los siglos XVI y XVII, ver el imprescindible estudio de Álvarez Sellers, 1997, vol. I, caps. IV y VI, pp. 143-192 y 211-339.

⁶⁶ Pedraza Jiménez, 2008, p. 99.

estéticas que hubieran sido inconcebibles para Lope o Calderón, aunque el toledano, tradicionalmente, se considera perteneciente a la «escuela calderoniana». No nos olvidemos de que estamos en los alrededores de 1635 y el *Arte nuevo* ya no es tan nuevo. No le bastarían a don Francisco la distinción entre tragedia, comedia y tragicomedia y su concepción de estos tres macrogéneros es *postlopesca* y, a pesar de la contemporaneidad con don Pedro, incluso *postcalderoniana*.

Por lo tanto, la presencia de intervenciones cómicas (como hemos visto el número de los versos encomendados al gracioso es muy significativo), las referencias metateatrales, las invocaciones al público, tal y como la marcada dimensión espectacular y la utilización de efectos especiales no impiden en absoluto considerar *Los encantos de Medea* una pieza trágica o tragicómica, sino una tragedia o tragicomedia a la manera de Rojas; para utilizar una metáfora valleincliniana es como si la tragedia áurea se reflejara en los espejos cóncavos del Callejón del Gato, devolviendo a don Francisco una imagen deformada de la tragedia, un esperpento *ante litteram*⁶⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Público y creencia en la comedia de magia», en *Teatro y Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, ed. Jean Cannavaggio, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 5-16.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1997, 3 vols.
- ARCELLASCHI, André, *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*, Roma, École Française de Rome, 1990.
- ÁVILA, Alan, «Hacia una introducción a la comedia mitológica del Siglo de Oro», *Destiempos*, 53, octubre-noviembre de 2016, pp. 24-33.
- ÁVILA, Alan, «Notas sobre la comedia mitológica del Lope de Vega», *Destiempos*, 57, septiembre-octubre 2017, pp. 7-23.
- BARRIGÓN FUENTES, María del Carmen, «Lecturas alegórico-racionalistas de la leyenda de Medea», en *Bajo el signo de Medea*, ed. Emilio Suárez de La

⁶⁷ Agradezco a María Rosa Álvarez Sellers, Alberto Gutiérrez Gil, Gemma Gómez Rubio, Alfredo Mario Morelli, Marcella Trambaioli y Debora Vaccari, colegas generosos, amigos entrañables, por proporcionarme artículos en prensa o ya muy difíciles de encontrar, consejos y sugerencias que han contribuido a mejorar notablemente el presente trabajo.

- Torre y María do Céu Zambujo Fialho, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2006, pp. 151-188.
- BRONDI, Giuseppe Gilberto, «Introduzione» a Lucius Anneus Seneca, *Medea*. Fedra, Milano, Rizzoli, 2018.
- BUSTAMANTE, Jorge de, *Las Metamorfosis o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio*, ed. María Jesús Franco Durán, Würzburg / Madrid, Clásicos Hispánicos, 2017.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El divino Jasón*, ed. Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1992.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los tres mayores prodigios*, ed. Santiago Fernández Mosquera, en *Segunda parte de comedias. Texto de la loa y la comedia*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, pp. 989-1125.
- CARO BAROJA, Julio, *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- CATTANEO, M. Teresa, «Medea entre mito y magia. En torno a la comedia de magia en Rojas Zorrilla», en *La comedia de magia y de santos*, ed. Francisco Javier Blasco, Ermanno Caldera, Joaquín Álvarez Barrientos y Ricardo de la Fuente, Madrid, Júcar, 1992, pp. 121-131.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, Imp. de la Revista de Archivos, 1911. Facsímil, con prólogo e índice de Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas, 2007.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, «Las *Metamorfosis* de Ovidio en la literatura española: visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII», *Cuadernos de literatura griega y latina*, 1, 1997, pp. 125-154.
- EURIPIDE, *Medea*, intr. y trad. María Grazia Ciani, estudio preliminar Davide Susannetti, Venezia, Marsilio, 1997.
- FRANGOULIDIS, Stavros, «Furia as an Auctor in Seneca's *Thyestes*», *Trends in Classics*, 9.1, 2017, pp. 179-190.
- GALIMBERTI BIFFINO, Giovanna, «“Medea nunc sum”: il destino del nome», en *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, ed. Aurora López y Andrés Pociña, Granada, Universidad de Granada, 2002, pp. 535-547.
- GÓMEZ RUBIO, Gemma, «La configuración de la tragedia en *Lucrecia y Tarquino*», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005a, pp. 433-451.
- GÓMEZ RUBIO, Gemma, «Relaciones de hipertextualidad y modos de dramatización en el teatro de Rojas Zorrilla», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio»*, ed. Carlos Mata Induráin y Miguel Zugasti Zugasti, Pamplona, Eunsa, vol. 1, 2005b, pp. 805-816.

- GÓMEZ RUBIO, Gemma, *La configuración de la tragedia de Francisco de Rojas Zorrilla*, tesis doctoral inédita, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- GÓMEZ RUBIO, Gemma, «La interferencia de la comicidad en la acción trágica: el caso de Rojas Zorrilla», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de teatro español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Olmedo, 2009, ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Olmedo / Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo / Universidad de Valladolid, 2010, pp. 521-529.
- GÓMEZ RUBIO, Gemma, «Tragedias», en *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, ed. Rafael González Cañal, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015, pp. 67-78.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «Burla y sátira en *Los encantos de Medea I*», en *Rojas Zorrilla en su IV centenario. Congreso internacional (Toledo, 2007)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 671-682.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «Burla y sátira en *Los encantos de Medea II*: mito, montaje y monarquía», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, ed. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Olmedo / Valladolid, Ayuntamiento de Olmedo / Universidad de Valladolid, 2010, pp. 609-620.
- JULIO, María Teresa, «Tramoyas y artificios en *Los encantos de Medea*», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Gemma Gómez Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 193-213.
- JULIO, María Teresa, «Prólogo» a Francisco de Rojas Zorrilla, *Los encantos de Medea*, en *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas. V. Segunda parte de comedias*, coord. Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 477-584.
- MACCURDY, Raymond R., *Francisco de Rojas Zorrilla and the Tragedia*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1958.
- MACKENZIE, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, *El mundo mitológico de Lope de Vega: siete comedias mitológicas de inspiración ovidiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003a.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, «“Puso el honor dragones de Medea”: sobre ésta y otras Medeas en el teatro de Lope», *Criticón*, 87-89, 2003b (número dedicado a: *Homenaje a Stefano Arata*), pp. 479-492.

- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, «Algunas notas sobre el género mitológico en Lope», en *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de teatro clásico*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Gemma Gómez Rubio y Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, pp. 353-369.
- MORELLI, Alfredo Mario, «L'elegia e i suoi confini: Fedra e Medea tra Ovidio e Seneca», en *Percorsi della memoria*, ed. Maria-Pace Pieri, Firenze, Polistampa, 2004, pp. 37-82.
- OVIDIO NASONE, Publio, *Metamorfosi*, intr. y trad. al italiano Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 2015.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Rojas Zorrilla en la escena futura», en *Rojas Zorrilla en escena. XX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2, 3, 4, y 5 de julio de 2007*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Almudena García González, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 95-114.
- POCIÑA, Andrés, «Tres dramatizaciones del tema de Medea en el Siglo de Oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla», en *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, ed. Jesús M. García González y Andrés Pociña Pérez, Granada, Universidad de Granada, 1996, pp. 287-314. También en *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, ed. Andrés Pociña y Aurora López, Granada, Universidad de Granada, 2002, vol. II, pp. 751-778.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Los encantos de Medea*, ed. María Teresa Julio, en *Francisco de Rojas Zorrilla. Obras completas. V. Segunda parte de comedias*, coord. Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 477-584.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «La escenificación de la Comedia», en *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, ed. José María Ruano de la Haza y John Jay Allen, Madrid, Castalia, 1994, pp. 247-607.
- RUBIO SAN ROMÁN, Alejandro, y MARTÍNEZ CARRO, Elena, «Aportación documental a la obra de Rojas Zorrilla», *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 24, 2006, pp. 219-234.
- SÁEZ, Adrián J., «Paradigmas y estructuras en las comedias triples del Siglo de Oro», *Revista de Literatura*, 76, 152, 2014, pp. 481-495.
- SALVO GARCÍA, Irene, «Las *Heroidas* de Ovidio en la *General Estoria de Alfonso X*: texto y glosa en el proceso de resemantización», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 32, 2009, pp. 205-228.
- SALVO GARCÍA, Irene, «Historiografía y cartas de amor: la recepción medieval de las *Heroidas* de Ovidio en Italia y Francia», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 38, 2015, pp. 45-63.
- SENECA, Lucius Anneus, *Medea. Fedra*, intr. y notas Giuseppe Gilberto Biondi, trad. al italiano Alfonso Traina, Milano, Rizzoli, 2018.

- TORRE, Chiara, «Seneca tragico vs Seneca filosofo, nuovi approcci a una vecchia querelle», en *La filosofía a teatro*, ed. Alessandro Costazza, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 41-61.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Calderón y el mito de Medea», *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 33, 1995a, pp. 231-244.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Los encantos de Medea de Rojas Zorrilla y la espectacularidad de la comedia de tramoya», en *Texto y espectáculo. Proceedings of the Thirteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium (March 17-20 at the University of Texas, El Paso)*, ed. José Luis Suárez García, York (South Carolina), Spanish Literature Publications Company, 1995b, pp. 107-116.
- VEGA, Lope de, *El vellocino de oro*, ed. Maria Grazia Profeti, Kassel, Reichenberger, 2007.
- ZIMMERMANN, Bernhard, «Seneca e la tragedia romana di età imperiale», *Pan*, 5, 2016, pp. 19-28.