

¿Madre o monstruo? Medea en la *Antología Griega**
[Mother or monster? Medea in the *Greek Anthology*]

Carlos Martins de Jesus**
Universidade de Coimbra

Resumen: En el presente trabajo analizamos un conjunto de epigramas de la *Antología Griega*, en concreto aquellos que tratan directamente de la figura de Medea. Añadiendo los datos disponibles sobre algunas de las obras plásticas contemporáneas que han retratado a Medea, trazamos el boceto de la evolución de la imagen de dicha mujer en el período imperial romano, desde una lectura compleja, que la veía como la madre sufrida y la mujer traicionada, hasta la completa aniquilación de cualquier resquicio de humanidad, cuando la mujer de Cólquide se vuelve el paradigma de la bestia asesina y indomable.

Abstract: Our paper analyses a series of epigrams from the *Greek Anthology*, namely those who directly concern the character of Medea. By adding the available data on the main plastic representations that also portrait Medea, we trace a sketch for the development of the interpretations on the aforementioned woman in Roman imperial times, from a more complex image of both the sorrow mother and the betrayed woman, to the complete banishment of any trace of humanity, when the Colchidian becomes the model of an unbearable and savage murderer.

Palabras clave: Medea, *Antología Griega*, *Antología de Planudes*, Timómaco, Séneca, écfrasis.

Keywords: Medea, *Greek Anthology*, *Planudean Anthology*, Timomachus, Seneca, *ekphrasis*.

Recepción: 18/05/2014

Aceptación: 18/03/2015

* Artículo realizado bajo el proyecto de posdoctorado en Estudios Literarios financiado por la FCT (con la referencia SFRH/BPD/84291/2012) titulado “Antología Grega. Tradução e Transmissão”, y en colaboración con el Departamento de Filología Latina de la Universidad de Granada.

** **Dirección para correspondencia:** Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Largo da Porta Férrea, 3004-530 Coimbra (Portugal). E-mail: carlosamjesus@gmail.com

Μὴ ζήτει δέλτοις ἐμαῖς Πρίαμον παρὰ βωμοῖς,
μηδὲ τὰ Μηδείης πένθεα καὶ Νιόβης,
μηδ' Ἴτυν ἐν θαλάμοις καὶ ἀηδόνας ἐν ἐτάλοις·
ταῦτα γὰρ οἱ πρότεροι πάντα χύδην ἔγραφον·
(AP 12.2.1-4)

El segundo epigrama del libro XII de la *Antología Griega*, la *Musa Puerilis* de Estratón de Sardes, presenta a Medea como ejemplo de rechazo programático de la mitología en los epigramas de Estratón. El poeta, según la opinión más aceptada, vivió en el siglo II d.C.¹, y por eso sus “antiguos” no eran solamente los líricos arcaicos y los trágicos clásicos atenienses, sino también –y más bien a ellos se refiere– los autores del período helenístico e imperial, de los cuales tantos epigramas han sido recopilados en la *Antología*. Los versos de Estratón, además de ser programáticos de su poesía, dan igualmente testimonio de la fortuna del tema de Medea entre los héroes mitológicos preferidos por dichos “antiguos”. De ser así, resulta extraña la fugaz presencia de Medea en la *Antología*, pues es tema central de solamente 13 epigramas (AP 7.354, 9.345-346, 9.523, 16.135-143), los que son el objeto de análisis principal de este trabajo. No lo haremos según el orden de dichos epigramas en los códices de la *Palatina* ni de la *Planudea*, antes agrupándolos temática y cronológicamente, en la medida que parecen relacionarse entre ellos y atestiguan una clara evolución negativa de la interpretación de la figura y del matricidio de Medea.

Un conjunto de epigramas solamente transmitidos por la *Planudea* (AP 16.135-143), ya designados por la crítica como “ciclo de Medea” [GUTZWILLER (2004)], conforma un caso especial, entre otros aspectos por su relación con la iconografía. GUTZWILLER (2004: 340) los fecha en el período imperial romano, entre los siglos I a.C. y I d.C., y considera que todos ellos, además de AP 16.142 –que describe una estatua– aluden a una pintura que representaría a Medea en el momento anterior

¹ Para la discusión de los datos conducentes a la datación relativa de Estratón, véase GONZÁLEZ RINCÓN (1996: 11-23). La opinión más aceptada actualmente es la de que Estratón contaría con una antología personal conocida como *Musa Puerilis*, de la que Céfalo habría hecho una selección y añadido otros epigramas de otros autores que, al tiempo (siglo X), serían los más representativos del género. No obstante, AUBRETON (1968: 61) considera que la *sylloge* de Céfalo contenía solamente los poemas de Estratón, y que más tarde otro copista la amplió. Para el estudio, texto crítico y traducción de los epigramas de Estratón véase GONZÁLEZ RINCÓN (1996), STEINBICHLER (1998), FLORIDI (2007) y GIANUZZI (2007).

a matar a sus hijos, obra del pintor Timómaco de Bizancio², que tanto filólogos como historiadores del arte relacionaron con la conocida *Medea* de Herculano³ (figura 1) y que, por esos años, se había convertido en un auténtico icono.

En cuanto a la pintura mural de Herculano, lo único que vemos es a Medea, de frente (pero seguro de espaldas hacia alguien), con una espada en las manos y expresión de sufrimiento y miedo, claramente en el momento anterior a decidir matar a sus hijos. A esa caracterización contribuyen también los dedos entrelazados de las manos, señal ya sea de inseguridad o de que solamente espera, impaciente, el momento adecuado⁴. Por distintas que fuesen las dos pinturas, la descripción de la de Timómaco en los epigramas del ciclo hará hincapié en el talento del pintor al representar el semblante de Medea dividido entre la cólera contra Jasón y el amor por los niños. Pero comprender el contexto de la pintura supone unas palabras previas sobre la relectura estoica del mito (y especialmente de la decisión) de Medea.

² Plinio (*NH* 7.126, 35.136; cf. 35.26, 35.145) afirma que Julio César había comprado, por el precio muy considerable de 80 talentos, dos pinturas de Timómaco, la *Medea* y un *Áyax*, para luego dedicarlas al Templo de Venus *Generatrix*, en 46 a.C. Parece ser el *Áyax* que viene descrito en un epigrama anónimo (*AP* 16.83), al cual se han referido otros autores (Plin. *NH* 7.38.1, 35.40.11; Ovid. *Trist.* 2.525; Philostr. *Vit. Apol.* 22). Véase RIDGWAY (2002: 84). Julio César buscó dotar el templo de *Venus Generatrix* con dos pinturas de un gran maestro, de un auténtico icono cultural, como lo define GUTZWILLER (2004: 344). Ideológicamente, la compra de estas pinturas se ha relacionado con los propósitos expansionistas e imperialistas del dictador, que así exponía, en su propio templo familiar, los símbolos de la entidad oriental (Medea) y helénica (*Áyax*), mundos que importaba reconciliar bajo el poder de Roma. ANCELLASCHI (1990: 217-218) sugiere que las dos pinturas de Timómaco pueden haber sido el impulso para dos tragedias que, según una tradición no confirmada, habrían escrito Augusto (*Áyax*) y Mecenas (*Medea*).

³ Museo Nazionale, Naples (inv. 8976). La pintura, por cierto obra de un artista local muy apreciado, suele datarse de la dinastía flaviana (69-96 d.C.), aunque RICHARDSON (2000: 175) prefiera atribuir la al tiempo de Claudio (25/26-41 d.C.). Los críticos también suelen relacionar la pintura con otros dos frescos de Pompeya que representan la misma escena mitológico-dramática, el de la Casa di Iasone (Museo Nazionale, Naples, inv. 114321) y el de la Casa dei Dioscuri (Museo Nazionale, Naples, inv. 8977 = figura 2). Si el primero representa a Medea sentada mirando a los niños, con el pedagogo mirándoles desde el canto superior izquierdo, el segundo reproduce a los niños jugando bajo la mirada del mismo pedagogo y a Medea, de pie y de espaldas, con la espada, mirando hacia atrás, como en la pintura de Herculano. Sobre el último, LING (1991: 134-135) cree que su pintor se ha inspirado en un original de Aristolao de Sición, de quien Plinio (*NH* 35.237) dijo haber pintado una *Medea* en el siglo IV a.C. Para una reconstrucción de lo que sería la *Medea* de Timómaco véase GURD (2007), autor que sostiene el carácter inacabado de la pintura.

⁴ Apud GOUVÊA JÚNIOR (2014: 93).

Sabemos por Galeno⁵ (*Doctrinas de Hipócrates y Platón* [esp. 3.33.13-18]) que Crisipo, en su *Peri Psyches*, había utilizado los versos 1078-1079 del monólogo euripidiano de la protagonista como paradigma de la decisión hacia el mal justificada racionalmente (καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,/ θυμὸς δὲ κρείττων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων: “comprendo las atrocidades que estoy a punto de cometer,/ pero la cólera tiene el dominio de mis designios”). La relectura crisipiana retira toda responsabilidad a la inconsciencia y sitúa la acción en el campo del *logos* responsable, no sin antes someter su actuación al modelo dúplice de una *mens* que oscila entre el bien y el mal. En lo que respecta a Medea, los estoicos suelen considerar su decisión como el triunfo del θυμὸς, un *furor* apartado de la capacidad de razonar. No supo ser, al fin, ejemplo del sabio estoico, antes su perfecto contrapunto. La misma interpretación que volveremos a encontrar, hecha ya discurso filosófico, en Epicteto (1.28.1-9), a comienzos del siglo II de nuestra era⁶.

Aquél que debe ser el más antiguo epigrama recopilado en el ciclo ocurre justo a su final. Se trata de un dístico de Antípatro de Tesalónica (*AP* 16.143 = 29 *GP*), que poco hace además de presentar una pintura no identificada de Medea:

Μηδείης τύπος οὗτος ἴδ', ὡς τὸ μὲν εἰς χόλον αἶρει
ὄμμα, τὸ δ' εἰς παίδων ἔλκυσε συμπαθίην.

¡Aquí un retrato de Medea! Mirad como de cólera se eleva un ojo,
y el otro se baña en lágrimas, por compasión por sus hijos.

Se conoce la relación de Antípatro con las más ilustres familias romanas, incluso con la casa del propio Augusto⁷, con lo cual, aunque no mencione el nombre de Timómaco, lo más seguro es considerar que se está refiriendo a su *Medea*. Como señala GUTZWILLER (2004: 363-364), un conjunto de expresiones y formulaciones

⁵ El asunto fue estudiado por GUTZWILLER (2004: 356-350 y *passim*), quien ha notado los distintos paralelos lingüísticos entre los epigramas del ciclo y el texto de Galeno –que parece haberlos tomado del mismo Crisipo. Véase también GILL (1983: 136-149).

⁶ Para un recorrido general de las interpretaciones y usos filosóficos de la figura de Medea véase DILLON (1997) y, sobre la relectura estoica de los versos citados de la tragedia euripidiana, en concreto, GUTZWILLER (2004: 357-359).

⁷ Antípatro, uno de los más copiosos e interesantes epigramatistas de la época Imperial, ha trabajado bajo el patronato de Lucio Calpurnio Pisón (cónsul en el año 15 a.C. y después procónsul de Macedonia) y por ese hombre ha sido nombrado gobernador de Tesalónica. Sobre los datos biográficos posibles y los epigramas de Antípatro de Tesalónica (siglo I a.C.), cuyos epigramas fueron reunidos en la *Guirnalda de Filipo*, véase GOW-PAGE (1968: 18-21).

comunes –como son la presentación inicial del personaje retratado, la propia brevedad del epigrama⁸ o el imperativo ἴδε (que busca captar la atención de uno o más espectadores)– relacionan el texto con los epigramas efrásticos más antiguos.

Los estudios de las últimas décadas han demostrado claramente que ya para los retóricos y teorizadores de la Antigüedad tardía la écfrasis no era la descripción directa de un objeto (o situación) real o verosímil, sino un acercamiento a cualquier representación poética sensorial de una realidad. Además, aspectos como el rechazo de la descripción simple y exhaustiva, la no identificación, en muchos casos, ni siquiera del nombre del artista e incluso la técnica del meta-diálogo con la obra de arte están en la base de la nueva écfrasis helenística en cuanto disciplina y técnica retórica y poética⁹. Asimismo, dichos epigramas forman parte de lo que la crítica reciente ha llamado “cultura del espectador”, la mejor traducción que se nos antoja para el inglés “culture of viewing”¹⁰. O sea, su *narrador*, tal cual un guía turístico, se presenta como “un exegeta autorizado” [apud MÄNNLEIN-ROBERT (2007: 253)] del referente real, interpretándolo, completándolo, desmintiéndolo a veces, orientando a su oyente o lector en el sentido de su propia interpretación. Dicho de otra forma, esta modalidad de epigramas efrásticos intenta reproducir una clase de discurso que suene común a los visitantes de exposiciones artísticas públicas o a individuos que contemplan las obras de arte en contextos más privados, y por eso lo que leemos no son descripciones exhaustivas –a veces ni siquiera rigurosas– de los objetos, sino la experiencia personal de mirarlos e interpretarlos [apud GUTZWILLER (2004: 361)]: “an experience of viewing art”). Con el tiempo, esta práctica se convertiría en género literario a través de la composición de poemas más largos que pudiesen servir de guía en un museo público o exposición privada. Y, de ello, conservamos varios ejemplos, sobre todo del período Bizantino¹¹.

⁸ DÜBNER (1864-1872: II.622) había considerado el epigrama incompleto, especialmente por no mencionar a Timómaco. No obstante, creemos como la mayoría de los demás autores [ej. GUTZWILLER (2004: 364, n. 61)] que el poema había sido compuesto en un tiempo y para un público conocedor de la pintura original y de la fama de su artista.

⁹ Para una síntesis de la écfrasis epigramática helenística, y mejor bibliografía sobre el tema, véase MÄNNLEIN-ROBERT (2007).

¹⁰ Cf. GOLDHILL (1994); GUTZWILLER (2004); ZANKER (2004).

¹¹ El ejemplo más conocido es el de la *Écfrasis de Hagia Sofía*, en 1000 versos, compuesta por Pablo el Silencioso en el siglo VI d.C., en cuyo único manuscrito conservado se observan acotaciones marginales y cortes en la recitación, supuestamente para que la ajustaran los actores con sus movimientos por la Iglesia [véase CAMERON (2004: 327-354)]. Pero también el así llamado Epigrama de San Polieucto (AP 1.10), de la primera mitad del siglo V d.C., la *Écfrasis* de Juan de

Como el de Antípatro, otros epigramas del ciclo van a insistir en esa doble alma estoica de Medea. Uno de ellos, de autor anónimo (AP 16.135 = 86 FGE) –el primero en el orden dado por el copista– insiste en la misma dualidad, aunque añade algo más:

Τέχνη Τιμομάχου στοργὴν καὶ ζῆλον ἔδειξε
Μηδείης τέκνων εἰς μόρον ἐλκομένων.
τῆι μὲν γὰρ συνένευεν ἐπὶ ξίφος, ἧ δ' ἀνανεύει
κώϊζειν καὶ κτείνειν βουλομένη τέκεα.

ἔδειξε Pl. ἔμιξεν Syll. Euph. (E)

El arte de Timómaco mostró el amor y los celos
de Medea, mientras sus hijos eran arrastrados a su destino.
En un momento decía ¡sí! a la espada, en otro ¡no!,
y a la vez buscaba salvar y dar muerte a los niños.

La forma ἔδειξε (“enseña”) de la primera línea es la lección de Planudes (ms. *Marcianus Graecus* 481, terminado en 1301), pero la *Sylloga Euphemiana*¹² prefiere ἔμιξεν (“mezcló”). Aunque nos parezca innecesario, como a la mayoría de los editores, corregir la lectura de Planudes por la de la Syll. E., dicha opción establecería una relación más directa del epigrama con la pintura¹³. No obstante, y aunque el epigrama carezca de los elementos epidícticos que hemos visto en AP 16.143, no deja de presentarse como una interpretación personal y profundamente sensorial de la pintura, en el caso particular tras la identificación de su autor.

El binómio *χόλον* y *συμπαθίην* de Antípatro es en el anónimo epigrama que estamos comentando sustituido por otro, *στοργὴν καὶ ζῆλον* (v. 1), y el poeta crea la imagen del arrastre de los hijos por su madre, como si el mismo destino les arrastrara hacia la muerte. La dualidad en la disposición de Medea que leíamos en AP 16.143 se refiere ahora a los dos sentimientos que serán presencia frecuente en los demás epigramas; no simplemente amor y cólera, sino amor y celos, uno hacia los hijos, los otros hacia las segundas bodas de Jasón con Creúsa. El epigrama es, además, el

Gaza (de la época justiniana) o la *Écfrasis* de las estatuas del Zeuxipo en Constantinopla, de Cristodoro y del siglo VI d.C. (AP 2) servirían como paralelos. Sobre el último texto, véase GUBERTI BASSETT (1996: 491-506), KALDELLIS (2007: 361-383) y BÄR (2012: 447-471).

¹² MALTOMINI (2008: 80-94) demostró que la Syll. E depende de un solo códice (el Parisinus Gr. 2720).

¹³ Ese el caso de AP 16.83 (*δάκρυα τοῦς λύπησ πάντας ἔμιξε πόνους*, v. 4), un epigrama basado en el *Áyax* de Timómaco que es también ejemplo de la pintura de una *doble mens* (véase supra, n. 2).

primero donde expresamente se refiere la fama artística de Timómaco; mirando su pintura y *explicándola* a quienes le escuchan, el poeta empieza por referirse en abstracto al “arte de Timómaco”, no a su *Medea* en concreto.

Encontraremos dicha tendencia –la de identificar y alabar directamente al artista plástico– en otros poemas del ciclo. Es ese el caso de *AP* 16.136 (= 48 *GP*), el siguiente de la compilación, compuesto por Antífilo de Bizancio, quien vivió probablemente durante el gobierno de Nerón (54-68 d.C.)¹⁴:

Τὰν ὀλοὰν Μῆδειαν ὅτ' ἔγραφε Τιμομάχου χεῖρ
ζάλωι καὶ τέκνοις ἀντιμεθελκομέναν,
μυρίον ἄρατο μόχθον, ἴν' ἦθεα διςσὰ χαράξῃ,
ὧν τὸ μὲν εἰς ὄργαν νεῦε, τὸ δ' εἰς ἔλεον.
ἄμφω δ' ἐπλήρωσεν· ὄρα τύπον· ἐν γὰρ ἀπειλαῖ
δάκρυον, ἐν δ' ἐλέωι θυμὸς ἀναστρέφεται.
ἀρκεῖ δ' ἅ μέλλῃσι, ἔφα σοφός· αἶμα δὲ τέκνων
ἔπρεπε Μηδείῃ, κοῦ χερὶ Τιμομάχου.

Cuando a la funesta Medea pintó la mano de Timómaco,
por los celos y por sus hijos atormentada a la vez,
gran esfuerzo aplicó al representar una doble disposición,
de una parte inclinada hacia la cólera, de otra hacia la piedad.
Y logró éxito en ambas; mirad el retrato: amenazan de hecho 5
las lágrimas y en su piedad se revuelve la rabia.

Dudar es lo suficiente– decía el sabio; la sangre de los hijos
se ajusta a Medea, pero no a la mano de Timómaco.

La frase imperativa ὄρα τύπον (v. 5) encuadra el epigrama dentro de la categoría de composiciones efrásticas de propósito *museológico*, de las que hablábamos antes respecto a *AP* 16.143 (= 29 *GP*). La dualidad del alma de Medea es ahora dominada por el par ὄργαν y ἔλεον (“cólera” y “piedad”, v. 4), expresión que habla exclusivamente de los sentimientos contradictorios hacia los hijos. Lo que fue el error de Medea, haber derramado la sangre, lo evitó el pintor, quien supo ser sabio, característica que recibe la alabanza del poeta.

¹⁴ Antífilo suele datarse tras la supuesta referencia a Nerón en *AP* 9.178. Véase, sobre el tema, GOW-PAGE (1968: II.116) y CAMERON (1993: 56-57).

Este epigrama parece ser la fuente para muchos otros, entre los cuales *AP* 16.139 de Juliano de Egipto (siglo VI d.C.), prueba de la vitalidad de su modelo por más de cuatro siglos:

Τιμόμαχος Μήδειαν ὅτ' ἔγραφεν, εἰκόνι μορφᾶς
ἀψύχου ψυχὰς θήκατο διχθαδίασ.

Ἰᾶλλον γὰρ λεχέων τεκέων θ' ἅμα φίλτρα συνάψασ
δεῖξεν ἐν ὀφθαλμοῖσ ἀντιμεθελκομέναν.

Timómaco, al pintar Medea, en la imagen de una forma
sin alma supo inculcar una alma de doble rostro.

Reuniendo los celos de la amante y el amor por los hijos,
en su mirada reflejó a una mujer atormentada.

Oportunamente notaron AUBRETON (1980: nota *ad loc.*) y GUTZWILLER (2004: 367, n. 67) que Juliano no debía de conocer directamente la pintura de Timómaco, tan sólo el epigrama de Antífilo, una vez que el término ἀντιμεθελκομέναν (v. 4), además del último epigrama, solamente aparece en otras dos ocasiones en toda la literatura griega conservada (Philo, *Post.* 25 y Paul. *Silent.* *AP* 10.74.4). Todo el poema de Juliano suena, de hecho, a un juego poético sobre otro poema, perceptible en pares de palabras como ἀψύχου ψυχὰς (v. 2) y λεχέων τεκέων (v. 3). De hecho, del mismo siglo VI y de la misma antigua Bizancio nos llega el paralelo que se nos antoja más inmediato, ese de la descripción de Cristodoro de las estatuas del Zeuxipo (*AP* 2)¹⁵.

Pero lo que hace Juliano es una variación poética del poema de Antífilo, quien en la primera mitad del siglo I d.C. seguía aún el modelo de la doble *mens* estoica aplicada a Medea. En realidad, y desde un punto de vista exclusivamente temático, el mismo siglo I de nuestra era trae ya consigo algo distinto. Si, por una parte, el comienzo del mismo epigrama de Antífilo (τὰν ὄλοᾶν Μήδειαν) parece poner de manifiesto su condena por la acción matricida de la esposa de Jasón, por otra

¹⁵ Damos un solo ejemplo de dicho poema, cuando, a propósito de la estatua de Políxena (descrita entre los versos 197-208), el poeta reconoce que, aparte de las limitaciones del arte plástico, tiene por delante una estatua “animada” (νοερὸν τύπον, v. 206), un objeto inmóvil y silencioso que, aún así, tiene alma y parece que respira vida. En el siglo XII de la era cristiana, al comentar el conjunto de estatuas del Zeuxipo (sin que alguna vez lo hubiese visto), Cedreno (1.648) reconoce que, de ellas, “ni una sola había ahí que no tuviese alma” (μόνον τῶι μὴ παρῆναι αὐταῖς ψυχὰς τῶν ἐς οὐκ ἐγένοντο). Véase supra, nota 11.

veremos que, al adentrarnos en la lectura de los epigramas del ciclo siguiendo la cronología de sus autores (en la medida que podemos conocerla), nos apartamos cada vez más de una reacción de *sympathia* hacia Medea y nos acercamos al rechazo por su acto asesino. Los epigramas dejan de presentar lo que podríamos llamar de “Medea euripidiana”, siquiera la de Timómaco, y parecen describir “some irrational, barbarian Medea, painted in the image of Galen’s angry description”, para utilizar las palabras de GUTZWILLER (2004: 361).

Formando parte del mismo ciclo, el anónimo AP 16.138 debe también ser una reescritura del poema de Antífilo, el más famoso e imitado epigrama sobre Medea de cuantos encontramos en la *Planudea*:

Δεῦρ' ἴδε παιδολέτειραν ἐν εἰκόνι, δεῦρ' ἴδ' ἄγαλμα,
Κολχίδα, Τιμομάχου χειρὶ τυπωσαμένου·
φάσγανον ἐν παλάμαι, θυμὸς μέγας, ἄγριον ὄμμα,
παισὶν ἐπ' οἰκτίστοις δάκρυ κατερχόμενον·
πάντα δ' ὁμοῦ συνέχευεν ἄμικτά περ εἰς ἐν ἀγείρας, 5
αἷματι μὴ χρῶσθαι φειδάμενος παλάμαν.

¡Mirad aquí a la asesina de niños, mirad esta obra de arte,
la de la Cólquide, que Timómaco pintó con su mano!

¡Espada en mano, cólera inmensa, salvaje la mirada,
una lágrima que se le cae por sus desgraciados niños!

Todo mezcló a la vez, uniendo lo que no puede unirse, 5
buscando siempre no contaminar su mano con sangre.

La fama artística de Timómaco hace con que el poeta considere la pintura más que un retrato; se trata de un ἄγαλμα, palabra que muy libremente hemos traducido por “obra de arte” pero que, etimológicamente y por los contextos de su uso en la literatura griega, significa más bien “algo admirable”, un “prodigio”¹⁶. Y lo mismo puede explicar la insistencia con la que se busca presentar una obra de arte como modelo a un espectador o grupo de espectadores, en su caso por vía de la repetición de δεῦρ' ἴδε (...) δεῦρ' ἴδ' (v. 1).

¹⁶ Tanto Píndaro como Baquilides utilizan ἄγαλμα y sus derivados para referirse a las composiciones epinicias (Pi. N. 3.13, 5.1, 8.18, 10.67, fr. 195.2 Maehler; B. 1.184, 5.4, 10.11, 15.1, fr. 20B.5 Maehler). Usado desde los poemas homéricos con el sentido de “ornamento”, “gloria” u “orgullo” (ej. Il. 4.144, Od. 3.274), tiene también ya en contexto épico el sentido de “ofrenda votiva” (Od. 8.509), y pronto pasaría a designar la estatuaria deportiva (ej. A. Sept. 258, Eum. 55; Soph. OT 1379).

A otro nivel, es éste el único epigrama donde se menciona la espada¹⁷ como parte integrante de la pintura de Timómaco (φάσγανον ἐν παλάμαι, v. 3), una vez más identificado como el pintor cuyo retrato se comenta. Por lo demás, los paralelos con Antífilo son evidentes: παιδολέτειραν (AP 16.138.1) está por ὅλοαν (AP 16.136.1), añadiendo todavía más peso a la acusación moral de Medea por parte del poeta; Τιμομάχου χειρὶ (AP 16.138.2), que leemos por dos veces en Antífilo (Τιμομάχου χεῖρ, AP 16.136.1; χειρὶ Τιμομάχου, AP 16.136.8); y, finalmente, el último verso de ambos poemas insiste en la alabanza del arte del pintor, bajo el principio común de que supo mantenerse alejado de la sangre, simplemente por no representarla en su pintura. Y eso por vía de una misma metáfora, la de la mano del pintor (ἔπρεπε Μηδείῃ, κοῦ χειρὶ Τιμομάχου [AP 16.136.8], αἵματι μὴ χρῶσθαι φειδάμενος παλάμαν, [AP 16.138.6]).

Relacionado con AP 16.138 parece estar, a su vez, AP 16.140, otro epigrama anónimo sin datación segura pero que, por comparación, puede fecharse en el mismo siglo I d.C. [apud GUTZWILLER (2004: 370-372):

Δεῦρ' ἴδε καὶ θάμβησον ὑπ' ὄφρύσι κείμενον οἶκτον
καὶ θυμόν, βλεφάρων καὶ πυρόεσσαν ἴτυν
καὶ μητρὸς παλάμην ἀλόχοιό τε πικρὰ παθούσης
ὀρμηὶ φειδομένῃ πρὸς φόνον ἐλκομένην.
ζωγράφος εὖ δ' ἔκρυψε φόνου τέλος οὐκ ἐθελήσας
θάμβος ἀπαμβλῦναι πένθει δερκομένων. 5

Mira aquí y sorpréndete, bajo sus cejas, la piedad
y la cólera, el arco color de fuego de sus párpados,
la mano de la madre y de la esposa cruelmente ultrajada,
dispuesta al crimen por un impulso que de ella se adueñó.
El pintor, y bien, ocultó la ejecución del crimen, no queriendo 5
manchar de dolor la admiración de los espectadores.

¹⁷ Lo más común en la cerámica dramática del siglo IV a.C. (en especial la producida en Magna Grecia) era representar a Medea ya fuese involucrada en la muerte de los niños con la espada, o durante su huida tras el asesinato (LIMC 'Medea' 29-31 y 35-39). Véase SOURVINOU-INWOOD (1997: 267 ss.) y ISLER-KERÉNYI (2000: 132). Timómaco, en el siglo I a.C., prefirió representar el alma de Medea, sus contradicciones, el momento justo en el que la mirada de sus hijos casi le hace dar marcha atrás en sus propósitos de asesinato. Aunque no hay unas palabras en concreto en las que se exprese con claridad ese momento de indecisión, se pueden recordar las pronunciadas por la propia Medea (Eur. *Med.* 1242-1250) o, como pretendía GURD (2007: 312), los versos 1040-1045 de la misma tragedia.

Mas allá de los paralelos verbales con AP 16.138 (Δεῦρ' ἴδε, v. 1; παλάμην, v. 3; φειδομένηνι, v. 4)¹⁸, el epigrama recupera todavía los tópicos esenciales de las descripciones de la pintura de Timómaco que hemos visto hasta el momento, desde luego la doble *mens* de Medea (οἰκτον καὶ θυμόν, vv. 1-2). No obstante, como en el epigrama modelo, el léxico retrata a Medea más como una fiera asesina que como una madre que puede aún arrepentirse. A otro nivel, aspectos expresivos como son la precisión de los colores (πυρόεσσαν ἵτυν, v. 2)¹⁹ y la insistencia en presentar el objeto del epigrama como un *prodigio*, una *obra maestra* que debe provocar admiración (θάμβησον, v. 1; θάμβος, v. 6), todo eso corrobora cómo la écfrasis, en estos textos, vive más de la creación de una imagen mental del objeto que de su descripción. Por decirlo de otra manera, el hecho de que el epigramatista hable de los párpados color de fuego de Medea (βλεφάρων καὶ πυρόεσσαν ἵτυν, v. 2) no significa que fuesen realmente así en la pintura de Timómaco, ni siquiera que el poeta conociera dicho retrato, como debe de ser el caso.

Nos quedan por analizar tres epigramas pertenecientes al ciclo, de los cuales dos (AP 16.137 y AP 16.141 = 70 y 71 GP) han sido compuestos en el siglo I d.C. por Filipo de Tesalónica, el conocido recopilador de epigramas que fue también poeta y de quien se conservan, en la *Antología*, por lo menos 72 poemas.

Τίς σοῦ, Κολχικὸς ἄθεσμε, συνέγραψεν εἰκόνι θυμόν;
τίς καὶ ἐν εἰδώλῳ βάρβαρον εἰργάσατο;
αἰεὶ γὰρ διψᾷς βρεφῶν φόνον. ἤ τις Ἰήρων
δεύτερος ἢ Γλαύκη τις πάλι σοὶ πρόφασις;
ἔρρε, καὶ ἐν κηρῶι παιδοκτόνε. σῶν γὰρ ἀμέτρων
ζήλων εἰς ἃ θέλει, καὶ γραφικὸς αἰσθάνεται.

¿Quién, mujer de la Cólquide sin ley, pintó la cólera en tu retrato?

¿Quién te hizo así de bárbara, en una réplica incluso?

Siempre estás sedienta de la sangre de tu prole. ¿Acaso
te disculpas con un segundo Jasón, o una nueva Glauce?

¡Fuera, tú que incluso en la cera matas a tus hijos! Lo que
por tus celos buscas lograr, el propio pincel lo comprende.

¹⁸ Véase GUTZWILLER (2004: 370 y n. 76), quien establece también el paralelo con la descripción de Altea (madre de Meleagro) por Ovidio (*Met.* 8.463-468), mientras se muestra atormentada con la decisión de dar muerte a su hijo.

¹⁹ GUTZWILLER (2004: 372) apellida el epigramatista de “pintor con palabras”.

GUTZWILLER (2004: 372-373) consideró el epigrama una variación más del epigrama de Antífilo (AP 16.136 = 48 GP), a pesar de que no se identifica el autor del retrato²⁰. No obstante, si el poema de Antífilo todavía expresaba la dualidad estoica de la *mens* de Medea (τὸ μὲν εἰς ὀργάνν νεῦε, τὸ δ' εἰς ἔλεον, v. 4), aunque empezaba ya por juzgar negativamente a la protagonista (ὄλοαν Μήδειαν, v. 1), el epigrama de Filipo no deja espacio para ninguna especie de compasión hacia la madre, calificada ya desde el principio como “mujer de la Cólquide sin ley” (Κολχικὸν ἄθεομεν, v. 1).

En todo momento Filipo busca culpar a Medea, condenar su crimen y sacarle todo tipo de justificación, más allá de lo que estaba en la base de la pintura de Timómaco y de cuantos epigramas la comentaban más directamente. Para ello, construye un retrato poético que se asienta en el concepto de barbarie (καὶ ἐν εἰδῶλοι βάρβαρον εἰργάσατο, v. 2), en tanto que la protagonista se convierte en una bestia salvaje. La utilización de βρέφος para referirse a los niños, que no vemos en ningún otro poema del ciclo o de la *Antología*, resulta una manera más de subrayar la crueldad de Medea: más aún que matar a sus hijos –y más aún si uno lo comprende literalmente–, Medea es acusada de matar a “recién nacidos” o incluso a “fetos” (todavía en el útero). Por fin, los últimos tres versos realzan su carácter asesino casi indeterminado, o sea, el de una mujer que sigue matando a su prole incluso después de haberle dado muerte ya.

Esto nos lleva de vuelta a la cuestión de la pintura que estaría en la mente (si alguna hubo) de Filipo. GUTZWILLER (2004: 376 y n. 89) sugirió –a nuestro parecer demasiado de paso– una posibilidad que ahora nos interesa tratar más en profundidad: que el poeta pudiera inspirarse en la perdida *Medea* de la Casa del Centenario en Pompeya (figura 3)²¹. La pintura, posiblemente del período flaviano (69-96 d.C.), representaría a los niños refugiándose en los brazos del pedagogo, frente a una Medea (como los demás personajes teatralmente vestida) que les apunta con una espada preparada para el crimen, en todo conciliable con la descripción del epigrama. CROISILE (1982: I.60-61) sugirió que dicha pintura había recibido la influencia de una representación de la *Medea* de Séneca, y en todo caso el epigrama podría reflejar la misma relación, como si en el término βρέφος leyéramos una alusión a los versos senecanos donde la protagonista, en el momento de máxima locura y frente a Jasón,

²⁰ GOW-PAGE (1968: II.366) consideran que el epigrama se refiere a la pintura de Timómaco, mientras AUBRETON (1980: 270) rechaza dicha identificación. Véase GUTZWILLER (2004: 373 y n. 81).

²¹ Véase el comentario (y dibujo que reproducimos) en KOORTBOJIAN (1995: fig. 62).

añora poder extraer alguna “prenda”²² que todavía tenga en su vientre, para que sea aún mayor la venganza (*si quod pignus etiamnunc latet, / scrutabor ense uiscera et ferro extraham*: Sen. *Med.* 1012-1013). Dicha relación supondría que el retrato ahora perdido representaría a los hijos casi como recién nacidos, o que algún otro detalle pictórico sugiriese dicha mención por parte de Medea. A la vez que resulta imposible comprobar semejante relación directa entre epigrama y pintura, ni siquiera con la tragedia de Séneca –que el poeta seguro conocía –, lo que parece cierto es que los tres documentos citados forman parte de un mismo contexto filosófico y artístico de interpretar a Medea.

AP 16.141 (= 71 GP) es el último de los epigramas de Filipo en el ciclo sobre el cual nos detendremos:

Κολχίδα, τὴν ἐπὶ παισὶν ἀλάστορα, τραυλὲ χειλιδῶν,
πῶς ἔτλης τεκέων μαῖαν ἔχειν ἰδίῳν;
ἦς ἔτι κανθὸς ὕφαιμος ἀπαστράπτει φόνιον πῦρ,
καὶ πολὺς γενύων ἀφρὸς ἄπο σταλάει·
ἀρτιβρεχῆς δὲ κίδηρος ἐφ' αἵματι. φεῦγε πανώλη 5
μητέρα κὰν κηρῶι τεκνοφονοῦσαν ἔτι.

A la de la Cólquide, la que se venga en los niños, tonta golondrina,

¿cómo fuiste capaz de tomarla por nodriza de tus hijos?

Es suya la mirada fogueada que despide un fuego asesino,
y suya la boca que siempre destila una espuma blanquecina.

Todavía gotea la espada de sangre. Huye de dicha madre 5
asesina, que incluso en la cera sigue matando a su prole.

Medea ya no es sólo la bestia salvaje, sino que se le ha atribuido un estado patológico de locura, algo muy bien explorado, por ejemplo, en la tragedia homónima de Séneca²³. La propia utilización del sintagma *μαῖαν ἔχειν*²⁴ (v. 2) para designar la

²² El término *pignus* ocurre, en realidad, con el sentido de “garantía legal” tomada por cualquier compromiso, como en la expresión *pignora capere* (ej. *Vettium, pignoribus captis, coiecit in carcerem*, Suet. Caes. 17; *eorum, qui debita confessi sunt, pignora capi et distrahi possunt*, Paul. Sent. 5, 5 A, 4; *per uim debitoris sui pignora, cum non haberet obligata, capere*, id. ib. 5, 26, 4).

²³ Véase, por ejemplo, el estado de Medea como lo describe la nodriza en la tragedia (vv. 673 y siguientes), en todo compatible con los síntomas actualmente descritos como propios de la demencia patológica.

²⁴ El término *μαῖα* tiene tradicionalmente el sentido de “ama de leche”, bajo el paradigma de Euriclea, la de Ulises (*Od.* 19.482). También ocurre con el sentido más tardío de “madre

función (social y teatralmente semejante a la de una madre) de la nodriza puede de alguna manera aproximar el epigrama a la tragedia de Séneca y relacionarlo con la misma pintura de la Casa del Centenario en Pompeya (figura 3) de la que hablamos antes. La teoría de que la pintura mencionada es la misma –aunque por vía, al que parece, de una miniatura en una tablilla de cera (κὰν κηρῶι, v. 6)–, viene además reforzada por las coincidencias verbales entre ambos epigramas (Κολχίς, 16.137.1/ Κολχίδα 16.141.1; καὶ ἐν κηρῶι, 16.137.5 [cf. καὶ ἐν εἰδώλωι, 16.137.2]/ κὰν κηρῶι, 16.141.6). En el segundo poema, no obstante, Filippo añadió un conjunto de imágenes de extrema fuerza como la sangre (ἐφ’ αἵματι, v.5) y la espuma (πολιὸς ἀφρός, v. 4), las cuales buscan acentuar el perfil bestial de Medea que era ya la marca del poema modelo.

Ése es también el perfil que vamos a encontrar en *AP* 16.142, el único epigrama del ciclo que seguramente no remonta a la pintura de Timómaco de Bizancio:

Μαίνηι καὶ λίθος οὔσα, καὶ ἐκ κραδίης κέο θυμὸς

ὄμματα κοιλήνας ἐς χόλον ἠὲ τρέπιεν·

ἔμπης οὐδὲ βάσις σε καθέξεται, ἀλλ’ ἄρα θυμῶι

πηδῆσεις τεκέων εἴνεκα μαινομένη.

ὦ, τίς ὁ τεχνίτης τόδε γ’ ἐπλασεν ἢ τίς ὁ γλύπτης,

5

ὃς λίθον εἰς μαινὴν ἤγαγεν εὐτεχνίη;

Alucinas, en la piedra incluso, y desde tu corazón una cólera

se adueña de tu mirada y te lanza hacia el desvarío;

ni siquiera este pedestal te detiene, pero en tu cólera

una vez más te lanzas, enfurecida contra tus hijos.

Oh, ¿qué artista pudo modelar esta obra, o qué escultor,

5

cuyo genio supo llevar la piedra al borde de la locura?

El presente y *AP* 9.593, que en seguida comentaremos, son los únicos epigramas (anónimos ambos) que se refieren a una *Medea* escultórica. En cuanto al primero, hay que incluirlo en esa nueva tendencia respecto a la figura de Medea de la que venimos dando ejemplos, a la que llamaríamos “pos-timomaquiana”, la que privilegia la hechicera y la asesina de su prole, la matricida incansable que sigue actuando más allá del tiempo por vía de las obras plásticas que la hacen revivir. Como en el primero de los epigramas de Filippo, Medea es la fiera que se lanza por su caza, en

adoptiva” (Eur. *Hipp.* 243, *Antiph.* 159.6), además de ser metáfora de la tierra (ej. ἰὼ γαῖα μαῖα A. *Ch.* 44; cf. *Soph.*, fr. 959 Nauck.).

su caso los hijos mismos (πηδῆσεις τεκέων εἵνεκα μαινομένη, v. 4). No hay lugar para hablar de piedad o compasión como en la doble *mens* estoica que dominaba la pintura de Timómaco; todo el léxico puede situarse en el campo de la crueldad del ser salvaje. Y todo eso pasa en la fría piedra de la estatua, que hace que Medea vuelva a matar.

En el libro de los epigramas declamatorios (el IX de la *Antología*) hay otro ejemplo de écfrasis sobre una escultura, el citado AP 9.593. En no más de tres versos, y al contrario del poema anterior, dicho epigrama retoma el motivo de la doble *mens* de Medea:

Οἶκτον ὁμοῦ καὶ λύσσαν ἐτήτυμον ἔνθεος ἀνὴρ
μαρμάρωι ἐγκατέμιξε, βιαζομένην δ' ὑπὸ τέχνης
λαϊνέην Μήδειαν ὄλγῃ ἐμνησεν ἀνίησ.

Compasión y furia a la vez y con verdad un hombre inspirado
imprimió en este mármol, tanto que forzó con su arte,
incluso a una Medea de piedra, a recordar todos sus dolores.

El anónimo poeta observa en una escultura (μαρμάρωι ἐγκατέμιξε, v. 2) la misma dualidad de emociones y sentimientos de Medea (οἶκτον ὁμοῦ καὶ λύσσαν, v. 1) legendariamente captada por Timómaco en su pintura, no sin que el sintagma “Medea de piedra” (λαϊνέην Μήδειαν, v. 3) parezca introducir también una interpretación personal de la crueldad de la madre asesina. Poco o nada se sabe del referente concreto de este epigrama, desde luego porque ningún dato parece ayudar a su datación. No obstante, puede que no sea demasiado especulativa la posibilidad de que, aún que conocido ya literariamente, ese ἔνθεος ἀνὴρ (v. 1) sea Timómaco, o incluso que el texto se refiera a una estatua que se hubiese inspirado ya en la pintura de dicho maestro.

Fuera todos ellos del ciclo de epigramas solamente recopilados por Planudes, hay todavía que considerar otros tres poemas que pueden ser fechados, aunque en algunos casos por suposición, en el mismo siglo I d.C. Todos ellos insisten en *retratar* una Medea que es exclusivamente la bestia feroz y asesina, por consiguiente más allá del modelo de la *Medea* de Timómaco. Empecemos por un par de epigramas del Leónidas de Alejandría²⁵ (AP 9.345 y 346 = 22 y 23 FGE), que atestiguan, por lo menos, la consolidación de ese cambio en las aproximaciones poéticas a Medea todavía en la primera mitad del siglo I d.C.:

²⁵ Para los datos biográficos sobre Leónidas véase PAGE (1981: 503-504).

Οὐδὲ τοσόνδ' Ἀθάμας ἐπεμήνατο παιδὶ Λεάρχῳ,
 ὅσσον ὁ Μηδείης θυμὸς ἔτεκνοφόνῃ,
 ζῆλος ἐπεὶ μανίης μείζον κακόν· εἰ δὲ φονεύῃ
 μήτηρ, ἐν τίνι νῦν πίσις ἔτ' ἐστὶ τέκνων;

οὐδὲ τοσόνδ' Beckby, οὐ τοσόν < > codd.

Ni la de Atamante contra su hijo Learco fue tan terrible
 cuanto la cólera de Medea al matar sus hijos,
 no fuesen los celos peor mal que la locura; si puede matar
 una madre, ¿en quienes confiarán todavía los hijos?

Este primer poema (AP 9.345 = 22 FGE) toma a Medea como ejemplo límite de la confianza en el otro que ya no puede encontrarse en la tierra, como la protagonista de una actitud poética claramente desesperanzada. El verso 1 presenta el ejemplo de Atamante, quien inspirado por Hera confundió al hijo Learco con una pieza de caza y le dio muerte tras clavarle una flecha (Apollod. 1.9.1). Pero es éste el mismo Atamante padre de Frixo, el hijo que casi sacrifica en la homónima (y para nosotros perdida) tragedia de Eurípides; en el último momento, Frixo es salvado por Nefele, quien le ofrece el toisón de oro y le ordena que llegue a la Cólquide. Atamante recuerda, por lo tanto, lo que hay de más primordial en la tragedia de la propia Medea. En todo caso, la tesis del poeta es clara: mayor es todavía el crimen de Medea, ya que su *μανία* no se la inspiró un dios, sino una causa completamente humana –los celos. Y, menos noble el motivo, más terrible el crimen, así pensaría Leónidas. Nos enfrentamos, por lo tanto, a una manera distinta de interpretar y transformar en arte los celos de Medea, distinta de la que parece dominar el último siglo de la era precristiana y el comienzo del I de la nuestra.

En el epigrama siguiente (AP 9.346 = 23 FGE) leemos la misma condenación moral, pero otras son las cuestiones que el texto suscita:

αἶψαν ὅλην νήσουσ τε διπταμένη κύ, χελιδών,
 Μηδείης γραπτῆι ἴνοσσοτροφεῖσ πυκτίδι·
 ἔλπει δ' ὄρταλίχων πίσιςιν πέο τήνδε φυλάξειν
 Κολχίδα, μηδ' ἰδίωσ φεικαμένην τεκέωσ;
 Tú, que vuelas por toda la tierra y sus islas, golondrina,
 es en la cera de la tablilla de Medea que alimentas a tu prole;
 ¿crees que debes confiar tus pajaritos a que les cuide
 la de Cólquide esa, quien ni a sus propios hijos supo cuidar?

El tema de la golondrina ya lo vimos antes en un epigrama de Filipo de Tesalónica (AP 16.141 = 71 GP), con el cual este epigrama ha de tener relación²⁶. En un epigrama isopsefíco, donde la suma de los valores matemáticos de las letras de cada dístico ha de ser igual²⁷, el mantenimiento de la lección *πυκτίδι* de Planudes (dativo, “en unas tablillas”) facilita la referencia a un retrato de pequeñas dimensiones sobre una tablilla de cera, a partir de la cual se crea la ficción de una golondrina que ahí hace su nido. Aunque sea imposible determinar con exactitud qué modelo seguiría ese cuadro, si el de Timómaco u otro, la referencia de la golondrina y del soporte de cera también en el epigrama de Filipo (*τραυλὲ χελιδῶν*, v. 1; *κἄν κηρῶι*, v. 6) podría significar la influencia de un mismo retrato (o, por lo menos, de un mismo modelo iconográfico)²⁸, o más bien que Leónidas se apoya directamente en el propio poema de Filipo, lo cual, de ser así, estaría mencionando por su materialidad²⁹. A otro nivel, sabemos por Ovidio (*Tr.* 2.525-526) que los romanos más pudientes poseían copias de la *Medea* y del *Áyax* de Timómaco en sus casas, además de que en dos gemas grabadas del siglo I a.C. han sido identificadas las huellas del primero retrato (*LIMC* ‘Medea’ 15 y 16). Por lo tanto, pueden los epigramas que identifican la cera como soporte referirse a uno de estos retratos para uso más privado, sin que eso aparte la influencia del modelo de Timómaco.

AP 7.354 (= 7 FGE), atribuido a Getúlico en el *Codex Palatinus*, nos pone delante la visión de un oficial del Emperador Tiberio, en la primera mitad del mismo siglo I d.C.

Παίδων Μηδείης οὗτος τάφος, οὐκ ὁ πυρίπνου
ζᾶλος τῶν Γλαύκης θῦμ' ἐποίησε γάμων,
οἷς αἰεὶ πέμπει μελίγματα Κυκυφὶς αἶα,
μητρὸς ἀμείλικτον θυμὸν ἰλασκομένα.

De los hijos de Medea esta es la tumba, a los que los celos
inflamados por las bodas de Glauce hicieran víctimas,
y a quienes siempre envía sacrificios la tierra de Sísifo,
la cólera implacable de una madre intentando apaciguar.

²⁶ Para el paralelo entre los epigramas de Filipo y Leónidas, véase GUTZWILLER (2004: 377, n. 90).

²⁷ La explicación de la isopsefia del poema puede leerse en PAGE (1981: 528).

²⁸ Véase GUTZWILLER (2004: 344 y n. 12).

²⁹ GURD (2007: 324-325) considera que el léxico de AP 16.137, en especial *συνέγραψεν* (v. 1) y *γραφὴς* (v. 6), puede referirse al acto de escritura del poema en un tablilla de cera. De ser así, el término *γραπτῆι* del epigrama de Leónidas que estamos comentando (v. 1) podría hacer referencia a dicha tablilla, y no a cualquier pintura en concreto.

Cree PAGE (1981: 58-59) que la versión de Getúlico tiene la plusvalía de renunciar a la versión tradicional del mito (es decir, la de Eurípides), en la que Medea es la asesina directa de los niños, en función de otra, según la cual los hijos han sido asesinados por los habitantes de Corinto. Solamente esto explicaría, para Page, la mención de los sacrificios anuales de los corintios (v. 3). Nos parece innecesaria esta interpretación, por cuanto en la tragedia de Eurípides Medea anuncia ya la institución del rito mencionado por el epigrama, donde la mención de Corinto (γῆι δὲ τῆιδε Κιούφου, Eur. *Med.* 1381) es la misma que aparece en el epigrama (Κιευφικ αἶα del, v. 3). Si el epigrama que estamos comentando es único por algo, lo es por su forma, ya que constituye el único caso de la *Antología* donde una obra de arte sobre Medea presenta la forma de un epitafio [PAGE (1981: 58)]. Por lo demás, Getúlico parece encuadrarse en esa interpretación que hemos llamado “pós-Timomaquia” de Medea, subrayando solo su “cólera implacable”, lejos de lo que fue la *bona mens* del perfil doble del modelo de Timómaco.

Lo que hasta el momento se dijo nos ha permitido trazar un cuadro sintético del tratamiento artístico, tanto pictórico como literario, del infanticidio de Medea en tiempos imperiales romanos, especialmente entre los siglos I a.C. y I d.C. Pero las páginas anteriores son testimonio, antes de todo, de la fama, imitación e influencia en distintos registros artísticos de una obra de arte, de una pintura que mereció ser ella misma asunto de poesía. En dos siglos, como hemos visto, la interpretación artística del infanticidio de Medea cambió radicalmente de tono. De las dos motivaciones actuantes en la doble *mens* estoica que animaba la pintura de Timómaco y algunos de los epigramas del ciclo –al que parece, por establecer un padrón, los que pueden fecharse entre el siglo I a.C. y la primera mitad del siglo I d.C.³⁰– los artistas empiezan a privilegiar la motivación negativa. Medea se convierte en la bestia asesina siempre sedienta de sangre familiar, la feroz erinia vengadora. De la interpretación dualista y de inspiración estoica que proponen algunos epigramas del ciclo, en especial los que parecen relacionarse con la pintura de Timómaco, Medea pronto se convierte en paradigma de la persona que no supo ser sabia, que se doblegó ante el *thymos* y acabó en una categoría humana inferior. Puede este cambio de interpretación y gusto depender de una *Medea* que no conservamos, pero de la cual todavía logramos

³⁰ En este período hay que mencionar textos como los de Ovidio (*Heroides*, *Metamorfoses*, *Tristes* y su perdida tragedia *Medea*), Séneca o las *Argonáuticas* de Valerio Flaco, quienes exploran dicha ambigüedad de sentimientos y crean una tendencia de simpatía hacia Medea.

extraer algún sentido – la homónima tragedia de Lucano. Condenado por Nerón al suicidio en 65 d.C., la vida y la carrera de este poeta corresponden a la historia de un opositor a dicho tirano. Habrá cambiado el tono a la *Medea* de su tío Séneca y convertido la protagonista en un agente discursivo de la propaganda política contra la tiranía de Nerón³¹.

Juntos, Timómaco y los epigramas de la *Antología*, en especial los de esa recopilación de Planudes (AP 16.135-143), conforman un auténtico tratado de poesía efrástica, casi en exclusiva sobre una sola obra pictórica, además de que sintetizan las principales características de la éfrasis epigramática helenística, las mismas que más tarde serían desarrolladas en el período bizantino. Ilustran perfectamente como las dos artes que Simónides y Horacio pretendían rivales trabajan a final a la vez, en un continuado proceso colaborativo de recreación artística. No es propósito de los epigramas describir la pintura, sino crear una nueva obra de arte, cuyos tintes son las palabras, que tenga la primera por modelo catalizador. Por detrás de todo esto una sola y misma Medea, una Medea que sigue añadiendo otras voces y otros cuerpos a su perfil complejo.

Bibliografía citada

- A. ANCELLASCHI (1990): *Médée dans le théâtre latin. D'Ennius à Senèque*. Roma.
- R. AUBRETON (1968): “La tradition manuscrite des épigrammes de l’*Anthologie Palatine*”. *REA* 70, pp. 32-82.
- R. AUBRETON (ed.) (1980): *Anthologie Grècque. Tome XIII. Anthologie de Planude*. Paris. Repr. 2002.
- S. BÄR (2012): “*Museum of words: Christodorus, the art of ekphrasis and the epyllic genre*”, in M. BAUBACH – S. BÄR (eds.), *Brill’s Companion to Greek and Latin Epyllion and its Reception*. Leiden, Boston, pp. 447-471.
- H. BECKBY (ed.) (1965): *Anthologia Graeca, Band 3, Buch IX-XI*, Tusculum.

³¹ Ya BECKBY (1965: 91) comentaba, más en concreto y a propósito de AP 9.435, que “Leonidas verteidigt Nero’s Muttermord” [véase PAGE (1981: 527)]. Para semejante lectura, aplicada a la *Medea* de Lucano, véase GOUVÊA JÚNIOR (2014: 86-89 y 95-99). Porque el suceso de la compra y dedicatoria de las estatuas de Medea y Ajax por Julio César en 46 a.C. (supra, n. 2) no era antiguo, formaría parte de las leyendas imperiales y puede haber sido recordado al nuevo tirano en dicha tragedia.

- A. CAMERON (1993): *The Greek Anthology: from Meleager to Planudes*. Oxford.
- A. CAMERON (2004): "Poetry and literary culture in Late Antiquity". In SIMON SWAIN-MARK EDWARDS, eds., *Approaching Late Antiquity*. Oxford, pp. 327-354.
- J.-M. CROISILE (1982): *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*. 2 vols. Brussels.
- J. M. DILLON (1997): "Medea among the philosophers", in J. CLAUSS, S. I. JOHNSON, eds., *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton, pp. 211-218.
- F. DÜBNER (ed.) (1864-1872): *Epigrammatum Anthologia Palatina*. 2 vols., Paris.
- L. FLORIDI (2007): *Stratone di Sardi. Epigrammi. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*. Alessandria.
- M. E. GIANUZZI (2007): *Stratone di Sardi. Epigrammi*, Alessandria.
- C. GILL (1983): "Did Chrysippus understand Medea", *Phronesis* 28.2, pp. 136-149.
- M. GONZÁLEZ RINCÓN (1996): *Estratón de Sardes. Epigramas*. Sevilla.
- M. M. GOUVÊA JÚNIOR (2014): "Incognitae Medeae Romae". *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 16, pp. 85-103.
- S. GOLDHILL (1994): "The Naive and Knowing Eye: Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World", in *Art and Text in Ancient Greek Culture*, S. GOLDHILL-ROBIN OSBORNE, eds., Cambridge and New York, pp. 197-223.
- A. S. F. GOW-D. L. PAGE (eds.) (1968): *The Greek Anthology: the Garland of Philip*. 2 vols. Cambridge. [GP]
- S. GUBERTI BASSETT (1996): "Historiae custos: sculpture and tradition in the Baths of Zeuxippos", *AJA* 100, pp. 491-506.
- S. A. GURD (2007): "Meaning and Material Presence: Four Epigrams on Timomachus's Unfinished Medea". *TPA* 137.2, pp. 305-331.
- K. GUTZWILLER (2004): "Seeing through: Timomachus' Medea and ecphrastic epigram". *AJA* 125.3, pp. 339-386.
- C. ISLER-KERÉNYI (2000): "Immagini di Medea", in B. GENTILI-F. PERUSINO, *Medea nella letteratura e nell'arte*. Venecia, pp. 117-138.
- A. KALDELLIS (2007): "Christodorus on the Statues of the Zeuxippos Baths: a new reading of the *Ekphrasis*", *GRBS* 47, pp. 361-383.
- M. KOORTBOJIAN (1995): *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*. California.
- R. LING (1991): *Roman Painting*. Cambridge.
- F. MALTOMINI (2008): *Tradizione antologica dell'epigramma greco*. Roma.

- I. MÄNNLEIN-ROBERT (2007): “Epigrams on art. Voice and voicelessness in ephrastic epigram”. In P. BING–J. S. BRUSS (eds.), *Brill’s Companion to Hellenistic Epigram down to Philip*. Leiden, Boston, pp. 251-271.
- D. L. PAGE (ed.) (1981): *Further Greek Epigrams*. Cambridge. [FGE]
- L. RICHARDSON (2000): *A Catalog of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum, and Stabiae*. Baltimore.
- B. S. RIDGWAY (2002): *Hellenistic Sculpture III. The Styles of ca. 100–31 B.C.* Wisconsin.
- C. SOURVINOU-INWOOD (1997): “Medea at a shifting distance: images and Euripidean tragedy”, in J. CLAUSS-S. I. JOHNSON, eds., *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton, pp. 253-296.
- W. STEINBICHLER (1998): *Die Epigramme des Dichters Straton von Sardes. Ein Beitrag zum griechischen paiderotischen Epigramm*. Frankfurt am Main.
- G. ZANKER (2004): *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*. Madison.



Figura 1



Figura 2



Figura 3