

Trabajo de Fin de Máster en *El Mundo Clásico y
su proyección en la Cultura occidental*

EL MUNDO CLÁSICO EN EL CONTEXTO DE
LA EXTRAVAGANZA VICTORIANA
JAMES ROBINSON PLANCHÉ

Autora: María Teresa Almeida Marrero

Tutor: Dr. D. José María Lucas de Dios

Departamento de Filología Clásica

Facultad de Filología

UNED

Curso académico: 2017-2018

Convocatoria: septiembre

Trabajo de Fin de Máster en *El Mundo Clásico y
su proyección en la Cultura occidental*

EL MUNDO CLÁSICO EN EL CONTEXTO DE
LA EXTRAVAGANZA VICTORIANA
JAMES ROBINSON PLANCHÉ

Autora: María Teresa Almeida Marrero

Tutor: Dr. D. José María Lucas de Dios

Departamento de Filología Clásica

Facultad de Filología

UNED

Curso académico: 2017-2018

Convocatoria: septiembre

Contenido

1. PRESENTACIÓN	4
2. INTRODUCCIÓN	5
2.1 El <i>Burlesque</i>	5
2.2 Classical Burlesque	5
2.3 James Robinson Planché	9
3. THE GOLDEN FLEECE	13
3.1 Apolonio, <i>Argonáuticas</i>	13
3.2 Eurípides, <i>Medea</i>	30
3.3 Planché: <i>The Golden Fleece</i>	39
3.3.1 PRIMERA PARTE – JASÓN EN LA CÓLQUIDE.....	39
3.3.2 SEGUNDA PARTE – MEDEA EN CORINTO.....	48
3.4 PERSONAJES	60
3.4.1 Medea.....	60
3.4.2 Jasón.....	67
3.4.3 El Coro	69
3.4.4 Eetes y Creonte.....	72
4. “THE BIRDS” OF ARISTOPHANES	74
4.1 ARISTÓFANES, <i>Los Pájaros</i>	75
4.2 PLANCHÉ, <i>The Birds</i>	81
4.3 PERSONAJES	90
4.3.1 Jackanoxides y Tomostyleseron.....	90
4.3.2 El Rey de los pájaros.....	91
4.3.3 Otros personajes	93
4.4 CRÍTICA EN <i>THE BIRDS</i>	94
4.4.1 La vida en el Londres victoriano.....	94
4.4.2 Aparición y ascensión de nuevas corrientes políticas de carácter revolucionario.	95
4.4.3 Emigración y convivencia.....	96
CONCLUSIÓN	97
BIBLIOGRAFÍA	100
ANEXO 1	102
<i>The Golden Fleece</i> / <i>El Vellochino de oro</i>	102
ANEXO 2	173
“ <i>The Birds</i> ” of Aristophanes / “ <i>Los Pájaros</i> ” de Aristófanos	173

1. PRESENTACIÓN

Durante el siglo XIX, en la Inglaterra victoriana surgió un género dramático que disfrutó de gran éxito, el *burlesque*. Dentro de este género, en principio poco relacionada con el teatro griego, surgió en un momento un subgénero que se denominó *classical burlesque* y cuyo máximo representante y casi creador fue el autor británico James Robinson Planché. Se trataba de obras que usaban temas provenientes de la cultura clásica y cuyas representaciones intentaban ceñirse en lo posible a las normas del teatro de época clásica.

Planché compuso numerosas obras de *burlesque*, aunque él prefería llamar a algunas de estas *extravaganzas*, una especie de subgénero de creación propia que en ocasiones no parece guardar diferencia alguna con respecto al *burlesque*, pero que, como veremos, en otras su diferenciación es vital para la valoración de la obra en sí. De esta producción de *extravaganzas* hemos escogido dos obras, *The Golden Fleece* y *The Birds of Aristophanes*, por estar basadas directamente en textos clásicos, de tal manera que podamos hacer un estudio comparativo entre la versión clásica y la de Planché, al tiempo que hacemos un análisis del género y su autor, del momento en el que se compusieron y sus posibles repercusiones, así como las similitudes y diferencias que nos llamen la atención en cuanto a otros temas de carácter político, social, etc. al poner frente a frente a autores de épocas y géneros tan dispares.

En cuanto a la estructura del trabajo, haremos primero una introducción que contendrá los datos más relevantes sobre Planché y el *burlesque*, de manera que podamos abordar el análisis de las obras con ciertas nociones sobre nuestro autor, sus intenciones y las características tanto del género como del contexto en el que se representaron. Seguidamente pasaremos al análisis de las diferentes obras, haciendo una comparación entre la obra clásica y la versión de Planché. Empezaremos con *The Golden Fleece* y los textos que tuvo presente nuestro autor para su composición, los cantos III y IV de *Aronáuticas* de Apolonio y *Medea* de Eurípides; para *The Birds of Aristophanes* acudiremos obviamente a la comedia ya citada por el autor en su título: *Las Aves*, de Aristófanes. Además de todos aquellos datos referidos a las obras, incluiremos igualmente algunos datos referidos al momento en el que Planché compuso sus obras, pues nos parecen de suma importancia para poner en contexto todas sus decisiones en cuanto a la elección de detalles y modificaciones.

Al final del trabajo, se han incluido dos anexos en los que se podrá leer las dos obras de Planché escogidas para el trabajo, tanto en inglés como en español en una traducción que hemos realizado para facilitar nuestro trabajo.

2. INTRODUCCIÓN

2.1 El *Burlesque*

Según William Davenport Adamas¹, los inicios del *burlesque*, entendido este como género literario o dramático que se centra en la ridiculización de un tema socialmente aceptado o glorificado, hemos de buscarlos antes incluso del período isabelino, tal es así que podríamos calificar de *burlesque* la obra atribuida a Homero, *Batracomiomaquia*, que parodia el género épico en general y la *Ilíada* en particular. Más tarde, pasó a ser un subgénero de la comedia popularizado en la literatura del siglo XVI y adoptado por diversos escritores y poetas de la época como Miguel de Cervantes, que parodia los romances de caballería en *Don Quijote de la Mancha*, o el propio Shakespeare que, sin llegar al *burlesque* sí que incluye algunos detalles del género en su obra.

En nuestro caso nos interesa cierto nuevo impulso que tomó el género en Inglaterra durante el siglo XIX en el ámbito teatral, un *burlesque* dramático que surge como evolución del *burlesque* literario. En este momento se había convertido en un entretenimiento en el que tenía cabida tanto la sátira de obras contemporáneas autóctonas como de obras extranjeras.

Se trata de un género que viene a cubrir las necesidades y gustos particulares de un sector de la sociedad que en aquel Londres sobrepoblado y en el que se estaban produciendo importantes cambios sociales, buscaba no sólo un tipo de entretenimiento más asequible y accesible sino también nuevos lugares para frecuentar durante el tiempo libre. Como nos recuerda Laura Monrós-Gaspar², precisamente es en este momento cuando se crea el West End.

2.2 Classical Burlesque

Dentro de los diferentes tipos de burlesque y autores del género, el reciente trabajo se centrará en uno en particular especialmente relacionado con el mundo clásico y que se denominó *classical burlesque*. Se trata este de un burlesque en el que se parodian obras y elementos tomados de la antigüedad clásica y que fue muy popular durante mediados del siglo XIX.

Muchos factores contribuyeron al auge de este género, y entre otros podríamos destacar en particular la fascinación que la sociedad victoriana sentía por Grecia y Roma. Se podía apreciar tanto en el sistema educativo de la élite como en la cultura popular, en la arquitectura, el teatro y la ópera, en la literatura e incluso en la religión. Y dicha fascinación no hizo sino

¹ DAVENPORT, 1891: 1 y ss.

² MONRÓS-GASPAR, 2015: 1

aumentar cuando comenzaron a aflorar diferentes exposiciones en las que se mostraban piezas de arte de Grecia y Roma u obras inspiradas en estas. Por ello, el hecho de que esta influencia llegara también al *burlesque* podríamos considerarlo natural y esperado.

En cuanto a las características del género, atendiendo una vez más a las obras de Davenport y Monrós- Gaspar, podríamos decir de forma general que se trata de un género que incorpora temas míticos, presenta una elaborada maquinaria teatral con gran gusto por asombrosos efectos visuales, en contextos a menudo sobrenaturales como el Olimpo o el Hades, y cuyas obras suelen estar escritas, sin pudor, en versos de mala calidad. De forma más detallada, sin embargo, podríamos decir que sus principales rasgos serían:

- **la parodia:** estas obras se basan en la parodia de una obra artística existente, normalmente en dísticos rimados, para reflejar un tipo de burla hacia las nociones tradicionales del estilo convencional de dichos trabajos artísticos. Es común la actualización de hechos pasados, la recreación ridícula de escenas clásicas, chistes y juegos de palabras, etc.

- **la música:** se suele relacionar con la comedia musical en cuanto que en este tipo de obras se ensamblan o citan fragmentos musicales de distintas obras preexistentes: canciones infantiles, fragmentos de óperas o incluso canciones pertenecientes a la tradición inglesa. En definitiva, la música es un elemento central dentro del género. Se dan así soliloquios y piezas reescritas adaptadas a canciones contemporáneas, ya sean populares, operísticas, etc.

- **escenografía:** estas producciones teatrales también se caracterizan por una vistosa y excelente escenografía. Se incluían extravagantes acrobacias visuales y los autores y diseñadores de escenarios competían por asombrar a la audiencia con espléndidas creaciones. En este aspecto, los antiguos mitos proporcionaban numerosas oportunidades para la puesta en escena de escenarios grandiosos y llenos de elementos extraños.

- **travesty:** entendido como método dramático que se centra en la ridiculización de los roles de género y que fue un elemento muy popular en la segunda mitad del siglo XIX. De esta manera, se convirtió en una costumbre dentro del *burlesque* utilizar atractivas actrices para representar héroes míticos o príncipes de cuento, y aunque en ocasiones esta presencia femenina simplemente servía para aportar cierto toque picante, algunas de estas mujeres que representaban papeles masculinos eran consideradas auténticas artistas. Igualmente, el travestismo masculino también se convirtió en un elemento rutinario dentro del género, y los roles femeninos más antiguos, tales como Clitemnestra o Medea, comenzaron a ser representados sistemáticamente por hombres a finales del siglo XIX. Dentro de esta línea, se da también una transposición de las clases y veremos a personajes de clase alta presentar características de clase baja, y viceversa.

Hay que decir que estas representaciones solían tener lugar en días festivos, en los que no se trabajaba, como Easter o Navidad, para que pudiera asistir el mayor número de gente posible. Y fue precisamente en la festividad de Easter del 24 de marzo de 1845 cuando tuvo lugar en Haymarket la representación de una obra titulada *The Golden Fleece*, a cargo del autor James Robinson Planché. Se trataba de una obra de *burlesque* pero cuya peculiaridad, como podemos ya sospechar, era que no estaba inspirada en una obra del momento sino en un tema clásico. Si bien Planché, cuyos detalles biográficos reservamos para más adelante, ya había puesto en escena con gran éxito otras obras de tema clásico como *Olympic Revels, or Prometheus and Pandora* en 1831 y a finales del mismo año *Olympic Devils, or Orpheus and Eurydice*, sin embargo, fue el éxito de *The Golden Fleece* el que lo consagró no sólo como el fundador del *burlesque* moderno, sino también como el creador, en particular, de esa forma de travestismo que comúnmente se describe como “clásico” por centrarse en las características y aventuras de dioses y diosas, heroínas y héroes pertenecientes a la mitología y la fábula griegas y latinas. Bien es verdad que antes de Planché ya se habían representado en los escenarios ingleses piezas de tema clásico, pero estas piezas no eran obras de *burlesque* tal y como se entendía el término en este momento.

Fue un género que gozó de una gran popularidad entre los años 1830 y 1870, lo cual nos llama la atención si tenemos en cuenta el hecho de que durante este mismo período no era común encontrar en los escenarios ingleses representaciones de dramas antiguos o dramas serios sobre temas griegos o romanos. Sin embargo, se cree que durante la época victoriana un espectador normal, de cualquier clase social, incluso aquellos que nunca habían leído un libro, podrían haber estado al tanto de las principales obras épicas antiguas, de algunas tragedias griegas y tal vez de una docena de historias pertenecientes a las *Metamorfosis* de Ovidio³. Por otra parte, en la Inglaterra victoriana el conocimiento de las lenguas clásicas servía para crear y mantener la división de clases y excluir a las mujeres y a la clase trabajadora de ciertas profesiones y puestos. Por ello, uno de los aspectos más importantes del *classical burlesque* es permitir el acceso a la cultura clásica disponible a mediados del siglo XIX a gente de clase media y baja de ambos sexos. Los autores no dudaban en exhibir sus conocimientos sobre la cultura clásica y la audiencia debía de disfrutar esa sensación de posesión cultural.

Todo ello, unido al hecho de que la mayoría de los autores del género eran de alguna manera miembros rebeldes y descontentos de la clase media, podría hacernos pensar que el *classical burlesque* podría tratarse de un género con pretensiones revolucionarias, pero no es

³ HALL and MACINTOSH, 2005:

el caso. Este género nunca fue usado como una plataforma para lanzar mensajes políticos de naturaleza radical. Es cierto que pudo haber tenido cierta dimensión subversiva y, como veremos, llegar a ser en ocasiones un foro de debate sobre los temas que preocupaban a la sociedad en esa época, pero el radicalismo político explícito siempre le fue ajeno, y dicha subversión se expresaba más por su tono y postura que por cualquier contenido explícito.

Lo que sí era un elemento inherente al *classical burlesque* es la capacidad de estos autores para crear humor a través de referencias anacrónicas referidas al mundo contemporáneo de la audiencia. Hay que tener en cuenta que a partir de 1840 la incongruencia fue considerada la primera fuente de ingenio y humor y la yuxtaposición de mitos clásicos y referencias a taxis, divorcios y burbujas inmobiliarias en el centro de la ciudad debían suponer bellas e hilarantes yuxtaposiciones difíciles de evitar. Estas alusiones y reflexiones sobre la historia y los autores clásicos hicieron que los victorianos fueran conscientes del significado de su propia modernidad, y dicha modernidad consciente que se incluía en estas obras ayudaba al público a hacerse una idea de lo que los hacía diferentes de la gente del pasado, pero al mismo tiempo servía para crear cierta sensación de continuidad en cuanto a la naturaleza humana y sus preocupaciones⁴.

Como ya dijimos, entre los años 1830 y 1870 tiene lugar el periodo más próspero del género, que dio lugar no sólo a los autores más admirables sino también a un elenco de espléndidos actores que estuvieron a la altura de las creaciones que representaron. Sin embargo, a partir de 1870, comediógrafos y teóricos del género comenzaron a darse cuenta de que su época era hostil al drama, y algunos culparon al *burlesque* de este hecho, defendiendo que había sido precisamente el gusto por el *burlesque* de los trabajos intelectuales lo que había llevado a que se desdibujaran las líneas entre el auténtico drama y el entretenimiento de baja calidad. Así algunos comenzaron a pedir obras que presentaran un humor más basado en el ingenio intelectual y menos en el sentimentalismo. Algunos incluso llegaron a decir que la marca del *burlesque* estaba acabada. Esto dio lugar a obras que pertenecían claramente al *classical burlesque* pero que no llegaron a disfrutar del éxito de las anteriores por ser demasiado ingeniosas, cargadas de alusiones clásicas menos conocidas por el público y carentes de las rimas y subversivos juegos de palabras basados en la mitología clásica que tanto habían entretenido al público de Londres durante las últimas décadas. Esto supuso el fin del género y el paso a un Helenismo muy diferente, más estético, propio de los hermosos cuadros de Alma-Tadema, pero que nada tenía que ver ya con el *classical burlesque*.

⁴ HALL and MACINTOSH, 2005

2.3 James Robinson Planché

James Robinson Planché⁵, hijo de refugiados franceses, nació en Picadilly, Londres, el 8 de febrero de 1796. Comenzó su vida laboral como ayudante de un pintor y más tarde fue aprendiz de librero, con la esperanza de llegar a vender algún día sus propias obras. En este tiempo se unió también a una compañía de teatro amateur, donde no sólo participaba como actor, sino también como autor. De esta manera el manuscrito de una de estas primeras obras, *Amoroso, King of the Little Britain*, llegó por casualidad a manos del actor cómico John Pritt Harley, el cual supo ver su potencial y no dudó en llevarla a escena y protagonizarla en el Theatre Royal, en Drury Lane, en 1818. La obra tuvo una gran acogida, por lo que a partir de este momento nuestro autor decidió dedicarse por completo a la carrera teatral.

En 1821 contrae matrimonio con Elizabeth St. George, autora de teatro también y cuyas obras gozaron de cierto éxito en la época. Se cree, al leer las obras de ambos, que debieron de trabajar codo con codo en numerosas ocasiones, pues se aprecian peculiaridades de uno en las obras del otro⁶. Elizabeth murió en 1846 tras una larga enfermedad, dejando a su marido solo con dos hijas: Katherine Frances y Matilde Anne, la cual seguiría los pasos de su padre y se convertiría, bajo el pseudónimo de Susie Sunbeam, en una autora de libros infantiles, llegando a disfrutar de cierto éxito.

A pesar del renombre que consiguió, Planché nunca disfrutó de una gran fortuna, durante un tiempo tuvo que hacer frente a una situación de escasez, hasta que fue galardonado con una pensión de cien libras al año en reconocimiento a su labor literaria. Y así vivió hasta que murió en Chelsea en 30 de mayo de 1880, con 84 años.

Dedicó su vida a las antigüedades y al teatro. Miembro de la Society of Antiquaries, fundador líder de la British Archaeological Association en 1843y representante oficial de la honorable, aunque desacreditada por entonces, ciencia de la heráldica como Rouge Croix Pursuivant y Somerset Herald, fue además autor y colaborador de 57 *extravaganzas* (como vimos, término acuñado por él mismo para calificar a sus *burlesques*), una centena de farsas, comedias, melodramas y libretos para ópera⁷. Hombre de no muy alta cuna ni grandes estudios, pero trabajador, mantuvo sus dos pasiones unidas al mantenerse a la vanguardia del movimiento hacia la precisión histórica en el diseño escénico y de vestuario, lo que le hizo

⁵ Parece ser que su apellido se pronunciaba “plank” o “planky”, pero posteriormente él recuperó el acento para darle la pronunciación francesa original.

⁶ Planché era un maestro de los diálogos alegres y divertidos, mientras que el fuerte de Elizabeth era la creación de escenas sentimentales y melodramáticas.

⁷ Llegó a colaborar con Felix Mendelssohn escribiendo el libreto de una ópera sobre el asedio de Calais durante la Guerra de los Cien Años, pero Mendelssohn no estuvo contento con la escena final y la obra nunca llegó a representarse.

escribir una historia estándar del vestuario británico, *History of British Costume from the Earliest Period to the Close of the 18th Century*, publicada en 1834.

Como ya se ha mencionado, su carrera como dramaturgo comenzó en 1818 con la representación en Drury Lane de la obra *Amoroso, King of the Little Britain*. Aunque nuestro autor, que era joven cuando la compuso, nunca se sintió orgulloso de este trabajo y no fue incluido en su recopilación de *burlesques* y *extravaganzas*, sin embargo, gracias a su éxito se convirtió en dramaturgo a tiempo completo, cosechando éxitos en los siguientes años y llegando a ser una especie de autor de plantilla en el Adelphi Theatre y el Theatre Royal en Covent Garden.

A pesar del éxito de *Aomoroso*, Planché tuvo que esperar hasta 1831 para conseguir auténtica fama con sus *burlesques* de tema clásico, momento en el que estrenó *Olympic Revels, or, Prometheus and Pandora* en el Olympic Theatre con motivo de la apertura de este bajo una nueva dirección, la de Lucia Vestris, actriz y cantante de ópera, con la que nuestro autor mantuvo una relación profesional de más de veinte años. Planché atribuyó el éxito de *Olympic Revels* a la decisión de poner en escena elegantes recreaciones de ropa antigua en lugar del absurdo atuendo de payaso previamente convencional en *burlesque*, una decisión que afectaría al futuro del género.

Dicho éxito animó a nuestro autor a atreverse a crear otra obra similar a finales de ese mismo año, *Olympic Devils, or Orpheus and Eurydice*, obra con estilo propio, que muestra un ingenio admirable, más allá del uso de simples juegos de palabras, cargada de un cinismo en cierto modo agradable.

Pero sin duda, la más destacada de estas obras es *The Golden Fleece* (1845). Esta obra, calificada por él mismo como “the latter and undeniable burlesque”⁸, le fue sugerida tras asistir a la representación en Covent Garden de *Antígone*, a la manera griega, con un coro y música de Mendelssohn. Esto le dio la idea de componer una obra no sólo basada en textos griegos (*Argonáuticas* de Apolonio y *Medea* de Eurípides), con actores vestidos al estilo griego, sino que decidió igualmente retomar algunos elementos de la época como ese mismo Coro griego, aunque en este caso interpretado por una sola persona, que explicaba la acción y no tenía reparos en interrumpirla para añadir alguna gracia o broma. Para esta ocasión Planché contó una vez más con la colaboración del matrimonio formado por Madame Vestris y Charles Mathews, y cuya labor no duda en elogiar en su diario *Recollections and Reflections*, donde leemos: “la Medea de Madame Vestris y el Coro de Charles Mathews fueron simplemente

⁸ Así se expresa sin entrar en mucho detalle sobre la obra en sus memorias *Recollections and Reflections*, 1872, p.79

perfectos”, o más adelante “Madame Vestris en el papel de Medea y Mathews en el del Coro nunca podrán ser olvidados por aquellos que los presenciaron”⁹.

En cuanto a la presencia y colaboración de este matrimonio, en especial la de Madame Vestris, se dice que Planché no consiguió el éxito hasta que conoció a esta actriz y cantante¹⁰ que se convertiría, como ya hemos comentado, en la directora del Olympia Theatre.

Un año después, en 1846, el público de Londres tendría la oportunidad de asistir a otra obra de nuestro autor basada en un texto clásico, *The Birds of Aristophanes*, pero en esta ocasión no tuvo el éxito esperado. Planché se defiende de las críticas que le achacan la seriedad de algunas partes diciendo no se trataba de una pieza de *burlesque* y que por ello ni el público ni los críticos habían llegado a comprender su intención en esta obra, la cual no había sido simplemente divertir¹¹.

Además de su labor como dramaturgo, Planché también se dedicó a publicar diferentes textos y artículos en los que defendía la precisión histórica en el vestuario en las obras de teatro, y se centraba muy a menudo en las obras de Shakespeare, que él consideraba desatendidas en este aspecto. Esto hizo, no sólo que él mismo respetara dicha precisión en sus obras, sino que le abrió un mundo de investigaciones y trabajos que lo hizo introducirse en el mundo de la arqueología y las antigüedades, llegando a ser, como ya hemos comentado, miembro de la Society of Antiquaries, fundador líder de la British Archaeological Association, y autor de *History of British Costume from the Earliest Period to the Close of the 18th Century*, publicada en 1834.

Se retira parcialmente de los escenarios en 1852, aunque todavía, desde este año hasta 1871, escribirá unas dieciséis obras más. Tras su muerte fue reconocido como el autor que dio dignidad al género de la *extravaganza* y al *burlesque* en general, así como por su gran contribución al teatro británico.

Las obras de Planché fueron publicadas en cinco volúmenes por dos amigos en 1879 bajo el título *The Extravaganzas of J. R. Planché (Somerset Herald) 1825-1871*. Hay que decir que Planché distinguió sus obras del resto de obras pertenecientes al *burlesque* denominándolas *extravaganzas*. En su opinión, una *burlesque* era la amplia caricatura de una tragedia, mientras que la *extravaganza* era el tratamiento caprichoso de un asunto poético, de una historia

⁹ Véase nota anterior

¹⁰ Así lo afirma Harley Granville-Barker (1932: 108 y ss), el cual además añade que fue esta mujer de coraje y buen gusto la que supo apreciar la delicada simplicidad de Planché y ver en ello un excelente material para el color y la picardía de sus actuaciones, cantos y bailes.

¹¹ *Recollections and Reflections*, 1872, p.79 y ss.

existente y conocida. Y aunque en la práctica estos límites en ocasiones son imposibles de mantener, sin embargo, sí se aprecia en su estilo ciertas características propias como simplicidad, delicadeza e inocencia, además de un buen gusto y tacto para saber hasta dónde puede llegar con sus juegos de palabras y su humor. En definitiva, podríamos concluir que su método es clásico.

En las siguientes páginas nos dedicaremos a profundizar en estas dos últimas obras mencionadas, *The Golden Fleece* y *The Birds of Aristophanes*, y las compararemos con los originales griegos que Planché tuvo presente para dar forma a sus piezas.

3. THE GOLDEN FLEECE

3.1 Apolonio, *Argonáuticas*

CANTO III

1ª PARTE (vv. 1-439) Presentación de personajes e historia

En esta primera parte, como si de un relato independiente se tratara, Apolonio se dedica a presentar a los diferentes personajes que tendrán un papel importante tanto en este canto como en el siguiente.

Primero se hace una presentación de las divinidades que de una forma u otra intervienen directamente en los sucesos que tienen lugar en estos dos actos: Atenea, Afrodita, Eros y, especialmente, Hera. Habrá otras apariciones de carácter divino, pero éstas son esenciales para el relato ya que ellas serán las que de forma directa o indirecta causarán la pasión de Medea por Jasón y las consecuentes acciones que ésta lleva a cabo y que serán el hilo central ya no sólo de esta parte del relato sino la materia sobre la que versará el resto de nuestro trabajo.

Los dioses se nos presentan aquí con sus peculiaridades clásicas, aunque también se deja sentir el espíritu del helenismo en el realismo y la cotidianidad que parece respirarse en el Olimpo: Hera y Atenea comparten confidencias y preocupaciones cual comadres a la puerta de sus casas y Afrodita se queja de la desobediencia y las rabieta de su hijo Eros. Un tratamiento similar tendrá el enfado de Tetis hacia Pelias, en el canto IV, que se nos presenta como el de un matrimonio corriente.

En cuanto al elenco de personajes mortales que se presentan en esta parte, tenemos no sólo a parte de la tripulación, Jasón y los nietos de Eetes entre otros, sino también al propio Eetes, a Medea y a su hermana. La personalidad cruel de Eetes y de la que se nos da cuenta ya desde esta presentación, parece justificar en parte todo lo que le pasará durante el resto del relato. En cuanto a Medea, es aquí todavía un personaje un tanto simple, aunque se advierten sus características de heroína dramática, a diferencia de su hermana, víctima de las circunstancias y personaje pasivo.

Así las cosas, terminamos de leer esta parte del relato con cierto conocimiento de los personajes, de los intereses que los mueven e, incluso, gran parte de la acción, o por lo menos parte de los aspectos más importantes que se desarrollarán en el resto del canto y parte del siguiente.

Preludio (vv. 1-5)

El autor comienza invocando a Erato, musa de la poesía erótica, para que le cuente cómo Jasón consiguió traer el vellocino a Yolco. La preferencia por esta musa se debe al hecho de que en este canto se van a relatar los amores entre Medea y Jasón, por lo que es la más apropiada, y así lo declara el propio Apolonio al afirmar “tú también participas del destino de Cipris”, y, sin duda, los asuntos propios de Cipris tendrán un papel importante en las siguientes escenas.

En el Olimpo (vv. 6-166)

Esta parte abarca tres escenas, todas ellas en el Olimpo, en la que intervienen diferentes dioses y que sirven para explicar las causas de los acontecimientos más importantes de la trama, entre ellos, los repentinos sentimientos de Medea hacia Jasón. En la primera escena asistimos a una conversación entre Hera y Atenea que, en su deseo de ayudar a Jasón, convienen en pedir ayuda a Afrodita, la cual podría convencer a su hijo Eros para hacer que Medea se enamore de Jasón y lo ayude a superar las diferentes pruebas que le impondrá Eetes, rey de la Cólquide, y a conseguir el vellocino de oro. Acuden a casa de Afrodita, le exponen el plan y ella acepta sin demora, dirigiéndose al momento hacia su hijo Eros para persuadirlo. Este también acepta y raudo se lanza hacia el palacio de Eetes.

En esta parte, conocemos no sólo el carácter divino de la pasión de Medea, sino también llegamos a conocer las causas que tiene Hera para brindarle su protección a Jasón. Dichas causas son dos: porque Jasón la había ayudado a cruzar un torrente de agua cuando ella llevaba la apariencia de una anciana, y, especialmente, puesto que lo repite varias veces a lo largo de estos dos cantos, para castigar a Pelias por haberla privado del honor de los sacrificios. Recordemos que Pelias había enviado a Jasón a por el vellocino.

Embajada de los argonautas al palacio de Eetes e intervención de Eros (vv. 167-439)

Si los versos anteriores habían servido para informarnos de las causas de Hera para ayudar a Jasón, en esta parte asistiremos a la presentación de los personajes principales mientras intervienen en la acción. Por tanto, nos trasladamos del Olimpo a la Cólquide, en concreto a la nave Argo, donde, de forma simultánea a las escenas de los dioses ya comentadas, se está produciendo una asamblea entre todos los argonautas para decidir, antes de presentarse en el palacio de Eetes, la mejor manera de dirigirse al rey. Es Jasón el que tiene el turno de palabra al comienzo de esta escena, y su discurso defiende el valor de la persuasión y la palabra frente a la violencia. “Muchas veces, por cierto, lo que apenas conseguiría el valor, fácilmente la palabra lo realiza cabal”, llegará a decir. Veremos que el uso de la palabra será una herramienta que Jasón llegará a usar más de una vez a lo largo de esta obra.

El recorrido que hacen en palacio hasta llegar a Eetes nos llama la atención por su estilo, ya que el autor nos coloca en el punto de mira de los personajes y vamos recorriendo con ellos los pasillos y estancias en lo que en terminología cinematográfica podría considerarse un plano secuencia. Se describen con detalle la decoración del lugar hasta que entra en escena la propia Medea, que es vista por los argonautas justo en el momento en el que se dirigía a la habitación de su hermana. Su reacción de sorpresa al ver a los hombres hace que acudan al lugar su hermana, sirvientas e incluso el propio Eetes, hasta que el lugar se llena de gente. Esta escena se nos presenta vista desde arriba, desde el punto de vista de Eros, que justo en este momento hace su aparición y lleva a cabo el plan divino. Lanza su flecha y el destino de Medea queda marcado, comienzan a crecer en su interior los sentimientos de amor hacia Jasón, y éstos ya desde el principio, nos dice el autor, producen dolor a la heroína. Se trata de un amor sáfico, que es dulce y amargo a la vez.

Será esta la única vez en la que tendremos a todos los personajes en la misma estancia, pues a partir de aquí cada uno se moverá de diferente manera y en distintos espacios, dependiendo de sus actos, circunstancias, etc. Así Eetes se moverá entre la soledad del Rey y las asambleas de colcos, Medea tendrá muchos momentos tortuosos de soledad y momentos compartidos con su hermana, sirvientas, y especialmente con Jasón; y en cuanto al héroe, parece que nunca está solo, siempre aparece acompañado de una u otra forma, asistido incluso cuando realiza la prueba, y la seguridad en cuanto a sí mismo hace que no veamos momentos de soledad como los de Medea, de reflexión y lucha interior, de introspección. No podemos olvidar que estamos ante una obra protagonizada por un grupo de héroes, y Jasón es sólo uno de ellos, por más que estos cantos se centren en su historia.

Tras esta escena de encuentro, se celebra un almuerzo en el que los héroes explican a Eetes la causa de su presencia en la Cólquide: el vellocino. Al formar parte de la embajada los hijos que Frixo había tenido con la hija de Eetes, es decir, sus propios nietos, éste cree que vienen a arrebatarse el trono, por lo que muestra una actitud hostil hacia los extranjeros. Y es en este momento en el que Jasón pone en práctica, con “dulces palabras”, sus artes persuasivas, aunque no puede evitar que el rey, como para castigarlos, decida ponerles una prueba que él mismo lleva a cabo cada día: ponerles el yugo a dos violentos y peligrosos bueyes, arar con ellos un campo y sembrar los dientes de un dragón del que surgirán hombres armados que habrá que eliminar. Jasón se muestra desanimado por la dificultad de la prueba, pero acepta “dominado por la impotencia”.

2ª PARTE (vv.439-1172) Parte romántica: Medea y Jasón

En esta segunda parte, centrada especialmente en los protagonistas, asistimos al desarrollo de los sentimientos de Medea, y en parte también a los de Jasón. Ella comienza a ser víctima del encantamiento de Eros, y en cuanto a él, sus compañeros suelen ser los que le aconsejan qué hacer. Podríamos pensar por tanto que nos encontramos ante personajes que no son dueños de sus destinos, y esto nos recuerda a aquellos héroes de la novela de época helenística, siempre en manos de otros, víctimas de las circunstancias.

Los sentimientos, como hemos dicho, se irán apoderando de los protagonistas, aunque de forma independiente y tomando cada uno un desarrollo distinto, hasta que se produce el ansiado encuentro de los dos en el templo de Hécate, momento que marcará el destino de ambos, especialmente el de Medea.

La personalidad de ella está aquí todavía descrita de forma vaga, debido a que sólo se hace referencia a sus sentimientos por Jasón y sus dudas, aunque empezamos a intuir ante qué tipo de mujer nos encontramos.

Los argonautas deciden buscar la ayuda de Medea (vv. 439- 615)

Se retiran los argonautas y vemos la reacción de Medea ante lo que ha visto, pues suponemos que ha presenciado el almuerzo escondida. En este primer momento ya sufre por el héroe.

En su camino de regreso a la nave, Argos sugiere a Jasón pedir ayuda a “una cierta joven que sabe de pócimas”. Es curiosa esta forma de referirse a Medea, su tía realmente, hermana de su madre, por lo que parece que estos lazos familiares no se tienen en cuenta o no interesa tenerlos en cuenta de manera que parezca, podríamos pensar, que Medea no ayuda a sus sobrinos sino a un hombre del que está enamorada. Incluso nos atrevemos a pensar que las diosas, al querer ayudar a Jasón, podrían haber hecho que Medea se sintiera obligada a ayudar a sus sobrinos, o, como veremos más adelante, hacer que ésta se sintiera en la obligación por las súplicas de su hermana, lo cual ella usará como excusa para ayudar al extranjero. Todo podría haberse hecho de una manera más simple y menos dramática si se hubiese apelado a la obligación familiar y no a un amor artificial y violento, creado por Eros. Jasón acepta esta sugerencia y añade: “Pobre en verdad resulta nuestra esperanza, cuando confiamos el regreso a mujeres”, comentario que encierra una gran ironía si tenemos en cuenta la importancia que ha supuesto y seguirá suponiendo la ayuda femenina en la empresa de este grupo de héroes.

Al llegar a la nave, Jasón cuenta a sus compañeros las pruebas que ha de realizar, todos piensan que son irrealizables y, como sucederá en más de una ocasión, se muestran desanimados, aunque pronto un grupo de valientes se presenta dispuesto a acompañar a Jasón en esta prueba. Una vez más, Argos hace referencia a la joven que vive en el palacio de Eetes

y que les puede ayudar, pero en este caso sí añade que es hermana de su madre. También es extraña esa alusión al hecho de que vive en el palacio de Eetes, el cual es por supuesto su padre. Medea es presentada como alguien totalmente independiente, como si fuera un personaje individual, ajeno al palacio y a esta familia.

Uno de los argonautas sugiere que hay que dirigirse a Medea “tratándola con toda clase de ardides”. Por lo que sabemos que Medea no sólo ha sido manipulada por los dioses, sino que también lo será por los hombres.

Termina esta parte con una escena en la Cólquide, donde Eetes, reunido con una asamblea de colcos, declara con actitud violenta su intención de acabar los argonautas, pues “según la profecía que una vez oyera de su padre Helios; que le era menester guardarse del astuto engaño y los designios de su propia familia”. La profecía se cumplirá, pero no por la intervención de sus nietos, como él cree, sino por la traición de su hija.

Es curioso el hecho de que la intervención de Eetes presente dos formas, una en la que se reproduce el discurso que dirigió a los ciudadanos y en la que cuenta sus planes para con los extranjeros, y otra, a partir del verso 594, introducida por “Aparte se decía a sí mismo...” que constituye un soliloquio en el que expresa sus sospechas en cuanto a sus nietos y recuerda el oráculo. Es decir, que parece no querer hacer pública la razón de sus temores.

Esta parte termina con la escena en la que Argos le pide a su madre que suplique a Medea su protección, cosa que ésta no había hecho por temor a las consecuencias.

Angustia de Medea y escena de ésta y su hermana Calcíope (vv. 616-824)

Mientras los argonautas ya han puesto en marcha su plan, decidido fríamente y sin demasiada reflexión, Medea, sin embargo, es víctima de sueños, indecisiones y sentimientos contradictorios en la soledad de su cuarto. A pesar de ello, decide ayudar al extranjero, pero bajo la apariencia de estar ayudando a sus sobrinos, versión que seguirá manteniendo ante todo aquel que le pregunte. Por lo que, cuando la hermana viene a pedirle el favor, ésta acepta aliviada al momento.

En esta escena entre las dos hermanas podemos observar que, a pesar de que parecen tener buena relación y unos sentimientos sinceros, sin embargo, el hecho de que cada una tenga sus propios intereses y no quiera expresarlos abiertamente, hace que la conversación esté cargada de medias mentiras, sobre todo por parte de Medea, que aparenta preocupación por los hijos de su hermana cuando realmente sólo piensa en Jasón. Esta forma de actuar de Medea con respecto a su familia, manipulada por lo que siente, irá creciendo a lo largo de la obra, y veremos que supera diferentes escalas de maldad o locura, según se mire: comienza mintiendo a su hermana, luego traiciona a su padre y terminará formando parte del asesinato de su hermano, por no mencionar el desenlace de la obra de Eurípides. Ante estos hechos cabe

preguntarnos si son llevados a cabo desde la mente fría de una mujer dominada por la pasión y el egoísmo, o sólo por una víctima de los caprichos de los dioses.

Medea queda sola y pasa la noche atormentada una vez más por la angustia y las dudas, y lanza un monólogo en el que expresa su deseo de no haber conocido jamás a Jasón, palabras similares a las que llega a decir en la *Medea* de Eurípides. Sin embargo, al final prepara la pócima que hará que Jasón lleve a cabo con éxito la prueba y espera la llegada de la Aurora.

Encuentro de Jasón y Medea en el templo de Hécate (vv. 828-1172)

Llega la mañana y Medea se prepara para el encuentro con un ánimo totalmente distinto al de la noche anterior. Se dirige a su encuentro con Jasón y se dice que la gente con la que se iba encontrando evitaba su mirada, debido a que posee el brillo en los ojos característicos de los descendientes del Sol, así como por sus poderes mágicos que serían populares. Es la primera que llega a la cita.

Por su parte, Argos lleva a Jasón al templo, junto con dos compañeros más, que vuelven a aconsejarle que persuada a la joven, pero no ya con palabras dulces, sino sagaces.

La visión de Jasón frente a sí produce en Medea fuertes reacciones. Y llegados a este punto, no nos gustaría seguir sin antes detenernos en una frase que nos llama la atención porque nos da una idea del estado de Medea, ya no sólo descrito por el autor, sino en este caso a ojos de otro personaje. Nos dice Apolonio: “Comprendió el Esónida que ella había caído en un aturdimiento de origen divino”; y hemos de pensar que el hecho de que la pasión de Medea había sido producida por dioses debía parecer bastante evidente y por lo tanto alguien como Jasón vería una oportunidad para aprovecharse. Por ello, sin demora, se dirige a ella con dulces y sagaces palabras, mostrando una actitud humilde, reconociendo que sin ella no superará la prueba y prometiéndole, si lo ayuda, renombre y hermosa gloria. Se trata de un largo parlamento con el que Jasón parece no querer dejar a Medea ni un segundo de reflexión mientras le dirige súplicas y promesas cargadas de cierta esperanza de amor. Llega a usar la historia de Ariadna y Teseo como ejemplo de lo que pudiera llegar a ser su propia historia, sin mencionar, claro está, la parte en la que el héroe abandona a Ariadna y que será, en cambio, el desenlace que también tendrá la historia de amor de los dos héroes que nos ocupan.

También nos gustaría señalar que, a pesar de que a lo largo de esta parte de la obra se presenta a Jasón como un héroe que hace buen uso de la persuasión para conseguir sus objetivos y cree sinceramente en el poder de la palabra, sin embargo, hemos de decir que este poder de persuasión del que disfruta el héroe no parece del todo satisfactorio. Si bien es cierto que funciona en el ámbito de las asambleas con sus compañeros, fuera de ese círculo no tiene la misma repercusión. Recordemos que sus palabras ante Eetes no consiguen evitar que el rey trame un castigo; y en el caso de Medea, la joven ya se encuentra a disposición del héroe desde

el momento en el que Eros lanza la flecha, por lo que sus dulces y sagaces palabras no son necesarias.

A pesar de todo, Medea consigue hablar y lanza un largo discurso ya no sólo para informar a Jasón de lo que debe hacer durante la prueba, sino también para aplacar la turbación de su estado de ánimo. Estas instrucciones son una especie de programa que anticipa el desarrollo posterior de la narración y que termina con la dramática petición de la joven de que no sea olvidada. Ante su llanto, a Jasón lo invade “el funesto amor”, lo cual nos revela un nuevo estado de los acontecimientos, pues todavía no habíamos encontrado alusión alguna a los sentimientos de éste hacia Medea, y aunque se dice que su actitud es pudorosa y parece la de un enamorado, debido a otras actitudes y comentarios previos al encuentro, no se descarta que esta forma de actuar sea falsa y sólo sean una forma de convencer a la joven.

Sea como fuere, el héroe hace alusión una vez más a la historia de Ariadna y Teseo, y en cierta manera volvemos a apreciar que su poder de persuasión no termina de surtir efecto en la maga Medea, ya que ésta, que parece haber recuperado un tanto el control sobre sí misma, no duda en rechazar el argumento del héroe, diciéndole que ni Eetes es como Minos ni ella se asemeja a Ariadna. Tras este comentario, la joven se atreve a hacer algunos otros que nos recuerdan a la Medea de Eurípides y que nos hacen notar que, a pesar de su estado de enajenación amorosa, sigue mostrando una naturaleza fuerte. De esta manera vuelve a decir que no la olvide cuando regrese a Yolco, pero en este caso añade la amenaza de que en caso de lo haga ella misma irá a reprochárselo, muerta, hemos de suponer. Es en este momento cuando Jasón le dice que puede venirse con él a Yolco, donde podrán compartir lecho, y donde “nada nos apartará de nuestro amor, hasta que la muerte predestinada nos envuelva”. Y como lectores no sabemos has qué punto son sinceras estas palabras de Jasón, puesto que hasta ahora hemos asistido a la detallada descripción de los sentimientos de Medea y a las continuas alusiones de los argonautas al hecho de que hay que convencer a la joven para que los ayude. Sin embargo, los sentimientos de amor de Jasón aparecen descritos con escasas palabras, no se vuelve a ellos, y tenemos que creer que este amor ya reside en él por lo que él mismo dice a Medea, pero recordemos que parte del plan es hacer que sus palabras sean dulces y sagaces. Por ello terminamos de leer esta parte con sentimientos encontrados en cuanto a Jasón y, por tanto, muy identificados con la protagonista.

Al final de esta parte, Jasón, mostrándose más dueño de sí mismo que Medea, recuerda a esta que es hora de partir. Ambos se alejan del lugar y Jasón le cuenta a sus compañeros cómo ha ido el encuentro.

3ª PARTE (vv. 1172-1407) Jasón y las pruebas

Jasón es el personaje principal de esta parte, se presenta por fin como el héroe clásico que se supone que es, enfrentándose a las dificultades y llevando a cabo las pruebas que le ha encomendado Eetes de manera impecable. Sin embargo, no debemos olvidar que para ello ha necesitado la ayuda de Medea, y aunque ésta apenas interviene de manera directa en esta última parte del canto III, se alude a ella en numerosas ocasiones puesto que cada paso que da Jasón en las pruebas, cada avance en su cumplimiento es gracias a la ayuda de la mujer.

Preparativos para la prueba (vv. 1172-1277)

Estos preparativos se producen en tres momentos que son como tres etapas dentro de los mismo, protagonizadas por diferentes agentes. La primera etapa comienza un día antes, cuando algunos compañeros de Jasón acuden al palacio de Eetes para que éste les dé los dientes que han de ser sembrados. Seguidamente, esa misma noche, Jasón lleva a cabo los ritos de invocación de Hécate que Medea le había recomendado llevar a cabo antes de la prueba. Al final de los mismo, la aparición de la diosa llena de terror al joven, el cual consigue alejarse del lugar sin dirigir su mirada a la diosa, justo cuando en el momento de la Aurora, marcando el inicio del nuevo día. Una tercera etapa sería justo antes de prueba, momento en el asistimos de forma simultánea, por una parte, a la escena en la que Eetes se prepara para asistir a la prueba como si de una batalla se tratase, seguido por la inmensa multitud; y por otra, a los preparativos de Jasón, rodeado de sus compañeros y en una atmósfera de triunfo y victoria. Nada se dice del paradero de Medea, aunque durante estos preparativos y la posterior realización de la prueba se aludirá a ella en el texto cada vez que Jasón cumpla alguna de las directrices que ésta le ha dado durante su encuentro en el templo. Por lo cual, no la vemos pero estará presente en el resto del relato.

Pruebas de Jasón (vv. 1278-1407)

Finalmente tiene lugar la prueba y Apolonio realiza un relato claro y directo de los acontecimientos, sin prescindir del uso de las comparaciones y símiles, las descripciones detalladas, y deteniéndose en aquellas escenas que puedan aportar más dramatismo o realismo al relato. Ello ocurre en momentos como aquel en el que Jasón está arando el campo, lanzando lejos de sí los dientes de dragón “volviéndose a menudo, no fuese que antes de tiempo le acometiera la funesta espiga de los hombres terrígenos”, o tras lanzar la enorme roca entre estos terrígenos y momento en el que la atención se dirige de repente a los espectadores, y dice “los colcos lanzaron grandes gritos, como cuando el mar resuena bramando sobre los puntiagudos escollos. Pero un mudo estupor se apoderó de Eetes por el lanzamiento del pesado disco”, contrastando además el clamor del público frente al silencio de Eetes que veía cómo sus planes estaban a punto de ser arruinados. En la muerte final de los terrígenos, Apolonio

hace gala de ese gusto tan de la época por lo violento y sangriento y no escatima en detalles narrando la masacre.

Se trata de una escena, en definitiva, cargada de acción pero que al mismo tiempo dedica muchas líneas a la descripción no sólo de las escenas sino de las reacciones de los presentes, tanto las más evidentes como las ocultas.

Y así termina el Canto III, justo cuando “el día se ocultaba, y para él estaba cumplida la prueba”.

2.2 CANTO IV

1ª PARTE (vv. 1-521) Últimos hechos en la Cólquide

Este canto IV se centra en los sucesos ocurridos durante el camino de vuelta de la nave Argo, por lo que encontraremos más acción y, especialmente, numerosas descripciones de lugares, seres y costumbres de los más variopinto. Sin embargo, en esta primera parte todavía nos encontramos en la Cólquide, aunque los protagonistas están a punto de abandonar la ciudad: Jasón porque ha completado la prueba y ha de salir en busca del vellocino, Medea porque teme que su padre descubra su traición y pide a los argonautas que la lleven con ellos a cambio de prestar su ayuda para conseguir el vellocino.

Por ello, en estos quinientos versos asistiremos a diferentes sucesos importantes que desencadenarán otros tantos, así la huida de Medea y el rescate del vellocino dan lugar a la persecución de los colcos que a su vez confluye con el episodio de los feacios, y la muerte de Apsirto justificará la accidentada navegación de los héroes hasta Eea y la necesidad de purificar allí tal crimen con la ayuda de Circe.

Por otra parte, también seremos testigos de la evolución de Medea, que a lo largo de la narración nos dejará ver su verdadera naturaleza.

Preludio (vv. 1-521)

Comienza este canto igualmente con la tradicional invocación a la Musa, aunque en este caso el autor le pide que lo ayude a aclarar la naturaleza de lo que va a narrar, la huida de Medea con los argonautas, que finge dudar si considerarla “fatal aturdimiento de la pasión o fuga vergonzosa”. Como podemos intuir desde estas primeras líneas, nuestra heroína cobrará más presencia en este canto.

Huida de Medea y rescate del vellocino (vv. 6- 240)

Eetes sospecha que sus hijas han tenido algo que ver con el éxito de Jasón y prepara un castigo. Por otra parte, Medea se encuentra atormentada por la culpa y el miedo a ser descubierta, por lo que, impulsada por Hera, decide escapar con los héroes. Durante su huida asistimos a una curiosa y poética escena protagonizada por la misma Luna, la cual en un

monólogo alude al sufrimiento que le producían las hechiceras al invocarla y forzarla a ver a su amado Endimión, que dormido no podía responder a la diosa como ésta esperaba. Las palabras que la Luna dirige a Medea desprenden cierto rencor, especialmente cuando le dice: “Ahora también tú misma, al parecer, participas en semejante desgracia, y una divinidad cruel te concedió que Jasón fuese para ti penoso tormento. ¡Ea!, ve, y resígnate, no obstante, por sabias que sea, a sobrellevar tan lamentable dolor”. Con ello no sólo está aludiendo al hecho de que su pasión ha sido motivada por la divinidad, sino que se refiere también a otro tipo de sufrimiento, el de poseer sabiduría y sin embargo no ser dueña de lo que hace ni piensa. Por ello asistimos continuamente a la constante lucha interior de Medea, una lucha entre su inteligencia que le está diciendo que no está siendo ella misma en sus actos y decisiones, y su corazón hipnotizado que la mueve a las peores acciones con tal de permanecer al lado de Jasón.

Medea llega a la nave y pide a sus ocupantes que la protejan de la cólera de Eetes y la lleven con ellos. Esta petición está acompañada de una promesa, la de ayudarlos a conseguir el vellocino adormeciendo al dragón, y de un recordatorio: “Más tú, extranjero, ante tus compañeros haz a los dioses testigos de las palabras que me prometiste, y no me dejes partir lejos de aquí menospreciada y sin honra por falta de valedores”. Aquí comenzamos a percibir la verdadera naturaleza de Medea, no tanto una mujer ingenua y enamorada, sino una mujer que sabe a qué situación se enfrenta y a la que ha llegado en un estado producido por la divinidad, de lo cual es consciente, como veremos más adelante. Ya no sólo quiere que Jasón la recuerde, sino que exige que cumpla su promesa de llevarla consigo y casarse con ella. Jasón acepta, y nos llama la atención esta práctica de consentimiento mutuo que aparece precisamente en época helenística.

Ponen rumbo al bosque sagrado donde se encuentra el vellocino y al alejarse de su tierra, Medea no puede dejar de sentir tristeza, en una escena que nos recuerda a las de las heroínas de las novelas helenísticas que en sus idas y venidas por diferentes tierras no pueden evitar que les invada la tristeza por encontrarse lejos de familia y amigos.

En cuanto llegan al lugar, Medea y Jasón, solos, se dirigen al punto en el que se encuentra el vellocino y Medea comienza a poner en práctica sus artes de hechicera. Trata de hipnotizar al dragón haciéndole fijar sus ojos en ella y este detalle nos hace darnos cuenta de que si, hasta ahora, la habilidad de Jasón ha sido la de la palabra, o por lo menos la que él ha intentado poner en práctica para conseguir sus objetivos, en el caso de Medea vemos que parte de su poder se encuentra en su mirada. Hasta este momento se ha hecho alusión en alguna ocasión al poder de su mirada, que la gente suele evitar y que posee el brillo de los descendientes de Helios, pero ahora somos testigos del poder de sus ojos, que, junto con la práctica de sus hechizos, la convierten en una mujer de gran poder. A diferencia de la otra

prueba, esta se narra de forma relativamente breve, y a pesar de que los dos protagonistas trabajan como un equipo, Medea es la que lleva a cabo la parte más complicada e importante, y lo hace sin miedo ni vacilación, mientras que Jasón sí llega a sentir temor. Por lo tanto, seguimos viendo la metamorfosis del personaje, de muchacha enamorada del héroe a poderosa hechicera y mujer sabia.

Regresan a la nave con el vellocino, y allí Jasón, en actitud triunfal, ordena poner rumbo a casa, pero atentos a los posibles ataques de Eetes, y añade, en un estado exultante: “A ella si quiere, yo la llevaré a mi casa como esposa legítima. Pero vosotros, como a quien es de toda Acaya y de vosotros mismos doble defensora, socorredla”, confirmando para alivio de Medea que está dispuesto a cumplir su promesa. Se trata de una arenga propia de la épica guerrera, pero que en este caso entraña cierta ironía al tratarse realmente de una huida.

Esta parte termina en la Cólquide, donde ya todos saben lo que ha hecho Medea y Eetes, lleno de furia, ordena que le traigan a su hija si no quieren sufrir su cólera. Estas palabras del rey se vuelven a reproducir en estilo indirecto, dando lugar a una mayor subjetividad por parte del autor.

Navegación de regreso. Persecución de los colcos (vv. 241- 337)

Se trata de una parte de transición en la que la nave avanzará, pero al mismo tiempo el autor se detiene a dar numerosos detalles de aquellos lugares por los que pasa la tripulación de la Argo. Como para recordar las causas por las que Medea se encuentra entre los tripulantes de la expedición, Apolonio vuelve a hacer referencia a ello al decirnos “al soplar el viento ligero por los designios de la diosa Hera, a fin de que Medea la de Ea, como perdición para la casa de Pelias, llegase cuanto antes a la tierra Pelásgide”. En medio de la travesía se detienen para hacer sacrificios a Hécate, que el autor no quiere detallar por ser secretos, y allí Argos lanza un largo y detallado discurso sobre la ruta que han de seguir, lleno de referencias geográficas e históricas.

Por otra parte, se describe igualmente el periplo de la flota de los colcos en persecución de los argonautas, siguiendo una ruta diferente pero más rápida, donde se incluyen también detalles geográficos y curiosidades.

Finalmente, los argonautas llegan a la tierra Néstide, habitada también por colcos, y donde tendrán lugar importantes acontecimientos.

Muerte de Apsirto (vv. 338-521)

Esta parte se centra en la muerte del hermano de Medea, planeada por ella misma y llevada a cabo junto con Jasón. Este plan no se había mencionado antes, pero ante las circunstancias en las que se encuentra parece no haber otra salida.

Ya dijimos que se encuentra toda la tripulación de la Argo en territorio colco. Para evitar un enfrentamiento llegan a un acuerdo consistente en que los argonautas se queden con el vellocino a cambio de entregar a Medea, sobre la que, recordemos, había una orden de captura por parte de su padre.

Medea, al enterarse, preocupada, se lleva a Jasón aparte y le pregunta “¿Qué plan es ese que habéis tramado respecto a mí?” Encolerizada, le dirige un discurso lleno de reproches en el que le recuerda su ayuda y la palabra dada, muy similar a los que encontramos en Eurípides (*Medea* 465-519). Se ve en peligro y exige a Jasón cumpla la palabra dada, además le recuerda toda su ayuda, con curiosos comentarios como “incluso el vellocino, una vez que ello se hizo notorio, lo cogiste por mi insensatez, y una pernicioso infamia eché sobre las mujeres”. La diferencia es que en este caso no lo amenaza, sólo le dice que, en caso de no cumplir su promesa, “en seguida con la espada siega por el medio esta garganta, para que obtenga una justa recompensa por mi desenfreno”. La proximidad de los hechos hace que en su conciencia tenga más peso la culpa, por eso la amenaza todavía no está presente en sus palabras.

Jasón la tranquiliza asegurándole que todo es un plan. Vemos el contraste entre los protagonistas, Medea fuera de sí por el miedo y la furia, Jasón en cambio muy dueño de sí mismo, seguro de su situación, pues al fin y al cabo nada tiene que perder puesto que el vellocino ya está en su poder y su cabeza no es lo que pide Eetes.

Así que Medea le plantea otro plan para escapar de los colcos. En su discurso vemos una frase que nos llama especialmente la atención, “una vez que desde el principio incurrí en falta, y de una divinidad ejecuté los malvados designios”. En ella hemos de entender que Medea es consciente de que actúa no por propia voluntad sino porque alguna divinidad la maneja. Hasta este momento no habíamos tenido ningún indicio de que Medea fuera concedora de su situación, por eso nos sorprende estas palabras y nos hace estar más seguros de que en esta segunda parte Medea nada tiene que ver con aquel papel que representó en el canto anterior. También nos parece admirable el hecho de que, a pesar de que ella misma sabe que su destino está escrito y que nada puede hacer porque todo se trata de un plan divino, se resiste a depender de las decisiones de otros y se adelanta diseñando un plan que no es más que una forma de salvar su destino, no tanto ya el de Jasón.

“Así ellos dos en complicidad urdieron una gran trampa para Apsirto”, hermano de Medea que había salido en su búsqueda. Medea lo agasajaría con regalos y mentiras (como hará más tarde con la princesa de Corinto) en el templo de Ártemis, donde Jasón estaría esperando para darle muerte. La sangrienta muerte de Apsirto es descrita con detalle, así como los ritos llevados a cabo, igual de sangrientos, para impedir la venganza de la víctima y arrojar la mancha del crimen.

Finalmente, Medea y los argonautas retoman el camino de vuelta.

2ª PARTE (vv. 522-1222) Medea y Jasón, purificación y boda

Esta parte se caracteriza por el mayor protagonismo de Medea y Jasón como pareja. El asesinato de Apsirto ha supuesto una especie de enlace sangriento que ha fortalecido su relación, por lo que a partir de aquí los veremos compartir numerosas experiencias, al margen del grupo de argonautas, tales como la purificación del crimen de Apsirto o la boda, que se produce como medida para evitar que Medea sea devuelta a su padre.

Por otra parte, la presencia de Hera será constante en esta parte.

Navegación del Mar de Crono al Mar de Ausonio (vv. 522-658)

Llegan a la tierra de los hileos, cuyo rey Hilo, muerto ya, era hijo de Hércules y la náyade Mélite.

Se pregunta Apolonio, antes de narrar el largo periplo de la Argo desde aquí, “¿Cómo allende este mar, por la tierra Ausonia y las islas Ligústides aparecen con certeza señales muy numerosas de la nave de Argo?” La causa se lee unas líneas más abajo: Zeus se había encolerizado por la muerte de Apsirto y decreta que “no escaparían a las fatigas del prolongado mar ni a las terribles tempestades, mientras Circe no los purificase de la muerte cruel de Apsirto”. Para ayudarlos, Hera los había cubierto con una neblina durante toda la travesía a fin de no ser vistos por los lugares que iban pasando y evitar así ser atacados por los del lugar.

Apolonio aprovecha este periplo de la nave por diferentes islas y tierras, para detenerse en algunas de ellas y narrar datos curiosos o de carácter mítico acaecidos en dichos lugares, hasta que finalmente llegan a Etalia.

Circe. Purificación de Medea y Jasón (vv. 659-752)

Esta parte tiene lugar en Eea, donde habita Circe y donde tendrá lugar la purificación de los protagonistas por la muerte de Apsirto. Al llegar a la isla, encuentran a la maga llevando a cabo un acto de purificación sobre ella misma, pues había soñado de forma premonitoria que su casa se había llenado de sangre, lo cual podría simbolizar la muerte de Apsirto, que al fin y al cabo era de su familia, de ahí el detalle de la casa.

Tras este primer encuentro, Medea y Jasón entran en el palacio de Circe en actitud suplicante y allí se produce la purificación, cuyo desarrollo se describe en detalle, poniendo especial atención en lo exótico y sangriento, demostrándonos una vez más que Apolonio es un hijo de su tiempo.

Circe muestra sus sospechas en cuanto a los extranjeros y no puede evitar relacionar su sueño con la llegada de estos. Además, ve en la mirada de Medea la luz de los hijos de Helios, la cual ella misma posee. Ante las preguntas de la maga, Medea miente y, dando una versión

que mantendrá ante todo aquel que le pregunte, le llega a decir que había cometido una falta por los consejos de su angustiada hermana, sin hacer alusión alguna a la muerte de Apsirto. Y aunque Circe se compadece de ella, reconoce que no aprueba su huida, puesto que llega a intuir que su sobrina ha hecho algo que no es aceptable y lo relaciona con el horrible sueño que había tenido la noche anterior.

Se van de la isla y retoman el camino de vuelta.

Navegación. Paso de las rocas Planctas (vv. 753-981)

A partir de aquí, durante su travesía, la tripulación de la Argo disfrutará de la protección de Hera. Esta hará que el viento y el mar sean favorables, además de pedir a Tetis que, junto con sus hermanas las Nereidas, guíen la nave de forma que esquivе todos los peligros que amenazan al pasar por Caribdis y Escila.

Destaca en esta parte la aparición de Tetis, con la que Hera mantiene una conversación en la que no sólo le pide que ayude a su esposo Peleo, parte de la tripulación y con el que está enfadada por frustrar sus planes de convertir a Aquiles en inmortal, sino que proteja también a su futura nuera, Medea, la cual, según la diosa, será esposa de Aquiles, versión del mito que se remonta a Íbico y Simónides. Además, le recuerda la estima que le tiene por no haber correspondido a Zeus en sus intentos adúlteros.

También es digna de mención la narración del momento en el que Tetis y las Nereidas guían las naves entre las rocas para evitar la desgracia. Se trata de una escena llena de tensión por la dificultad de la empresa, y tal es así que el autor nos dice que Hera “las contemplaba, y también, por encima del radiante cielo, puesta en pie, la esposa de Zeus, que Atenea rodeaba con sus brazos: tal temor las dominaba ante su visión”. Al final todo sale bien y los héroes comienzan a oír, traído por el viento, el balido de las ovejas y el mugido de las vacas, sonidos que representan la calma tras la tormenta y evocan la seguridad de la cotidianidad.

Un detalle que nos llama la atención y que podríamos relacionar con esa cierta cotidianidad y realismo con el que se retratan algunas escenas en la obra, debido sin duda a las influencias del estilo helenístico que presenta, es el hecho de que en ella los personajes femeninos, sean estos diosas o mortales, suelen tener alguna rencilla o asuntos pendientes con hombres. Hera los tiene con Zeus y Pelias, Tetis con Peleo, y Medea no puede evitar desconfiar de la palabra de Jasón tras los sacrificios que hace por él, moviéndose constantemente entre el amor y la desconfianza.

Aprovecha el autor la presencia de Tetis y Pelias en este episodio para relatar algunos episodios de la vida de Aquiles, sobre todo los relacionados con el momento en que Tetis intentó hacerlo inmortal, pero en este caso conocemos la historia desde el punto de vista de Pelias, su padre, que sufría el enfado de su esposa por frustrar dicho intento.

Se trata, por tanto, de un capítulo de transición, aprovechado para introducir elementos típicos de los relatos de navegación.

Drépane (isla de los feacios). Boda de Jasón y Medea (vv. 982-1222)

Llegan a Drépane, donde son acogidos por el rey Alcínoo, pero pronto aparece el ejército de colcos en busca de Medea. Esta suplica a la reina, Arete, y a los argonautas que no la entreguen. Pero en ambos casos las súplicas son muy diferentes. En el caso de la reina, pide compasión, y nos llama la atención que justifique sus acciones afirmando que lo hizo “no por causa de una impúdica pasión”, “no por mi voluntad partí de allí con hombres extranjeros”. En cambio, en el caso de los argonautas, su tono es muy diferente pues suplica, pero al mismo tiempo les echa en cara lo que ella ha hecho por ellos, insinúa que se encuentra en tal situación por su culpa: “por causa de vuestras empresas me veo angustiada”; y termina con amenazas en caso de que no la ayuden, “temed” les dice, y repite algunos motivos ya expresado ante Jasón ante el temor de ser entregada a su padre, en Néstide. También llama la atención el “¡oh, con mucho los más valerosos!” con el que comienza su discurso, expresión un tanto irónica si tenemos en cuenta que se trata de héroes que han necesitado la ayuda de una mujer y ahora la abandonan.

Llega la noche, todos duermen, excepto la preocupada Medea. Vemos que la llegada de la noche es para esta mujer siempre el momento en el que se queda sola con las preocupaciones. Tampoco duermen los reyes, que se encuentran deliberando sobre qué hacer con Medea. Se narra esta escena como un cuadro lleno de gracia y cotidianidad, algo muy del gusto helenístico y que ya hemos visto en otras ocasiones. La reina defiende a Medea y el rey toma una decisión justa: “si es doncella, dictamino que la devuelvan a su padre”. Arete, mediante un heraldo, corre a decir a Jasón que ha de casarse con Medea cuanto antes para que no sea entregada. Se produce por fin el encuentro amoroso entre los protagonistas, y aunque es un momento descrito bellamente, el autor nos dice también que había en los jóvenes tristeza y preocupación, puesto que tal hecho no se producía como querían y existía la posibilidad de que Alcínoo no cumpliera con su palabra. De ahí el pesimista comentario de Apolonio, “siempre algún amargo pesar acompaña a las alegrías”.

Hay que destacar la constante intervención de Hera en estas escenas, pues ella es la que precisamente anima a Arete a trasladar a los amantes las palabras del rey. También se hace hincapié en el talante justo y amable de los reyes de la isla, teniendo a Alcínoo como representante de todo lo que Eetes no es, tal es así que incluso se llega a decir que cuando Alcínoo se entera de que Medea ya ha compartido lecho con Jasón, en seguida resuelve que no ha de entregar a la joven y que “ni el miedo funesto ni el grave rencor de Eetes le influyeron”. No así ocurre con la flota de colcos que venían a por Medea, los cuales tras ser informados de

la decisión de Alcínoo, y por temor a Eetes, una vez más deciden no regresar a la Cólquide, tal y como habían hecho otros compañeros, y quedarse en la isla de Drépane.

La Argo vuelve a partir en un ambiente pacífico y de alegría.

3ª PARTE (vv. 1223-1240) Llegada a Creta

Apolonio nos relata en esta parte el regreso de la tripulación y las diferentes situaciones con las que se van encontrando. La pareja ya no es tan protagonista y vemos que la narración se centra en los argonautas, puesto que los momentos más destacados del romance entre Jasón y Medea ya han tenido lugar y el relato comienza a mostrar su tono coral. Por ello Medea es apenas es nombrada, exceptuando el episodio de Talos, en el que una vez más usa su poder para ayudar a los argonautas.

Navegación y tempestad (vv. 1223-1240)

En seguida son víctimas de una tempestad, la cual usada aquí como recurso para motivar un giro en el itinerario. “En medio de su travesía un funesto vendaval de Bóreas los llevó hasta el mar de Libia durante nueve días”. Una vez que entran en el golfo, ya no pueden dar marcha atrás.

Libia. Transporte de la nave. Muerte de Canto y Mopso (vv. 1240-1622)

La nave es empujada a la costa de un lugar que se describe como “arena que se extiende hasta el cielo”, lugar de “apacible calma”, lo cual refleja la atmósfera opresiva de los parajes desérticos. La tripulación se deja llevar rápidamente por la desolación y el desánimo, como en otras ocasiones

Divinidades femeninas vuelven a salvarlos: diosas de Libia y Hespérides. Las primeras se aparecen ante Jasón y le dicen lo que tiene que hacer: “pagad compensación a vuestra madre por las fatigas que soportó llevándoos largo tiempo en su vientre”. Este mensaje es descifrado por Peleo: “nuestra madre presiento que no es otra sino la propia nave”, “cargada en alto la llevaremos al interior de la arenosa tierra”, hasta encontrar la laguna Tritónide.

Pero un nuevo mal los atormenta: la sed. Al llegar adonde están las Hespérides éstas les informan, con cierto tono de crítica hacia su brutalidad, que Heracles ha hecho manar una fuente al dar una patada a una peña. Los argonautas se alegran de esta acción salvadora de su antiguo compañero y allá se van a saciar la sed y encontrar el paradero de Hércules. D Sin embargo, no sólo no lo encuentran, sino que además mueren dos de los miembros de la tripulación en el intento: Canto y Mopso.

Tras los ritos funerarios, suben a la nave y comienzan a buscar la salida de la laguna, pero no la encuentran hasta que Tritón viene en su ayuda y se la indica. Consiguen así poner rumbo a Creta.

Navegación. Creta. El gigante Talos (vv. 1622-1693)

Llegan al puerto de Dicte, pero Talos, el guardián de la isla, se lo impide arrojándoles grandes piedras. Los héroes vuelven a sentirse abatidos por este percance y una vez más una mujer, Medea, acude en su ayuda, y les dice: “creo que yo sola para vosotros abatiré a ese hombre”. Y lo hace mediante encantamientos y mal de ojo, y el gigante en su confusión se hiere a sí mismo en el tobillo, la única parte vulnerable de su cuerpo, y es abatido.

En estas partes de navegación y periplo por diferentes tierras observamos que se repite cierto esquema consistente en: período de navegación, aparición de una situación de peligro, los argonautas son poseídos por el abatimiento y al final reciben la ayuda que les permite seguir. Esto es curioso especialmente en el caso que nos ocupa si tenemos en cuenta que se trata de una tripulación de héroes, seres de cualidades sobrehumanas, pero que en este caso parece que la aventura está haciendo alguna mella en su ánimo.

Navegación. Escala en Anafe. Sueño de Eufemo. Tera (vv. 1694-1772)

En Creta siguen su navegación, durante la cual cae la noche, tan oscura que no les permite ver por dónde van. En seguida Jasón pide llorando la ayuda de Febo, que viene en su ayuda produciendo un resplandor que les permite seguir adelante. Es curioso cómo Jasón pide ayuda a Apolo y no a Hera, diosa gracias a la cual sigue vivo y con éxito su empresa, lo cual nos hace sospechar que el héroe no es consciente de dicha ayuda.

Termina esta parte con la narración por parte de Eufemo de un sueño. Éste, en Libia, había recibido de manos de tritón un terrón como ofrenda de hospitalidad. Ahora el sueño le decía que tirara el terrón al mar y así lo hizo, y de éste surgió Calisto, la isla de Tera, actual Santorini.

Epílogo (vv. 1773-1781)

Se cuenta que los héroes llegaron sin problemas a las costas de Págasas, tras una tranquila travesía.

3.2 Eurípides, *Medea*

1ª PARTE (vv. 1-213) Prólogo y Párodos.

La función de esta primera parte es la de introducir la trama y los personajes, así como ponernos en antecedentes. Estaría formada por el prólogo y la párodos. En el prólogo asistiremos a las palabras de la Nodriza, que nos hará un breve resumen del punto en el que nos encontramos al comienzo de la obra. Ésta comienza lamentándose del momento en el que Medea conoció a Jasón. También nos cuenta algunos sucesos que han ocurrido desde que dejamos a la pareja en Creta al final del canto IV de las *Argonáuticas*, de esta manera llegamos a saber que los planes de Hera se han cumplido y Pelias ha recibido su castigo gracias a la presencia de Medea en Yolco, tras lo cual ésta y Jasón se trasladaron a Corinto, donde se encuentran en este momento y donde ella no para de lamentarse por la traición a su familia y el hecho de estar lejos de la patria, pero también porque una nueva desgracia la golpea: Jasón la ha repudiado y va a casarse con la princesa de Corinto.

Además, y gracias a las palabras de esta Nodriza, sabemos que Medea y Jasón tienen hijos y que estos serán también víctimas, ya no sólo de la decisión de su padre, sino también de la terrible naturaleza de su madre.

A esta cantidad de pesares que sufre la heroína viene pronto a sumarse uno más, pues justo tras el parlamento de la Nodriza vemos aparecer a otro personaje, el Pedagogo, que viene con los niños y con la noticia de que Creonte, rey de Corinto, quiere expulsar a Medea y a los niños. Al escuchar la noticia, crecen los temores de la Nodriza, la cual se pregunta si el padre de las criaturas aceptará tal decreto, a lo que el Pedagogo contestará “todo el mundo se ama a sí mismo más que al vecino”. Este uso de sentencias generalizadoras y pesimistas sobre la naturaleza y existencia humanas estará muy presente a lo largo del relato.

Tras esta corta conversación comienza la Párodos y el coro de mujeres corintias entra en escena. Su papel en este momento es el de hacerse eco de la situación y expresar su pesar por la situación de Medea. Mientras éste habla con la Nodriza oímos las quejas de Medea y las maldiciones que lanza a Jasón desde dentro de la casa, por eso el Coro no tarda en pedir a la Nodriza que la haga salir de manera que puedan consolarla e impedir que cometa alguna locura. Por lo tanto, en esta primera parte se nos presenta en breves pinceladas los sucesos que han acontecido en la vida de nuestra heroína desde que llegara a Yolco. En este tiempo ya todo el mundo conoce su temperamento y lo que es capaz de hacer en situaciones extremas como esta a la que se enfrenta en Corinto, por lo que todos a su alrededor intentarán evitar su cólera, ya sea calmándola, como así hará el coro o la Nodriza, ya sea manteniéndola lejos, que es precisamente lo que hará Creonte y de lo cual en esta parte ya tenemos conocimiento.

2ª PARTE (vv. 214-409) Primer episodio

En esta parte asistiremos a la primera aparición de Medea y las palabras que comparte tanto con el coro como con Creonte, cuya aparición vendría a cumplir la función de la escena de mensajero y a plantear el conflicto. Todo esto servirá para informarnos sobre la situación en la que se encuentra la heroína, tanto desde el punto de vista anímico como en cuanto a su circunstancia en Corinto. Además, el coro tendrá más presencia en esta parte y su papel será el de apoyar a Medea, así como compartir confidencias con la maga, por lo que nos damos cuenta de que será un elemento imprescindible para conocer las verdaderas intenciones de la protagonista, ya que, como veremos, en numerosas ocasiones tendrá que fingir ante sus enemigos mientras que ante el coro siempre se muestra dispuesta a abrir su corazón y exponer sus verdaderos planes.

La primera intervención de Medea se trata de un parlamento que dirige al coro de mujeres corintias y en el que, además de buscar su complicidad y su silencio en cuanto a sus planes de venganza, hace referencia a dos asuntos recurrentes en sus intervenciones: su condición de mujer y extranjera y la fama que la precede y que la perjudica allí donde va y que la convierte en víctima de prejuicios y celos. Recordemos que, todavía en la Cólquide, Jasón le había prometido gloria y honor si lo ayudaba, sin embargo parece nada de esto se ha cumplido, y su fama de mujer peligrosa y de temperamento la convierten en alguien a quien todo el mundo teme. Y no tardaremos de comprobar que en efecto así es, puesto que tras este parlamento hace su aparición Creonte, que llega para ordenar a nuestra heroína que abandone Corinto, pues tras la boda de Jasón y su hija, teme que ella tome venganza y cometa alguna desgracia a su familia. Una y otra vez le declara que le tiene miedo y que prefiere tenerla lejos.

Para ganar tiempo Medea usa un arma de la que hará uso más de una vez a lo largo del relato y es la de fingir. En este caso finge aprecio por el rey, lo adula y le suplica, como mujer débil y desamparada, que le dé un poco de tiempo más para preparar la partida. Creonte se traga el engaño y le da un día. Por lo tanto, Medea tiene un día para conseguir llevar a cabo sus planes, de la misma manera que en las *Argonáuticas* el rey Eetes había dado a Jasón un día para completar la prueba que le permitiría conseguir el vello cino. Pero si en aquel caso el héroe contó con la ayuda de Medea, en este caso nuestra protagonista no tiene a quien acudir y sólo podrá confiar en sus habilidades y en la suerte, que en este caso estará de su parte al traerle la presencia de Egeo justo cuando lo necesitaba.

Al final de esta escena, Medea se plantea dos cuestiones vitales para el cumplimiento de su plan: qué método usar para matar a sus enemigos y adónde huir tras la venganza. En cuanto a la primera cuestión, no tiene dudas: el veneno; y en cuanto a la segunda, no tardará en encontrar una solución.

3ª PARTE (vv.445-626) Enfrentamiento Medea – Jasón

Esta parte se centra en el enfrentamiento de los protagonistas. Se trata de una escena llena de tensión en la que cada personaje intentará defender su posición, cada uno aportando diferentes argumentos e intentando convencer al otro de su postura, aunque esto se da más en el caso de Jasón, que quiere que la situación se solucione de la forma más favorable para él, mientras que Medea se centra en el reproche. Esta escena es la que más reminiscencias de las *Argonáuticas* nos evoca, pues las recriminaciones que Medea lanza contra Jasón aquí ya las había puesto Apolonio en boca de Medea en dicha obra, y sin duda habrían sido para él un referente para modelar a sus personajes. Igualmente se harán frecuentes menciones a los sucesos acaecidos en las *Argonáuticas*, por lo que será este un texto que tendremos muy presente al abordar su lectura.

Por otra parte, no podemos evitar dejarnos llevar por el sentimentalismo y acordarnos de aquel otro primer encuentro entre nuestros protagonistas en el templo de Hécate, donde tuvieron lugar las primeras señales de amor y que dio lugar a la alianza entre el héroe y la maga. En este caso las circunstancias son muy diferentes y, aunque volvemos a tener a uno de los personajes en apuros, en este caso Medea, sin embargo no se han reunido con ocasión de ayudarse y lanzarse miradas de amor, tal es así que, aunque Jasón llega a decir que quiere ayudar a su antigua esposa, esta rechaza el ofrecimiento y ya ha diseñado un plan de huida. Con todo, y como dijimos en su momento, los rasgos de personalidad de cada uno ya se apreciaban en aquella entrevista, y son totalmente reconocibles en la escena que nos ocupa.

Antes del encuentro asistimos a otro canto del coro en el que este se posiciona a favor de Medea y en contra de Jasón. Además, da a entender que la venganza de aquella vendrá a traer cierta justicia a linaje femenino, que hasta ahora sólo ha recibido palabras negativas. A pesar de ser corintias, se sienten más cerca de Medea que de su propia princesa Glauce, puesto que en este caso ser mujer está por encima de la nacionalidad, y comparten más cosas con Medea por sus sufrimientos de mujer, que por aquella que es de su misma tierra.

Tras las palabras del coro, Jasón es el primero que habla y comienza reprochando a Medea que ella es la única culpable de su situación y que sus sufrimientos poco le importan. Con lo que ya desde estas primeras líneas suyas en la obra conocemos cuál es su disposición hacia las circunstancias, y a pesar de que posteriormente intenta fingir cierto interés y preocupación por ella, lo cierto es que en este primer momento su posición queda fuera de dudas. En su respuesta Medea, como es de esperar, le recuerda todo lo que ha hecho por él enumerando una a una las fases de la prueba que ella le ayudó a superar en la Cólquide, sin dejar de mencionar los crímenes y traiciones de los que fue capaz por él. Este discurso, como ya comentamos en la parte correspondiente del análisis de la obra de Apolonio, tiene un claro

equivalente en aquel otro que enuncia en las *Argonáuticas* cuando se entera de que los argonautas planean devolverla a su padre.

Ante estos ataques, Jasón se defiende con el argumento de que durante este tiempo él sólo ha recibido la ayuda de Cipris, y que en lo que se refiere a Medea, habría actuado obligada por Eros. Con respecto a estas palabras, hemos de aludir otra vez a la obra de Apolonio, puesto que recordemos que en la versión de éste la diosa que lo ayuda constantemente no es otra que Hera y lo hace por unas razones muy particulares. Y en lo relativo al papel de Eros en la historia, asimismo ya habíamos visto en las *Argonáuticas* que Jasón era consciente de que Medea se encontraba bajo algún tipo de influjo divino, situación que en aquel momento supo usar en su favor, pero que ahora usa como excusa para evitar cualquier responsabilidad. Y, como en aquella obra, también se refiere a la fama que, en su opinión y tal y como le había prometido, ella ha obtenido gracias a él. Pero además de defenderse de los ataques también justifica su boda con Glauce, y así nos enteramos de que este acto no tiene otro fin que mejorar la vida de todos, incluidas la de Medea y la de sus hijos, los cuales gracias a esta unión de su padre con la princesa podrán ser criados de una forma digna a la casa de Jasón.

Como vemos, Jasón sigue creyendo en el poder de la persuasión y confía en sus cualidades de orador, hecho que no pasa desapercibido a Medea y así se lo reprocha al final de esta parte, recriminándole el uso que hace de la palabra para embellecer crímenes, y termina su intervención lanzándole amenazas.

4ª PARTE (vv.627-825) Nuevo estásimo, presencia de Egeo y segundo monólogo de Medea

Esta parte comprende sobre todo el diálogo que mantienen Medea y Egeo, que viene de visitar el oráculo. Se trata de un diálogo rápido, lleno de preguntas y respuesta cortas mediante las cuales ambos personajes intentan conocer de forma clara y sencilla las circunstancias del otro, sus problemas y anhelos, llegando a una solución favorable para ambos sin demasiada complicación. Para Medea este encuentro supondrá su salvación y el elemento que le faltaba para llevar a cabo sus planes, por eso el autor no se ha detenido en profundidades y ha planteado la escena de forma que no añada más conflicto, sino que favorezca la continuidad de la trama.

Comienza esta parte con un estásimo en el que el coro pide no llegar a ser nunca víctima del amor desenfrenado, en alusión a esa pasión que siente Medea y de cuya naturaleza ya hemos hablado.

A continuación, y para alivio de Medea, entra Egeo en escena, el cual termina apiadándose de ella, expresando su desprecio hacia Jasón, y prometiéndole asilo a cambio de que esta lo ayude a conseguir descendencia. Aquellas preguntas sobre qué hacer después de

matar a sus enemigos quedan solucionadas y Medea experimenta cierta seguridad y fuerza de ánimo para llevar a cabo sus planes.

Tras este diálogo tiene lugar el segundo monólogo de Medea en el que, sintiéndose ya segura, se sincera con el coro en cuanto a sus planes y así nos enteramos de que piensa asesinar a Glauce mediante un veneno que aplicará a unos regalos que le hará llegar mediante sus hijos. Seguidamente cambia de tono y llorando cuenta la segunda parte del plan: el asesinato de sus hijos como venganza contra Jasón y abandonar Corinto con sus cuerpos. Concluye lamentándose una vez más de su situación, expresando el arrepentimiento por haber seguido a Jasón, aunque parece aliviarse el hecho de que finalmente éste pagará su traición de la peor manera. Y aunque el Corifeo le prohíbe que lleve a cabo semejante acto, ella se muestra totalmente decidida.

5ª PARTE (vv. 865 – 975) Segundo encuentro Medea – Jasón

Tras un canto del coro en el que se elogia a Atenas y se vuelve a pedir a Medea que no cometa la locura de matar a sus hijos, tiene lugar un nuevo encuentro entre los protagonistas Jasón y Medea. Se trata de una especie de falso cierre en el que la protagonista, como parte de su plan, fingirá estar de acuerdo con las decisiones de Jasón y Creonte. Insiste y pide a Jasón que no tenga en cuenta su anterior imprudencia e insensatez, fruto de su naturaleza femenina, y no para de elogiar la cordura y responsabilidad de Jasón en cuanto a sus decisiones.

Es una situación muy similar a la que tuvo lugar con Creonte, un paso más para el desarrollo de sus planes y una nueva ocasión para ver de lo que es capaz nuestra heroína para llevar a cabo su venganza. Nos sorprendemos ante las aptitudes que posee Medea para la actuación, interpretando aquí el papel de una mujer sumisa que acata de buena gana las decisiones de otros y además busca hacerse con la amistad de la princesa. Igualmente nos sobrecoge una vez más su frialdad ante los horribles sucesos que prepara.

Tras un primer momento en el que se ha dejado llevar por la cólera y ha dejado sus intenciones a la vista ante Jasón, en este segundo momento parece haber recapacitado y decide usar algunas artimañas para conseguir tiempo y llevar a cabo su venganza de manera exitosa. Para ello no duda en fingir ante Jasón y hacerle creer, como ya había hecho con Creonte, que conviene en abandonar Corinto sin oponer ningún tipo de resistencia. Este, incrédulo y aparentemente poco conocedor del temperamento de su antigua esposa, parece no tener problema en creer todo lo que ésta le dice y marchar contento tras descubrir que todo va a tener lugar tal y como deseaba. Sin embargo, nosotros y el coro, que asistimos a esta escena sabedores de las auténticas intenciones de la heroína, somos capaces de captar todo el patetismo

de la escena y apreciamos el verdadero significado de cada una de las palabras que expresa Medea.

Si Jasón ve en esta conversación el final feliz que ansiaba, el lector sin embargo asiste impresionado a la declaración de un futuro crimen. Los dobles sentidos, las ironías y las verdades veladas están por todo el parlamento de Medea, y sus palabras nos parecen más duras y terribles que aquellas que había proferido en el anterior encuentro con Jasón, sin embargo están dichas de manera que el culpable de sus desgracias no sea capaz de entender su auténtico significado. Sólo hay un momento en el que Medea no puede seguir con la farsa y es a partir del verso 930, cuando se habla del futuro de sus hijos, momento en el que no puede evitar que las lágrimas acudan a sus ojos, ante la sorpresa de Jasón por dicha reacción, pero rápidamente consigue cambiar de tema y centrarse en el plan.

Este uso de la ironía y la doble significación lo mantiene la protagonista hasta el final de esta parte, cuando una vez y Jasón se ha ido, ésta se dirige a sus hijos y les dice: “Sed mensajeros de las buenas noticias de que ha resultado bien lo que vuestra madre ansía lograr”.

6ª PARTE (976 – fin) Desenlace

En esta última parte se nos narran algunos hechos relacionados con el desenlace del drama. Descubriremos cómo todos los puntos del plan de Medea se cumplen uno a uno y cómo el trágico final se va acercando. Veremos aquí a una Medea llena de sentimientos contradictorios, que en ocasiones se muestra segura y decidida para, líneas más abajo, caer presa de la duda y querer dar marcha atrás.

Por comodidad y comprensión hemos decidido dividir esta parte en tres momentos: noticias sobre la aceptación del Glauce, noticias sobre la muerte de los soberanos y huida de Medea tras asesinar a sus hijos. Esto hace que podamos apreciar el nivel de intensidad que va adquiriendo la obra en esta última parte y apreciaremos mejor la evolución del estado de ánimo de la heroína, y las reacciones que ello produce en los que la rodean.

Glauce acepta los regalos y monólogo de Medea

Tras un canto en el que el coro expresa su falta de esperanza en cuanto al final de los niños, se atreve a relatar lo que sucederá a Glauce tras aceptar los regalos, reprocha a Jasón sus actos y se compadece de Medea, este desenlace se abre con la llegada del Pedagogo con los niños que trae la noticia de que los presentes de Medea han cumplido su función y la princesa ha aceptado que los hijos de Jasón puedan permanecer con su padre en Corinto. El Pedagogo considera que se trata de buenas noticias para Medea, por eso se sorprende cuando comprueba que esta reacciona con tristes palabras, pero no presta especial atención a dicha reacción.

Seguidamente Medea comienza otro monólogo, el tercero, y cuyo tono encierra un gran patetismo. En un primer momento, nuestra protagonista se dirige a los niños y se refiere a su futuro en Corinto, podríamos pensar que ha decidido no llevar a cabo el crimen, pero pronto nos damos cuenta de que una vez más ésta hace uso de los dobles sentidos, las ironías y las paradojas para expresar aquello que no sería posible decir de manera literal. Frases como “vosotros ya no volveréis a ver a vuestra madre”, no hacen referencia a la expulsión de Corintio de esta, sino a la muerte de aquellos.

Pero sus propias palabras la hacen recapacitar y a lo largo de este parlamento duda en más de una ocasión. “¡A paseo mis planes!”, la oiremos decir con alivio, para inmediatamente ver cómo vuelve a su plan inicial: “¿Es que quiero ser el hazmerreír de mis enemigos (...)? ¡Hay que atreverse a ello!”. Se trata de una escena que, salvando las distancias, nos recuerda a aquella otra que tiene lugar en las *Argonáutica*, la noche antes del encuentro entre Jasón y Medea en el templo de Hécate. Ya vimos que, en aquella ocasión, como ahora, esta es víctima de las dudas y no sabe si será capaz de llevar a cabo un acto que sin duda producirá numerosas y trágicas consecuencias. Una vez más la veremos luchar entre su corazón y su mano, y si en aquella ocasión encontró en el hecho de estar ayudando a su hermana la excusa perfecta para seguir adelante, en esta ocasión su excusa será el estar evitando que sus hijos caigan en manos del enemigo y reciban un castigo atroz por culpa de su padre.

Ante este discurso de Medea, el Corifeo se lamenta una vez más de las calamidades de que es objeto el linaje femenino y habla también de la desgracia que supone la pérdida de un hijo, cruel momento por el que pasarán no sólo Jasón y Medea, sino también, como veremos, el propio Creonte, aunque su sufrimiento será corto al perecer él también justo después de su hija.

Muerte de Glauce y Creonte

Esta trágica escena queda interrumpida justo en el momento en que un mensajero hace aparición con el relato de la muerte de Creonte y Glauce y el consejo para Medea de que abandone Corinto cuanto antes pues se sabe que ella es la causante del crimen. Una vez más, la noticia produce en la protagonista una reacción inesperada y al verla alegrarse, el Mensajero no duda en achacar esto a su locura.

El relato que hace el Mensajero del suceso es largo y está cargado de detalles. Y en cuanto a las características de este, nos damos cuenta de que sin duda nos encontramos en un momento histórico y literario muy distinto de aquel en el que se compuso las *Argonáuticas*, y lo podemos comprobar en escenas como esta. Si en la obra de Apolonio vimos muchos casos en los que el autor no escatimaba en detalles sangrientos a la hora de relatar muertes y sucesos similares, aquí sin embargo vemos que el autor se centra en el patetismo de la escena,

describiendo los gestos de las víctimas, sus reacciones y las de los que lo rodeaban, los movimientos de cuerpos y tejidos, etc. Este mismo personaje no pierde la oportunidad de terminar su relato aludiendo a la imposibilidad del ser humano de ser feliz y equiparando a sabios con locos, en alusión, hemos de creer, a Medea y a los que son como ella.

Esta noticia parece ser el impulso que necesitaba Medea para eliminar cualquier duda y llevar a cabo la última parte de su plan. “Amigas, la acción está decidida: cuanto antes voy a matar a mis hijos”, le dirá al coro, haciéndolo participe una vez más de sus intenciones, y decidida entra en casa.

Muerte de los niños y huida de Medea

Aquí tendrán lugar los últimos acontecimientos de la obra, los niños serán finalmente asesinados y Jasón recibirá su castigo, al tiempo que Medea consigue huir en el carro que le ha dado su abuelo el Sol, recordándonos una vez más quién es y de quién desciende y haciéndonos ser conscientes del tipo de mujer que hemos tenido enfrente desde que por primera vez la viésemos reaccionar de manera tímida al ver a Jasón en su palacio.

Al llegar a este punto, asistiremos también a los lamentos del Jasón, que por primera vez se arrepiente de haber aceptado su ayuda, sin llegar a lamentar su traición. Éste aparece justo en el momento en el que oímos los gritos de los niños y viene a reprochar a Medea la muerte de Creonte y Glauce, pero no sabe todavía que antes de que acabe el día sabrá también de la muerte de sus hijos por aquella que los trajo al mundo, lo cual lo sumirá en la mayor de las miserias y lo dejará totalmente solo. Si en las *Argonáuticas* bastó un día para que consiguiera la mayor de las glorias, en *Medea* vemos cómo en el mismo período de tiempo lo pierde absolutamente todo de la peor de las maneras.

No llega a tiempo para salvar a sus hijos, pero sí para ver huir a Medea en ese carro antes mencionado, lo cual le da la oportunidad de lanzar los últimos reproches de hombre arruinado, ante lo cual Medea vuelve a defenderse recordándole por enésima vez su trayectoria hasta este momento, la ayuda prestada, los crímenes cometidos, la traición a su familia y la infamia que todo ello le ha producido, y reconoce que ese último acto horrible lo ha llevado a cabo como venganza contra Jasón. Ni siquiera le va a conceder el quedarse con los cuerpos de los niños, pues su orgullo no va a permitir que estos queden en tierra de Sísifo para ser objeto de ultrajes.

El catálogo de reproches e insultos que tanto uno como otro se lanzan termina con un último vaticinio que Medea tiene para Jasón, pues no contenta con verlo en el mayor sufrimiento, dedica unas líneas antes de partir a adelantarle cómo será su muerte, causada por aquella que en cierta manera los unió, la nave Argo.

Asistimos así al final de *Medea* de Eurípides, pero también al de la historia de Jasón y Medea, posiblemente una de las mujeres más poderosas que fue instrumento del capricho de los dioses para gloria de unos y castigo de otros, y que cuando su ayuda ya no fue necesaria y fue condenada al abandono y el exilio, se negó a aceptar su destino e hizo pagar su sacrificio a todo aquel que tuvo cerca.

3.3 Planché: *The Golden Fleece*

3.3.1 PRIMERA PARTE – JASÓN EN LA CÓLQUIDE

Diferencias que muestra con respecto a los libros III y IV de *Argonáuticas* de Apolonio

Como el propio Planché nos hace saber desde el principio de su *extravaganza*, esta primera parte es “Completamente original, basada en el tercer y cuarto libro de las *Argonáuticas*”. Como podemos suponer, el tratamiento del argumento, motivos y personajes no son exactamente iguales, por ello nos dedicaremos a realizar un análisis comparativo entre ambas versiones que nos permita profundizar tanto en las diferencias como en las similitudes y llegar a algunas conclusiones en cuanto a las causas de la elección de elementos.

En principio, hemos de tener en cuenta que hablamos de dos géneros literarios diferentes. La obra de Apolonio pertenece al género de la épica, aunque helenística, mientras que la versión de Planché se enmarcaría dentro de un género cómico que estuvo en boga en la época victoriana, el *burlesque*, y más concretamente el subgénero de la *extravaganza*, como el propio Planché quería que se llamara a sus obras. Pero veamos una a una esas diferencias que encontramos a lo largo de nuestra lectura, ya sean éstas relativas al género, la época o intenciones del autor.

Primera escena: introducción de la historia y personajes

El hecho de que estemos ante dos géneros tan distintos explica muchas de las diferencias que nos encontraremos a lo largo de nuestro análisis. Para empezar, y como demostración de lo que acabamos de señalar, podríamos hacer referencia al comienzo de ambas tramas. En el caso de Apolonio ya apreciamos algo que estará totalmente ausente en la obra de Planché, y es la presencia de los dioses. Al principio del Canto III Apolonio nos relata cómo Hera y Atenea han decidido ayudar al héroe haciendo que Medea se enamore de éste. Para ello necesitan la ayuda de Cipris, la cual ha de convencer a Eros para que dirija sus flechas al corazón de nuestra heroína.

Planché, por su parte, al prescindir de la presencia divina y queriéndose mantener fiel al estilo clásico del género cómico, ha decidido introducir la figura del Coro, el cual se dirige al público para explicar la razón de su presencia en la obra y su papel de ahora en adelante, así como presentar a los personajes y sucesos de la primera escena, que no es otra que el primer encuentro entre Jasón y Eetes, Rey de la Cólquide y poseedor del vellocino. Por esta razón, y como podemos imaginar, en Planché no encontraremos mención alguna sobre la asamblea que se celebra en la Argo y en la cual, siempre según Apolonio, Jasón se dirige a sus compañeros y les explica de qué manera se va a dirigir al Rey de la Cólquide. También echaremos de menos en el autor victoriano ese primer encuentro entre Jasón y Medea, cuando ésta se dirigía a los

aposentos de su hermana y aquél a su entrevista con Eetes, momento en el que el travieso Eros lanza su flecha contra el pecho de Medea. Por ello, tampoco se nos dice nada en *The Golden Fleece* sobre los repentinos y violentos sentimientos que comienzan a producirse en el corazón de la joven princesa.

En el autor griego, el primer encuentro entre Jasón y Eetes tiene lugar en un gran almuerzo que el rey celebra en honor a los argonautas y durante el cual uno de sus compañeros (Argos, hijo de Frixo y, precisamente, nieto del propio Eetes) presenta a Jasón y cuenta su historia y la razón de su venida. En el caso de Planché, el Rey de la Cólquide no tiene esas finuras con los venidos de Grecia, no se celebra almuerzo alguno y, tal y como el Coro nos presenta la escena:

Esto es la Cólquide y ése es el rey Eetes,
Y este es el joven Jasón, que viene a verlo;
Y ahí están los cuarenta extraños amigos del joven Jasón.
Y esa es su nave Argo, justo entrando en la dársena.

Todo comienza de forma mucho más austera y directa.

Y es aquí donde podríamos decir que las dos obras comienzan a desarrollarse de forma más o menos sincronizada, aunque sin dejar de presentar peculiaridades, hasta que lleguemos al final, cuando la acción se traslada a Corinto, momento en el que Planché vuelve a tomar un camino alternativo.

Segunda escena: diálogo entre Eetes y Jasón.

En esta escena llegamos a conocer la trama principal de la parte que tiene lugar en la Cólquide alrededor de la cual se desarrollará el resto de la misma. También sirve de presentación de estos dos personajes, y por sus comentarios y reacciones comenzamos a hacernos una idea de ambos, además de percibir desde las primeras líneas que el Eetes y el Jasón que tenemos delante son muy diferentes a los diseñados por Apolonio.

Al principio de la escena tenemos a Eetes y a Jasón frente a frente. En Planché el Rey todavía no conoce al héroe, por lo que éste ha de presentarse por sí mismo, sin ayuda de Argos, pero sí entonando una canción, *I Am a Brisk and Lively Lad* (“Soy un chico dinámico y alegre”), características estas de su personalidad que parecen no estar reñidas con el hecho de que ha venido para hacer pagar a Eetes el asesinato de su primo Frixo. También hace referencia en la canción a que ha venido porque su padre, Esón, era un rey débil que había sido destronado por su primo Pelias, el cual además aprovechó para deshacerse de Jasón enviándolo al mar. Hay que decir que estas explicaciones de Jasón son un tanto ambiguas, o por lo menos incompletas, al reservarse mucha información sobre los acontecimientos ocurridos entre la toma de poder de Esón y el asesinato de Frixo por parte de Eetes.

Recordemos que, en la versión más extendida del mito, Jasón se había presentado ante Pelias para reclamar el trono que legítimamente le pertenecía. Por ello Pelias decidió alejarlo de su tierra enviándolo a una difícil misión: viajar hasta la Cólquide (a pies del Cáucaso) y traer de allí el vellocino de oro que había salvado la vida de Frixo, antepasado de Pelias, y lo había trasladado a la Cólquide. En Planché, la recuperación del vellocino es la satisfacción que Jasón pide a Eetes por haber matado a su primo Frixo, Apolonio, como vimos, se muestra más fiel a la historia original.

Por ello no nos produce extrañeza el hecho de que sea precisamente en esta escena donde encontramos dos formas muy diferentes de enfocar la historia. La llegada de Jasón en *The Golden Fleece* obedece a un deseo de venganza y por ello nuestro héroe se muestra ante el rey como un joven directo, amenazante y al que hay que temer, y por ello Eetes intenta calmarlo y se muestre dispuesto a darle lo que quiere, aunque con algunas condiciones. En Apolonio, sin embargo, la razón que ha empujado a Jasón hasta la Cólquide es explicada por Argos: necesita que el vellocino de oro esté en la Hélade para aplacar la cólera de Zeus a causa de Frixo. El Rey no cree que esa sea la razón y está convencido de que sus nietos han venido a robarle el trono, por eso se encoleriza y Jasón, hombre dispuesto al diálogo, lo calma con amables palabras, puesto que el Jasón de Apolonio muy poco tiene que ver con el de Planché, y mucho menos con el que conocimos en Eurípides.

Tras este diálogo, que en Planché se ha producido de forma más breve y directa, pero con una canción de por medio, pasamos a las pruebas que ha de realizar el héroe para conseguir el vellocino. En el caso de Planché, Eetes le dice a Jasón que coja el vellocino si quiere, y de forma un tanto irónica le asegura que no pondrá ningún obstáculo, aunque hay algunas pruebas que debe cumplir en un día. Nada dice de que esas pruebas las realiza él mismo cada día, como sí llega a declarar el Eetes de Apolonio, que igualmente está dispuesto a entregar el vellocino, pero tras superar las correspondientes pruebas. Si los dos Jasones parecen muy diferentes, los Eetes no lo son menos.

Ante esta situación, el héroe se muestra desanimado, pero ha de hacerlo, en Apolonio, dominado por la impotencia y porque un rey se lo ha ordenado, en Planché porque el honor lo obliga a hacerlo.

Tercera escena: primer encuentro entre Medea y Jasón

Esta escena en la que nuestros héroes se ven por primera vez y sufren los primeros síntomas del amor, se desarrolla en dos partes: una en la que Jasón y Medea se conocen ante la presencia de Eetes, y otra en la que Medea queda sola y confiesa sus sentimientos y sus intenciones con respecto al que acaba de conocer. Se trata de una escena muy bella, en la que, tras las picardías y juegos, asistimos al nacimiento de una de las historias de amor más

apasionadas, en la que parece que los sentimientos son recíprocos y no fruto del capricho de los dioses. Además, en esta escena se perfila someramente la personalidad de la protagonista, que desde el principio se nos muestra como decidida y fuerte.

En cuanto a esa primera parte, en Apolonio ya habíamos visto cómo Medea aparece ya antes de la conversación entre Eetes y Jasón, en el momento en el que recibe la flecha de Cupido. En Planché, en cambio, Medea entra en escena en este momento en el que la conversación entre Jasón y Eetes parece haber acabado, y no lo hace escondida, sino que entra en la sala de forma bastante evidente, hasta el punto de que un oficial la anuncia y Eetes realiza las presentaciones. Y así nuestros protagonistas saben uno del otro por primera vez. Al verla, Jasón queda prendado, a diferencia de Apolonio, donde es Medea la que primero siente interés por Jasón al verlo antes de la reunión con su padre. Medea queda también prendada al momento, y en una reacción muy típica del personaje confiesa: “ojalá nunca hubiera visto vuestro rostro”. Esto lo dice en un aparte que podría ser el equivalente al corto monólogo que hace Medea en Apolonio (III, vv.465-471). Y estos sentimientos recíprocos por parte de Medea y Jasón surgen de forma espontánea, nada ha tenido que ver la intervención divina, o por lo menos nada nos dice el autor sobre ella, aunque más adelante se haga alguna referencia a este aspecto.

Hay que decir que tras la conversación, en las *Argonáuticas* vemos que cada personaje queda con sus preocupaciones y planes: Medea acepta resignada y triste la posibilidad de que Jasón muera realizando las pruebas, ya que en este momento todavía no se plantea la posibilidad de ayudarlo; mientras tanto, Eetes convoca una asamblea y prepara castigos para los argonautas con la esperanza de que Jasón sea aniquilado por los bueyes, y Jasón, por su parte, debate con sus compañeros la forma de superar la prueba. En *The Golden Fleece*, es muy difícil reproducir estas escenas en las que cada uno de los personajes (Eetes, Medea y Jasón) decide, en diferentes escenarios, cuál será el siguiente paso en sus planes, por lo que Planché nos ha dado a conocer estos pensamientos haciendo que cada uno hable en un aparte, aunque todavía se encuentren todos en la misma sala. Y no sólo se trata de una diferencia en cuanto a la escenografía, también en cuanto a las intenciones de algunos de los personajes, pues llegamos a saber que Jasón ya ha decidido que se va a llevar a Medea a Grecia, Eetes se muestra resuelto a matar a Jasón, y Medea, que, como en Apolonio, es consciente del gran peligro que corre la vida de Jasón, está decidida a ayudarlo, aunque tenga que traicionar a su padre. En este caso, la heroína no muestra las dudas y reparos de las que habla en Apolonio ni necesita excusas o sueños para decidirse, y el héroe ya también ha tomado una decisión y confiesa que quiere estar con ella antes incluso de saber su intención de ayudarlo.

Con respecto al segundo momento de esta escena, vemos que los dos hombres salen y Medea se queda sola reflexionando sobre lo que ha pasado y pasará. Es aquí cuando menciona a Eros (“vulgarmente llamado Cupido”), que en este caso no forma parte de la acción, como sí lo hace en Apolonio, pero ella igualmente lo invoca, sabiendo que se ha enamorado de Jasón, y que su destino ha sido marcado. Se podría sobreentender que así lo han querido los dioses o algún dios, de ahí que se pueda relacionar y equiparar con la versión de Apolonio en cuanto a que todo se desarrolla según un plan de Hera y Atenea, pero de ello nada nos dice el dramaturgo.

En este momento Medea entona la canción “*John Anderson*” donde expresa el amor que ya siente por Jasón y su intención de ayudarlo con la prueba, postura muy diferente a la de la Medea de Apolonio, la cual comienza un monólogo en el que expresa sus dudas, no sabe cómo preparar la pócima a escondidas de su padre, teme la vergüenza que puede sufrir tras ayudar al extranjero, pero al mismo tiempo se le aparecen todos los atractivos de una vida junto a Jasón.

Cuarta escena: el Coro, leyenda de Frixo

Medea sale y el Coro se adelanta para contarnos aquellos detalles que, en su opinión, todavía no conocemos sobre la historia de Frixo. Se trata de una pausa que da cierto suspense a la historia, al tiempo que aporta información menos conocida por el espectador. Así nos enteramos de la leyenda de Frixo y cómo éste llegó a la Cólquide. En esta versión Eetes mata a Frixo, de ahí la venganza de Jasón. En Apolonio, no obstante, Frixo muere de viejo en el palacio de Eetes.

Quinta escena: segundo encuentro entre Medea y Jasón. Planes y promesas.

Tras estas diferentes escenas, pasamos a una de las más importantes, el encuentro que tiene lugar entre Medea y Jasón con el fin de que esta le entregue a aquel una pócima que lo ayude a realizar las pruebas con éxito, aunque también servirá para que los enamorados tengan un encuentro más privado y puedan demostrar más abiertamente lo que sienten. Se trata de una de las escenas fundamentales, que en Apolonio también ocupaba un lugar importante, con la salvedad que aquí nada se nos dice sobre cómo han llegado nuestros protagonistas a citarse en este lugar.

Se divide esta escena a su vez en dos, una primera en la que nuestros protagonistas hablan sobre las pruebas y sus sentimientos, y una segunda en la que los dos, una vez han solucionado estas cuestiones, cantan juntos y planean su futuro que prevén feliz.

Tras una breve introducción del Coro en la que sabemos que la acción se traslada al altar de Hécate, en primer lugar, leemos que Medea entra seguida por Jasón. Hay que destacar el pequeño detalle de que, aunque en ambas obras Medea llega con la pócima para Jasón, en

Apolonio Medea la lleva “en una banda perfumada que se había ceñido alrededor de su divino pecho”, mientras que en Planché esta llega con la pócima en una pequeña caja dorada. Más adelante comentaremos qué podemos apreciar en este detalle en cuanto a su simbología relacionado con las características del personaje.

Comencemos la comparación, en este caso, con el autor victoriano. Llama la atención las similitudes que guarda la primera parte de esta escena con aquella que se produce en Apolonio, aunque el tono y las reacciones de los protagonistas son muy distintas. Como en Apolonio, Medea llega con el cofre, pero hasta aquí nada se dice sobre el papel de la hermana a la hora de convencerla a ayudar a Jasón ni asistimos a la noche en vela que pasa nuestro personaje en las *Argonáuticas*, presa de dudas y temores.

Jasón es el primero en hablar, mostrándose como un hombre necesitado y aparentemente enamorado, aunque realmente es más flirteo que confesión de amor. Sin embargo, en Apolonio los dos reaccionan de forma tímida. Igual que en las *Argonáuticas*, el héroe griego usa la historia de Teseo y Ariadna para convencer a Medea, pero en esta ocasión nuestra heroína no es tan fácil de cautivar y reconoce que es un mal ejemplo, puesto que Ariadna acabó mal, “engañada, abandonada, al punto de la destrucción”, mientras que en Apolonio, aunque Medea también rechaza la equiparación, lo hace por diferentes razones: ni ella es Ariadna ni Eetes Minos, pero nada dice en cuanto al final abandono de la protagonista. Seguidamente, en Apolonio, Medea explica a Jasón lo que tiene hacer. Paralelamente, en Planché Medea explica detalladamente a Jasón los pasos a seguir para salir victorioso de las pruebas. Hay que decir que en este caso no sólo le da la clave para superar la prueba que le ha impuesto Eetes, también comparte con él la manera en la que derribará al dragón que guarda al vellocino, hecho que en Apolonio tendrá lugar una vez y Jasón haya superado las pruebas y esté a punto de abandonar la Cólquide. Este adelantamiento de los acontecimientos se debe al hecho de que ya han decidido abandonar juntos la Cólquide y juntos dirigirse a la captura del vellocino, por eso Medea ha tenido también en cuenta el asunto del dragón.

En cuanto a las advertencias de Medea en el caso de que Jasón la traicione, es curioso el hecho de que, en Apolonio, éstas se realizan antes de la promesa de matrimonio de Jasón (en Planché tienen lugar después), cuando Medea dice, de forma un tanto ingenua:

“cuando llegues a Yolco, acuérdate de mí, que yo de ti, aun a pesar de mis padres, me acordaré. Y ojalá de allí alguna voz profética o algún ave mensajera, cuando de mí te hayas olvidado. O a mí misma raudas tempestades me arribasen para llevarme sobre el mar desde aquí hasta Yolco, a fin de echarte en cara mis reproches y recordarte que te has salvado por mi voluntad.”

Por ello Jasón le dice que, si eso llegara a ocurrir y ella se presentara en su casa, sería “honrada y respetada por mujeres y hombres”. Seguidamente le hace promesas de amor y matrimonio una vez llegados a Grecia.

En Planché, Jasón tampoco duda en hacer promesas de boda: “¿Cómo podría mostrar mi gratitud? Si tengo éxito, lo juro, a Grecia te llevaré, y allí, tan cierto como que estás viva, me casaré contigo”. Ante lo cual, la reacción de Medea es muy diferente aquí, pues le dice que le toma la palabra,

“Pero oh, ten cuidado, te aviso de antemano.
Si, despreciando tu palabra prometida y mi cariñosa pasión,
te atreves a flirtear con otra,
a las regiones infernales la mandaré,
y a ti te daré semejante vida ya que mi palabra
incluso es capaz de cuajar la crema del Tártaro.”

En Planché, Medea es una mujer enamorada, pero más realista y perspicaz que en Apolonio, aunque también muestra algunos sentimientos contradictorios. Por eso no nos extraña el hecho de que advierta y casi amenace a Jasón en el caso de que la engañe con otra. Actitud que llegamos a comprender ante un hombre que se describe como guapo, que muestra una actitud muy zalamera y que, además, necesita su ayuda. Medea va a arriesgar mucho para ayudar a un hombre así y es comprensible que tenga ciertos celos. Por lo tanto, Jasón actuará mal sabiendo las consecuencias.

La segunda parte de esta escena se basa en la alegría de los enamorados que, tras celos, promesas y advertencias, entonan dos breves canciones: “*Ebben a té ferisce*” y “*Giorno d’orrore*”. En la primera Jasón repite su promesa de casarse con Medea y llevársela a Tesalia, ante lo cual Medea no puede evitar su alegría. En la segunda hablan del resultado de las pruebas, la venganza contra Eetes y de cómo disfrutarán de su amor tras finalizar los encargos. En Apolonio, en cambio, asistimos a una escena totalmente diferente en la que las reacciones de ambos son distintas. Vemos que Medea no se da cuenta de que es hora de volver a palacio, pero Jasón se lo recuerda, lo cual nos demuestra la distinta disposición emocional de ambos en toda la escena.

Sexta escena: “monólogo” de Medea

Asistimos en esta escena a uno de los momentos más hilarantes de la obra y en la que Planché ha hecho uso de la más fina ironía y parodia de buen gusto. Si hay algo que se relaciona con la figura literaria de Medea, esto es sin duda sus monólogos en los que duda, titubea y lucha contra sí misma. Esto debería ser conocido por nuestro autor, que no dudó en aplicar su punto de vista paródico también en este hecho y hacer que nuestra heroína no pudiera evitar

dejarse llevar por esta tendencia a la introspección, aunque en una circunstancia un tanto especial.

Se separan enamorados, lo cual ocurre en *The Golden Fleece* por una nota del autor y porque Medea dice, refiriéndose a Jasón, tras finalizar la canción: “¡Se fue!”. Apolonio, sin embargo, se extiende en relatarnos cómo, en el caso de Medea, ésta regresa al palacio aturdida. Jasón, por su parte, (en Apolonio todavía) tras partir y antes de las pruebas, invoca a Hécate y ésta aparece con gran espectáculo. Además, se describe el atuendo con el que acude a su encuentro con Eetes, recreando una escena típica de armamento guerrero. En las últimas líneas del Canto III, tras el extenso relato sobre la superación de las diferentes pruebas por parte de Jasón, se nos dice, de forma breve, que “penosas aflicciones invadieron las entrañas del soberano Eetes”, mientras Jasón, por su parte, vuelve a la ciudadela meditando la mejor forma de oponerse a los colcos, justo cuando se oculta el día.

En cambio, en Planché la acción continúa con una escena que en Apolonio tiene lugar al principio del Canto IV, aunque en el canto III también se podrían encontrar ciertas reminiscencias. Estamos hablando del monólogo de Medea, aunque, como ya anticipamos, en el autor victoriano encontramos una gran diferencia, hasta cierto punto, puesto que en este caso no es un monólogo, sino un diálogo en el que Medea plantea sus dudas al Coro. Lo divertido y peculiar es que el Coro intenta darle su opinión y ésta no lo deja, por lo que podríamos estar hablando de un auténtico monólogo, una parodia sin duda de los monólogos de Medea en Eurípides. En este largo parlamento, Medea aprovecha para contar cómo va a adormecer al dragón que guarda el vellocino y sus planes de huir sobre la marcha. Su actitud ante la huida es aquí mucho menos dramática y más práctica que en Apolonio, el cual no sólo se describe la marcha de Medea como rápida y furtiva, sino que también se permite juzgarla de “fuga vergonzosa”.

Séptima escena: el Coro cuenta a Eetes el éxito de Jasón en las pruebas

Medea se despide y asistimos a una breve escena en la que el Coro permanece en escena anunciando la llegada de un enfurecido Eetes que ya se ha enterado de que Jasón ha llevado a cabo las pruebas. La descripción de estos heroicos hechos se realiza brevemente y, en palabras del propio Coro, los detalles hemos de imaginarlos, puesto que quiere mantener la tradición clásica de no mostrar las escenas que no podrían representarse en el escenario.

Octava escena: rescate del vellocino de oro

En esta escena tiene lugar, no sólo el conocimiento por parte de Eetes del éxito de Jasón en las pruebas, sino especialmente el rescate del vellocino. Veremos que las circunstancias se desarrollan de forma muy diferente a como lo hacen en Apolonio, incluso los dos protagonistas

tienen un papel muy distinto, hasta el punto de que veremos que es Jasón el que cree que ha sido abandonado por Medea.

Tras la escena de Eetes y el Coro, entra en escena Jasón presumiendo de su hazaña, pero Eetes le recuerda que todavía tiene que conseguir el vellocino de oro. El héroe se muestra fastidiado porque no ha terminado y se enfada porque Medea no aparece con la pócima que dormirá al dragón. Se lamenta de que ésta lo haya abandonado y, entonando una canción, lanza duras palabras contra Apolo por ello. Pero rápidamente se arrepiente porque Medea hace su aparición con la pócima que sumirá al dragón en un profundo sueño. La actitud de esta es segura y decidida, y, mediante una canción, expone a Jasón y a la audiencia cómo va a proceder para dormir a la bestia que guarda el vellocino.

Se aprecian numerosas diferencias en cuanto a la versión de Planché y la de Apolonio. En primer lugar, y como ya dijimos anteriormente, el hecho de que Medea ayude a Jasón con respecto al dragón, en Planché es una parte más del plan de ambos, mientras que en Apolonio se trata de algo que ocurre justo cuando Medea huye del palacio y pide a los argonautas que la lleven con ellos a cambio de que ésta la ayude con el vellocino. Por eso, Jasón nunca la espera, mientras que en Planché vemos que Jasón no puede partir sin Medea y su retraso lo desespera. En cuanto al momento de la captura, se trata de una escena un tanto ambigua, llena de salidas y entradas de los personajes, argonautas incluidos, pero podríamos decir que su desarrollo es similar al de Apolonio: Medea duerme al dragón y Jasón coge el vellocino. La diferencia es que esa escena en la que Medea abate al monstruo se produce fuera de escena, y mientras esto ocurre fuera de nuestra vista, asistimos sin embargo a la entrada de los argonautas a los que Jasón anima a poner rumbo a Tesalia. Y cuando Medea entra con la noticia de que el dragón está dormido, sale Jasón a coger el vellocino y cómo lo hace es narrado por la heroína. Por lo que todas estas escenas ocurren fuera del escenario, hemos de pensar que por la dificultad que implicaría su puesta en escena.

Novena escena: muerte de Apsirto y huida de Jasón y Medea

En esta escena, la última de las que tienen lugar en la Cólquide, asistiremos a la muerte de Apsirto, el hermano de Medea, y la huida de los héroes. Como veremos, esta parte muestra algunas diferencias con respecto a la versión de Apolonio y es que creemos apreciar cierta intención de suavizar la imagen de Medea al no mencionarse nada con respecto a la participación de esta en el asesinato de su propio hermano, como sí ocurre en las *Argonáuticas*, donde podemos leer que Medea propone a Jasón un plan para matar a su hermano y evitar así ser entregada a su padre.

A partir de aquí los héroes parten y ya no oímos sus voces hasta la segunda parte, serán otros personajes los que nos informarán del desarrollo de los acontecimientos. En primer lugar,

es el Coro el que nos relata brevemente la huida de Medea con Jasón, y al prever la desgracia que asolará a la pareja, añade: “Para pasar en paz, con Jasón, todos sus días, hasta que él o ella la deuda de la naturaleza paguen”. Entra entonces Eetes en escena que ha oído un grito y de repente es consciente de lo que ha sucedido, la traición de su hija, hecho que queda confirmado por el Coro, el cual de paso recuerda al Rey que no se lamente porque todo ha sido decreto del destino.

A partir de aquí, en Planché se da un rápido cambio de los acontecimientos. Eetes maldice a Medea, lo cual también se ve en Apolonio, y unos guardias vienen con la noticia de la muerte de Apsirto. En Apolonio esta muerte se produce sin testigos, no así en el autor victoriano, el cual hace que uno de los oficiales se encargue de relatar el asesinato y su conocimiento sobre todos los detalles nos hace sospechar que estuvo allí. Hemos de suponer una vez más que, ya sea por la dificultad de escenificar dicho acontecimiento, ya sea por el deseo de mantener esa tradición clásica de hacer que las escenas sangrientas se produzcan fuera del escenario, la cuestión es que Planché necesita un testigo, que en este caso relata el ataque con cierta frivolidad y sin recrearse en los detalles sangrientos que Apolonio se detuvo en describir.

Eetes se lamenta y desea la muerte: reconoce que ha recibido un castigo por sus acciones pasadas. Las últimas palabras de esta primera parte de la extravaganza son, como no podría ser de otra manera, para el Coro, que aconseja a Eetes tener paciencia porque nadie se muere antes de tiempo.

Finalmente, todo termina con la imagen del palacio hundiéndose y de Argo alejándose con Jasón, Medea y los argonautas en su interior. En Apolonio, sin embargo, todavía quedan algunos versos que narran el regreso de la nave Argos y su breve periplo por distintas regiones (la isla de Circe, la de Alcínoo y donde Medea y Jasón se unen como pareja, el desierto de Libia y Creta) antes de llegar a Corinto.

3.3.2 SEGUNDA PARTE – MEDEA EN CORINTO

Diferencias que muestra con respecto a la tragedia *Medea* de Eurípides

Partiendo del hecho de que la obra de Eurípides pertenece a otra época y que estamos poniendo frente a frente una tragedia y una comedia y que por ello las diferencias serán numerosas, sin embargo, veremos que el análisis comparativo en este caso se hace de una forma más fluida al ser ambas obras de carácter dramático y compartir y respetar ciertas normas. Volveremos a hacer referencia, por tanto, a las diferencias referidas también al tratamiento del mito para poder llegar a conclusiones generales en cuanto a las pretensiones de Planché en esta

segunda parte que lleva el subtítulo de “Medea en Corinto”. Y es que, efectivamente, nuestra heroína tendrá aquí más presencia y la trama girará en torno a ella, como ocurre en *Medea* de Eurípides.

Pasemos, por tanto, al análisis de las diferentes escenas, tal y como hemos hecho en la primera parte.

Primera escena: el Coro y su cambio de nacionalidad

Hay que decir que esta escena sólo se da en *The Golden Fleece* y no tiene equivalente en la obra de Eurípides. De la misma manera que la primera parte se abría con la presencia del Coro, esta segunda también arranca con el Coro en escena, el cual se dedica a relatar el cambio de escenario, los sucesos de nuestros protagonistas hasta llegar aquí y cómo se encuentra el asunto. Se trata de una divertida introducción en la que además de dedicarse algunas líneas a aclarar que el Creonte de esta historia no es el de Tebas, también, y puesto que se trata del mismo actor que hacía de Coro en la *Cólquide*, se nos explica su cambio de nacionalidad, y que al estar ahora están en Corinto, corintio es él mismo, como corintias son las mujeres que forman el Coro en la obra del dramaturgo griego. Además, se hacen divertidas alusiones a Creonte.

Es como si, la tratarse de parodia de un drama, uno de los más grandes de la literatura clásica, el autor insistiera en eliminar totalmente ese sentido trágico, reservando las mejores bromas y juegos de palabras para esta parte, como veremos más adelante. Ya se preocupó Planché de dejar a nuestra heroína al margen del crimen de su hermano, tal vez para no llevar la parodia demasiado lejos teniendo en cuenta los gustos del momento, y en este caso sucederá un tanto, de manera que la caricaturización pueda darse sin ofender sensibilidades.

Segunda escena: la Nodriza y el Coro hablan de las desgracias de Medea

En Eurípides, como acabamos de comentar, no tenemos esta escena del Coro. La acción comienza directamente con el monólogo de la Nodriza, personaje que en Planché aparece en escena justo después de la intervención del Coro, y cuyas primeras palabras coinciden con las primeras palabras de la Nodriza de Eurípides y que hacen referencia al hecho de que ojalá Medea nunca hubiese conocido a Jasón. Ambas relatan en forma de lamento la desgracia que ha supuesto para su señora Medea el hecho de que la nave Argo llegara a la *Cólquide* y el trágico momento en el que el pino cayó en el monte Pelión. Vemos que Planché ha decidido mantener la presencia de ese bello uso de la sinécdoque que suponemos también en ese período popular y parte de la historia. También relatan lo sucedido recientemente, es decir, el enlace entre Jasón y la princesa corintia Glauce.

En este punto, debemos hacer referencia al personaje del Pedagogo. Este personaje, muy presente en la obra de Eurípides, no aparece en Planché y su presencia y palabras son sustituidas a veces por la Nodriza, a veces por el Coro. Por ejemplo, en Planché es el Coro el que mantiene un diálogo con la Nodriza y le pregunta qué le pasa, mientras que en Eurípides es el Pedagogo el que se interesa por sus problemas. Además, en Eurípides es el Pedagogo también el que dice que ha oído que Creonte quiere echar a Medea, mientras que en Planché es la propia Nodriza la que ha oído la noticia. Los dos escuchan el rumor de unos viejos cerca de la fuente Pirene: Creonte quiere echar a Medea y a sus dos hijos; y ambos piden al que los escucha que mantengan en secreto esta noticia ante Medea, puesto que temen su reacción. En Planché, la Nodriza teme la reacción de Medea, puesto que “ella está medio loca y la desquiciaría ser trasladada a su tierra sin una perra en el bolsillo”, nada dice del peligro en el que podrían estar los niños, cosa que sí se menciona en Eurípides, donde este mismo personaje confiesa el temor que siente por los niños aludiendo a que ha visto a su madre mirándolos con ojos torvos.

Sin duda, la naturaleza peculiar de este personaje del Coro y su papel como conocedor y narrador de aquello que no se pone en escena, hace que la presencia del Pedagogo no sea necesaria, pues además de ahorrarse la puesta en escena de un actor más, sería un tanto reiterativo que tres personajes estuvieran al tanto de las desgracias de la protagonista.

Tercera escena: primera aparición de Medea

Escena centrada en Medea, a la que vemos por primera vez desde que la dejamos en la Cólquide huyendo con Jasón. Muchas cosas han pasado desde entonces y a pesar de las advertencias hechas en su momento, Jasón ha roto su palabra y la ha traicionado. Ella misma nos dirá en estas líneas cuáles son sus sentimientos en este momento y sus planes, muy distintos de aquellos que diseñó en la Cólquide. Si antes sólo pensaba en ayudar a su amado, aquí somos testigos de su intención de destruir al que ya no es compañero sino enemigo. Por lo que se trata de una presentación de las circunstancias actuales y un pequeño avance de los que sucederá a lo largo de la obra.

Comenzamos esta parte con la entrada en escena de una Medea que se lamenta, en Eurípides, sin embargo, ésta se retrasa un poco más.

En cuanto a la primera aparición de Medea, en los dos autores se produce entre lamentos y diciendo “¡Ay! ¡Ay de mí!”, pero desde dentro de su casa. La diferencia hasta aquí es que en Eurípides los niños están presentes, pues han venido con el Pedagogo, no así en Planché. Hay que decir que, en Eurípides, la presencia de Medea en escena no tiene lugar hasta el verso 215, hasta ese momento sólo hemos oído su voz, lamentándose desde el interior de la casa. En Planché, en cambio, la presencia de Medea se produce antes, de hecho, sólo oímos una

intervención hecha desde el interior de la casa, ese “¡Ay! ¡Ay de mí!”. El resto de intervenciones las hace a la vista de todos. Esta Medea victoriana parece menos apegada a los espacios interiores, los velos y las puertas, y se muestra más propensa a hablar ante todos. No sabemos si esto se podría deber a las condiciones de tipo dramático o social, aunque no podemos evitar pensar que se deben a una mezcla de ellas.

En *Medea*, mientras sólo escuchamos a la heroína, se produce la llegada del Coro de mujeres de Corinto, que acuden a ver por qué grita Medea e intercambian palabras con la Nodriza. Se aprecia en sus palabras una actitud un tanto conformista, y recomiendan a la princesa: “si tu marido honra un nuevo lecho, eso es algo frecuente”. Este anima a la Nodriza a traer fuera de la casa a Medea, para hablar con ella y porque teme que cometa alguna locura. En *Planché* en cambio, el Coro, no de mujeres, también habla con la Nodriza, pero para decir que está seguro de que aquélla le dará su merecido a Jasón. No muestra la empatía femenina del Coro de Eurípides, pero sí una actitud más práctica y benévola con aquélla, o por lo menos no la juzga o critica.

Fuera, Medea lanza en la obra de Eurípides un monólogo. Se lamenta de su condición de extranjera, de mujer, abandonada y sola. Y pide al Coro “si encontrara yo alguna vía, algún medio para hacer pagar a mi marido el castigo por estas ofensas, cállalo”. A esta petición el Coro responde: “Eso haré, pues te asiste la justicia al hacer pagar su castigo a tu esposo”. En *Planché* se reproduce una situación similar, aunque en este caso nuestra heroína se atreve a entonar una canción, “*The Fine Young English Gentleman*” (con ironía y en clara alusión a Jasón) en la que cuenta a todos los presentes las traiciones cometidas por Jasón, culpable de su miserable situación actual. Por ello pide igualmente al Coro que permanezca mudo antes sus planes, y aquél, como no podría ser menos, le asegura que así hará y añade que todas las personas decentes estarán de su parte.

Cuarta escena: Medea y Creonte

Escena que da comienzo al desarrollo de la acción. Creonte, como vimos en Eurípides, hace la labor de mensajero y trae a la heroína la noticia de que ha de abandonar Corinto. Medea comienza a poner en práctica su plan, aunque todavía no llegamos a conocer todos los detalles de este.

Tras estas escenas aparece un nuevo personaje, Creonte, cuya entrada es anunciada en ambas obras por el Coro. “Pero estoy viendo a Creonte, señor de esta tierra, que se acerca, mensajero de nuevas decisiones”, dirá el Corifeo de *Medea*; “viene Creonte con algún decreto”, nos avisa el Coro de *The Golden Fleece*. En Eurípides, vemos cómo el personaje se dirige a Medea y sin rodeos le dice que tiene que abandonar Corinto: “A ti, la de mirada sombría y enfurecida contra tu esposo, te ordeno que salgas desterrada de esta tierra” (vv 270-271). En

Planché, en cambio, la entrada de Creonte da lugar a una divertida escena que hace que la tensión dramática del momento desaparezca. En efecto, Creonte llega con la intención de anunciar a Medea su drástica decisión, “Señora, no es...” comienza a decir, pero no llega a terminar la frase porque el Coro le recrimina que sea el mismo actor que interpretó a Eetes pero con diferente peluca, a lo que Creonte le aclara, de malas maneras, que en el programa de la obra está todo explicado y, sin más, se dirige a Medea para, esta vez sí, anunciarle que se tiene que ir.

La actitud de Medea es también un tanto diferente en ambas obras. En la tragedia, ésta responde a Creonte con amables palabras, con actitud sumisa y le pide que no sospeche porque ella no sería incapaz de producir daño alguno a la hija de Creonte (Glauce, la mujer por la que Jasón la ha abandonado). Nada dice de sus intenciones de vengarse o ganar tiempo para llevar a cabo la venganza que ya nos adelantó en su conversación con el Coro y la Nodriza, pero no es necesario, en su forma de actuar se intuyen sus pretensiones. En Planché, en cambio, sí dice en un aparte, justo al comienzo de su conversación con Creonte, que quiere ganar tiempo y que por ello disimulará. Así, en ambas obras, Medea lanza una serie de súplicas a Creonte con el fin de que la deje estar un día más para preparar su marcha, para ello incluso alude al hecho de que Creonte también es padre.

Queremos comentar en este punto un detalle que se da en ambas obras, aunque en momentos diferentes. Nos referimos al episodio de Pelias. En el caso de Planché, ya hemos visto que Creonte desconfía de nuestra heroína y la cree capaz de traer la desgracia a su casa sólo para vengarse de Jasón. Sabemos que es capaz de hacerlo porque hemos visto que, en la primera parte de la obra, así se lo aseguró a Jasón en caso de que la traicionara. Pero en este caso Creonte desconfía de Medea porque conoce el episodio de rey Pelias, en el que se dice que ésta causó la muerte del rey como venganza por negarse a entregarle el reino a Jasón. Para ello conspiró para que las hijas de Pelias despedazaran a su padre haciéndoles creer que así lo rejuvenecerían. Sin embargo, ésta no es la historia que nos cuenta Medea en *The Golden Fleece*, versión que sin duda los espectadores encontrarían más cercana que aquella que nos cuenta el mito, aunque a nosotros nos parezca un tanto anacrónica, pero sin duda más divertida. Primeramente, ella niega las acusaciones de Creonte y le dice que fueron las hijas las que lo mataron al administrarle una medicina equivocada que creían que lo iba a curar de la tisis, y cuando ella les recomendó una sangría, éstas lo rajaron por todas partes y le causaron la muerte. Una muerte que, por otra parte, sospecha que fue intencionada, pues conocían el testamento del padre. Así que tenemos una versión actualizada del mito, como hemos dicho, de corte más victoriano, pero que mantiene su esencia.

Pues bien, el episodio de Pelias lo usa Creonte, en el caso *The Golden Fleece*, para justificar sus dudas y miedos en cuanto a la cruel venganza que Medea es capaz de llevar a cabo. Planché, sin duda, ha tomado este detalle de la obra de Eurípides, pero ha decidido ponerlo en boca de un personaje diferente, puesto que, en la versión griega, es Jasón el que alude a la historia de Pelias para acusar a Medea de su maldad.

A pesar de ello, parece que las súplicas de Medea surten efecto y Creonte, que en las dos versiones y a pesar de su situación, es presentado como un hombre compasivo, acepta la petición de la heroína, pero no sin antes advertirla de que, si la contempla a ella y a sus hijos otro sol en tierra corintia, recibirán un castigo. En Eurípides la amenaza con “morirás”, mientras que en Planché leemos: “colgaré a ti y a tus hijos”. Otra diferencia también en esta escena es que, en Planché, Creonte le dice a Medea que le da un solo día porque cree que no podrá tramar algo en tan poco tiempo; “¿Qué no puedo?” es lo que dice Medea en un aparte, situación que no llega a darse en Eurípides, donde, como hemos dicho más arriba, intuimos las intenciones de Medea, pero es más tarde cuando nos las confirma.

Tras este diálogo entre Creonte y Medea, aquél se va, no sin antes, en el caso de Planché, entonar una breve canción, junto con Medea y el Coro, en la que comentan la partida de la princesa. En Eurípides, sin embargo, Medea y el Corifeo mantienen una conversación que consideramos esencial para el desarrollo de la trama, puesto que en ella Medea habla abiertamente sobre sus intenciones y por qué se ha mostrado como una mujer sumisa ante el rey. Medea le confiesa: “¿Crees que yo habría adulado a éste, si no fuera porque obtengo algún provecho o maquino algo?”. Y con actitud fría decide qué forma usará para llevar a cabo su venganza, para terminar diciendo: “No debes quedar en ridículo ante estas bodas de una descendiente de Sísifo con Jasón, tú hija de noble padre y descendiente del Sol”. Por lo que, la traición de Jasón no sólo ha dañado su corazón, se trata también de una cuestión de clase y linaje.

Quinta escena: Medea y Jasón

Esta escena se centra en la conversación que mantienen los protagonistas. Y decimos conversación, que no discusión, porque el tono será muy diferente al que habíamos visto en Eurípides. Planché ha combinado en uno solo los dos encuentros que Medea y Jasón mantienen en Eurípides. Si en la obra griega Medea se presenta fuera de sí en el primero y finge sumisión en el segundo, Planché ha decidido que nuestra heroína presente las dos reacciones en la misma escena, primero lanzando reproches ante su antiguo marido y luego aceptando la situación. No nos hace falta verla enfadada, puesto que algunas palabras suyas al principio y final de esta parte nos ponen al tanto en cuanto a sus sentimientos y su sed de venganza.

En este momento hace su aparición Jasón, “Ahí viene el pérfido Jasón, me pregunto si puede atreverse a mirarme a la cara”, dirá Medea en *The Golden Fleece*, donde Planché la hace hablar antes de la intervención del héroe, no así en Eurípides, donde Jasón entra en escena con un parlamento de dieciocho versos (vv 446-464) en el que dirige duros reproches a Medea. Hemos de decir que la respuesta de Medea a estos reproches es mucho más larga (vv 465-519), enumerando las veces que ésta lo ha ayudado y culpándolo de pagarle el favor con la traición contra ella y sus hijos.

Si seguimos en la obra griega, Jasón realiza una serie de discursos para defender su acción. Entre otras cosas, acusa a Medea del ya comentado episodio de Pelias, aunque en este caso es más fiel al mito, y además asistimos, no sin cierto asombro, al hecho de que Medea reconoce el crimen: “Y a Pelias causé la muerte del modo más doloroso que se puede morir, a manos de sus hijas, y arruiné toda su casa”; mientras que en Planché, como ya hemos comentado, Medea intenta convencer a Creonte de su inocencia culpando a las hijas del propio Pelias. Igualmente, llega a decir el héroe que “durante mi periplo fue Cipris mi única salvadora de entre los dioses y los hombres”, no Medea, a la que además recrimina; “fue Eros quien te obligó con sus inevitables dardos a salvar mi cuerpo”, lo cual no deja de ser cierto si recordamos los sucesos tal y como se relatan en las *Argonáuticas*. También llega a exponer las causas de su matrimonio con Glauce, intentando defender lo indefendible:

“no fue por los motivos que te atormentaban: porque despreciara yo tu lecho, ni por ser alcanzado por el deseo de una novia nueva, ni por tener interés en competir con una prolífica descendencia (...), fue para que viviéramos bien, sin sentir la necesidad de nada (...) para criar a mis hijos de manera digna a mi casa, pues al engendrar hermanos a los hijos nacidos de ti, yo colocaría a éstos en situación de igualdad.”

Toda esta parte de la obra tiene un desarrollo un tanto diferente en *The Golden Fleece*. En primer lugar, nada se dice de Pelias por lo que ya hemos comentado más arriba. Además, en ningún momento expone Jasón las causas de su matrimonio con Glauce, por lo que podríamos suponer que es un simple capricho. Y en cuanto a los reproches de Medea relacionados con la ayuda prestada por ella y la traición de éste a cambio, éste responde:

“Te debo que me sacaras de ciertas dificultades, pero estoy bastante harto de estas riñas domésticas y no tengo talento para las recriminaciones. Mi abogado ha hecho un documento de separación, y si lo firmas y no protestas, llegaré a un espléndido acuerdo para con los chicos.”

Y es aquí donde llegamos a uno de los elementos más curiosos de la obra, pues para acercar la historia a la situación del momento, Planché ha introducido otro anacronismo: el divorcio, algo novedoso incluso en época del propio autor. Como comentaremos en otro apartado, la introducción del divorcio era algo reciente y su aprobación supuso un gran cambio social. A pesar de su preferencia por permanecer fiel al clásico, el autor ha introducido este tema de

forma bastante elegante y apropiada, y con ello ha hecho que un relato alejado unos dos mil años de su audiencia de repente esté tratando un tema actual y novedoso, que formaba parte, hemos de suponer, de muchos debates y conversaciones en la Inglaterra victoriana.

Medea, de repente, se muestra sumisa y de acuerdo con los planes de Jasón, acepta su decisión y añade que, “para demostrar cuán sincera es mi constricción”, va a regalar a Glauce un valioso manto y un anillo (estos objetos han aparecido demasiado pronto, si lo comparamos con *Medea*). Jasón no sospecha de las intenciones de Medea, pero le dice que bien podría empeñar esas cosas y obtener un dinero a cambio, pero Medea insiste y él no añade nada más mas que se asegure de firmar los papeles del divorcio. Y así desaparece de escena, momento en el que Medea aprovecha para decir en un aparte: “Quemaré los papeles, los lanzaré al cielo, y dejaré que se fríen en su propia Grecia”.

En esta versión nada dice Jasón de intentar ayudar a Medea, sólo que en ese tratado de divorcio llegará a un buen acuerdo en favor de los hijos. Sin embargo, en Eurípides Jasón ofrece a Medea ayuda enviando a sus huéspedes contraseñas a fin de que le den buena acogida en su destierro, pero, a diferencia de la Medea de Planché, ésta rechaza el ofrecimiento de Jasón, sigue lanzando reproches y ataques por su traición y termina advirtiéndole: “¡Celebra la boda!, pues tal vez, con la ayuda de la divinidad se anunciará -estás celebrando una boda tal, que pronto te arrepentirás”. Por lo que, a estas alturas de la tragedia, no vemos todavía la actitud sumisa que tiene en *The Golden Fleece*, aunque sin duda la veremos más adelante, concretamente en los versos 866-975 (auténtico equivalente de la escena que acabamos de comentar de la versión de Planché), donde Medea le dice a Jasón que está de acuerdo con sus planes, “me di cuenta de mi gran imprudencia”, “me parece que actúas con sensatez”, “somos lo que somos, no diré una calamidad, sólo mujeres”, aludiendo como vemos a su naturaleza de mujer para excusar su comportamiento anterior. Además, hace venir a sus hijos para encomendarles ante su padre el recado de llevar a Glauce unos presentes para que ésta se apiade y no los destierre. En cuanto a estos regalos, vemos cómo Jasón le dice: “Consérvalos, no los regales. Pues si es que mi mujer me estima en algo, me antepondrá a las riquezas”. Pero esto, como hemos dicho, todo esto se produce en Eurípides más tarde, justo después de la entrevista entre Egeo y Medea.

Sexta escena: canción de Jasón

A partir de aquí, las dos obras se desarrollan de forma muy diferente, y mientras que en Eurípides asistimos a un estásimo en el que Coro pide no ser nunca objeto de un amor desenfrenado para inmediatamente después pasar a la escena entre Egeo y Medea en la que ésta se asegura un lugar al que ir tras la venganza. En Planché, sin embargo, no hay restos de la presencia de Egeo, y a cambio tenemos una pequeña escena en la que Jasón expresa que ha

amanecido con cierto malestar por haber estado bebiendo con su futuro suegro y brindando por su futura esposa. Comienza entonces a entonar una canción en la que habla consigo mismo sobre su situación actual, sus planes y su temor por Medea. Es esta escena especialmente curiosa y original, porque asistimos a una especie de monólogo, pero en este caso no habla la heroína, como nos tiene acostumbrados Eurípides, sino que oímos la voz de Jasón, que expresa sus miedos, sus dudas, sus sueños y sus motivos. Por ello, en su conversación principal con Medea, nada dice de sus planes, más allá del divorcio, sin embargo, aquí llegamos a saber todo lo que pasa por su cabeza. Hemos de decir que este monólogo no ha servido para que empaticemos con el personaje, como así hacen los monólogos de Medea, y sospechamos que Planché ha añadido esta escena precisamente con tal propósito, retratar más clara y crudamente el egoísmo de Jasón.

En cuanto a la ausencia de la escena del encuentro entre Egeo y Medea y en la que éste ofrece su ayuda a Medea una vez y abandone Corinto, hay que decir que su presencia en la versión griega ha sido criticada desde época antigua de anodina, al suponerse que el público pudiera conocer mejor su significado al estar familiarizado con la obra *Egeo*, también de Eurípides y hoy no conservada. No sabemos si en época de Planché el público conocería los pormenores de esta historia, de todas formas, al final de *The Golden Fleece* Medea hace mención a Egeo como su salvador, una vez ha cometido el crimen.

Al final de la entrevista entre Egeo y Medea, éste se va y la princesa se siente aliviada y es entonces cuando cuenta sus planes al Coro. En Planché es el Coro el que le pregunta qué pretende hacer segundos antes de que la Nodriz traiga a los niños, pero sólo en lo referente al anillo y a la capa. Es curioso el hecho de que en Eurípides Medea descubre sus planes después de la promesa de Egeo de darle asilo entre los suyos, es decir, cuando se siente segura y sabe que puede acudir a él después de los crímenes. En Planché, sin embargo, lo hace tras irse Jasón, es decir, llena de furia y sed venganza, sin saber todavía qué va a ser de ella cuando salga de Corinto.

Séptima escena: canciones de Medea y el Coro

Al saber los planes de Medea, en Eurípides el Corifeo le dice “te prohíbo que ejecutes eso”. Esto no se da en Planché, donde en ningún momento el Coro intenta detener a Medea, en su lugar asistimos a una escena en la que bien pareciera que la anima, cuando, entonando esta de forma desenfadada una canción sobre el “follón” o desastre que está a punto de tener lugar en el palacio de Creonte (“*Irish Quadrille*”), aquél no hace sino participar en el estribillo con el mismo tono de alegría. Seguidamente entona otro canto el Coro en el que simplemente advierte de los peligros del Amor (“*Fall of Paris*”), pero nada dice de evitar la tragedia. Dichas canciones podrían ser el equivalente al estásimo que tiene lugar en *Medea*, en el que el Coro

entona un bellissimo canto sobre la gloria de la ciudad de Atenas (ciudad de Egeo y adonde se dirigirá nuestra heroína tras llevar a cabo su venganza) para seguir con la pregunta de cómo esta ciudad sagrada va a dar acogida a la infanticida Medea.

Octava escena: muerte de Glauce

Si recordamos lo ocurrido en Eurípides, tras el envío de los niños con los regalos, el Pedagogo llega con la noticia de que los regalos han funcionado, Glauce los ha aceptado y los niños no serán desterrados, pero el Pedagogo se extraña de que la reacción de Medea no sea la esperada ante tan buenas noticias: “¡Estos lamentos no concuerdan con las noticias que traigo!”. En Planché, en cambio, no se da esta primera parte en la que el veneno parece no haber surtido efecto, y así del envío de los niños y las canciones del Coro se pasa directamente a una escena en la que entra la Niñera con los niños advirtiéndole a Medea de que debe abandonar Corinto por el desastre que han producido sus regalos. Ésta lanza terribles palabras sobre el destino de sus hijos y, ante el pánico de la Nodriza, saca una vara con la que dice que va a golpear a los niños. Aquí el Coro, por primera vez, intenta evitar los planes de Medea y llama a Jasón para que detenga la desgracia que está a punto de tener lugar. Por lo cual inmediatamente entra Jasón en escena.

Como vemos, en Planché no hay rastro del monólogo que Medea protagoniza en la versión de Eurípides (vv. 1021 ss.) en el que ésta duda una y otra vez en cuanto a lo que está a punto de hacer. Veremos que el final de *The Golden Fleece* se diferencia de *Medea* porque precisamente Medea no da muerte a sus hijos, y por ello monólogos como los que tienen lugar en la obra de Eurípides, en los que nuestra heroína se lamenta por lo que va a hacer, en los que duda, da marcha atrás hasta el punto de que, aunque conozcamos el mito y hayamos leído mil veces la obra, llegamos a creer que no lo va hacer para a renglón seguido mostrarse segura y llevar a cabo el infanticidio, estos discursos, repetimos, no tienen sentido en una trama en la que Medea no comete crimen alguno contra sus hijos, sólo contra los que considera sus enemigos, y a este respecto parece que nunca muestra duda o arrepentimiento.

Finalmente, en *Medea*, llega un Mensajero (esclavo de Jasón y personaje ausente en la versión de Planché) y, tal y como hizo la Nodriza en Planché, trae las noticias que Medea estaba esperando (la muerte de Creonte y su hija) y la anima a que huya. Es curioso el hecho de que los dos, Mensajero y Nodriza, coincidan en aconsejarle que huya en cualquier medio de transporte: el Mensajero dice en la versión de Eurípides: “huye huye sin excluir carro marino ni vehículo que huelle la tierra”; mientras que en Planché la Nodriza le aconseja “métete en un autocar o en un carro, un barco, barcaza, taxi, o lo que sea”, sin duda Planché aprovechó esta ocasión para meter un anacronismo que hiciera la escena más divertida.

Medea llega a decir, ante el asombro del mensajero, “el más hermoso anuncio me has comunicado”. Seguidamente le anima a contarle los detalles de lo sucedido, “pues una alegría doble me podrías dar, si hubieran muerto del modo más terrible”. Algo parecido se da en Planché cuando Medea le dice a la Nodriza: “Me alegra saberlo. Cuéntamelo todo”, con la diferencia de que en Eurípides el Mensajero se extiende en una larga y detallada descripción de lo ocurrido, mientras que en Planché, la Niñera se limita a decir que los regalos “¡Le quedan bien! Está friéndose en ellos, como un buñuelo”.

Hay que recordar que, en el drama clásico, las escenas de anuncio a cargo de un mensajero muestran algunas peculiaridades lingüísticas propias, que son probablemente influencia de la lengua de la épica. Estas escenas suelen ser de muy bajo tono dramático, en tanto que en ellas sí abundan las descripciones, y al propio tiempo la acción parece quedar congelada mientras se desarrolla el anuncio. Por eso, podemos pensar, Planché ha decidido prescindir tanto del personaje como de la extensión de la descripción, y ha optado por resolver el asunto con una breve frase de la Niñera cargada de ironía y dobles significados que, una vez más, ha hecho desaparecer el tono dramático de la escena y la ha convertido en una de las más divertidas de la obra.

En el caso de Eurípides, Medea, al conocer la noticia, dice “cuanto antes voy a matar a mis hijos (...). No quiero, por actuar con indolencia, entregar mis hijos a otra mano más hostil para que me los mate”. Con esto evita lo que ocurre en esa otra versión de la que habla Planché y en la que son los corintios los que dan muerte a los niños como castigo por la muerte de Glauce. Esta tradición es a la que cuenta tanto Pausanias (s. II d.C.) como Claudio Eliano (ca. 175–ca. 235), según la cual fueron los ciudadanos de Corinto los que mataron a los hijos de Medea como venganza por la muerte de Glauce, por lo que la leyenda sobre Medea y su drama se trataría de una invención de Eurípides a petición de los corintios, gracias a cuyo talento la mentira terminó prevaleciendo sobre la verdad. Pero, como hemos dicho, Planché prefiere la versión alternativa, y por eso, en un momento de la trama, se dice que Medea parece que va a golpear a sus hijos, porque “se parecen demasiado a su padre”. En este caso el Coro si está en contra de la decisión de Medea y llama a Jasón para que evite el trágico desenlace, éste acude al momento.

Novena escena: Jasón intenta evitar la tragedia

En esta escena vuelve a aparecer Jasón, que viene alertado por el Coro para que evite el supuesto asesinato de sus hijos.

En Eurípides, también llega este apresuradamente en busca de Medea, pero no lo llama nadie ni viene expresamente para evitar la tragedia, sino para reprocharle los asesinatos de Glauce y Creonte, aunque también llega a declarar: “Pero no estoy tan preocupado por ella

como lo estoy por mis hijos. (...) he venido para salvar la vida de mis hijos, no sea que los parientes les hagan algo, en venganza del impío crimen de su madre”. Con lo que una vez más se vuelve a hacer alusión a la otra versión del mito, la escogida por Planché.

El diálogo desesperado que tiene lugar posteriormente entre Jasón y el Coro es muy similar en los dos autores, con la diferencia de que en Planché el Coro no pierde la ocasión para hacer un juego de palabras sobre el término “palanca” para reprochar a Jasón su traición a Medea cuando éste pide que abran las puertas y pide una palanca para hacerlo él mismo. Esta escena de Jasón ante las puertas temiendo la muerte de sus hijos se da en las dos versiones, con la diferencia de que en Eurípides los niños ya han muerto cuando Jasón llega, y así se lo comunica el Corifeo, mientras que en Planché, cuando Jasón habla con el Coro, todavía se puede oír a los niños gritando, como es de esperar.

Décima escena: huida de Medea y fin

“El Palacio se hunde y se ve a Medea en un carro tirado por dos fieros dragones, en medio de las nubes”, es el magnífico escenario al que nos enfrentamos al principio de esta escena. Medea ha completado su venganza y llega el momento de abandonar Corinto, pero primero debe dar la última estocada a Jasón, que desesperado cree que sus hijos han muerto. Pero en esta versión, como ya hemos adelantado, este suceso no llega a ocurrir. Medea ha hecho creer a todos que realmente estaba castigando a los pequeños, pero en un último efecto ante los que están presentes pide a sus hijos que se levanten en el carro, para que todos, Jasón incluido, comprueben que están vivos y que ella se los lleva a la tierra de Egeo.

En cuanto a las diferencias entre las dos versiones, la principal ya la hemos comentado: los niños no mueren. Pero se dan otras como el divertido juego de palabras que hace que nuestra heroína escoja otro medio de transporte muy peculiar para su viaje a Atenas. Así, si en la versión griega, Medea aparece montada en un carro tirado por dragones alados, en Planché, sin embargo, leemos que la Nodriza dice que se ha ido en una libélula (*dragon-fly* en inglés).

El tono del último diálogo que mantiene el protagonista es similar en ambos autores, aunque más corto en Planché, como nos tiene acostumbrados. Ambos son un catálogo de reproches ya repetidos anteriormente, aunque en este caso la víctima es Jasón y por eso su tono es más desesperado que en el otro. Además, Medea tiene una última muestra de deferencia con aquel que tanto amó y es la predicción de su muerte, que en ambas obras es igual: golpeado por una viga de la nave Argo.

En lo que respecta al destino de Medea, en el autor victoriano éste depende de la audiencia, como no podría ser menos, mientras que en Eurípides el Corifeo termina diciendo: “Lo que se esperaba no se cumplió, en cambio, de lo inesperado encontró una solución un dios.”

3.4 PERSONAJES

Una de las cosas hemos de tener en cuenta al afrontar las características de los personajes en la obra de Planché y las similitudes que estos conservan con respecto a los originales griegos, es que, aunque estamos ante una sola obra, *The Golden Fleece*, como ya hemos comentado a lo largo de este trabajo, realmente está compuesta teniendo dos obras como referentes. Estas dos obras de las que se ha servido Planché pertenecen además a géneros y épocas muy distintas, por lo que los personajes y sus características, como podríamos esperar, varían en gran medida. Así que una de las labores fundamentales que debió llevar a cabo Planché fue la definir a sus personajes escogiendo los rasgos que mejor le venían para su obra y añadir otros que creyera conveniente.

3.4.1 Medea

Según Carlos García Gual, Medea forma parte de ese grupo de princesas que por amor al extranjero traicionan a su padre, y acaban a la postre abandonadas por el héroe¹². Se trata de leyendas en las que se aprecia cierta misoginia y recelo hacia ese tipo mujeres bárbaras y apasionadas que presentan una naturaleza revolucionaria, la cual debía ser castigada dentro de un contexto social en el que la mujer era un elemento sumiso a la autoridad del padre.

En la época de Planché el personaje debía seguir manteniendo las mismas connotaciones que tuviera en época clásica, pero hemos de tener en cuenta que en ese momento se estaba produciendo un cambio social sin precedentes relacionado con las mujeres, lo que hizo que la figura de Medea se convirtiera en el personaje perfecto para representar dichos cambios. Esto lo demuestran hechos que comentaremos más adelante sobre el uso del mito para representar ciertas cuestiones relacionadas con las mujeres y que formaron parte del debate social durante el siglo XVIII, además de perfilar una nueva simbología para nuestra heroína.

Parece que el hecho de que Medea fuera extranjera no parecía tan importante como lo había sido en el contexto del gobierno de Pericles, e interesaba más su situación de mujer enamorada primero, y casada y abandonada por su marido después. Además, como ya hemos visto, sus hijos no mueren al final de la obra, y en este caso la elección de dejar el infanticidio fuera de la obra responde precisamente a una circunstancia particular que mencionaremos en las siguientes páginas.

¹² GARCÍA GUAL, 1971

Recordemos que la Medea de la primera parte, que todavía se encuentra en la Cólquide y se enamora de Jasón, es, según Apolonio, un personaje un tanto ingenuo e inocente que recuerda a las heroínas de la novela helenística. Ya se ven en ellas indicios de la Medea de Eurípides, sobre todo al final de la obra, pero todavía es una inocente princesa que vive en el palacio de su familia y parece no saber el alcance de sus habilidades. La Medea de Eurípides, sin embargo, es un personaje dramático, madre de dos niños que sufre la traición de su marido y busca la forma de vengarse, para lo cual no dudará en asesinar y crear el mayor sufrimiento posible. También, a diferencia de la otra Medea, esta es un personaje más complejo, está llena de dudas, pero al mismo tiempo se muestra más segura en sus intenciones, revelándose como una mujer inteligente y peligrosa para los enemigos. Es la maga que ya conoce su poder y no duda en ponerlo en práctica para su beneficio.

Pues bien, en esta situación cabe preguntarse qué Medea ha sido la escogida por Planché para encarnar a su propia heroína. Y aunque antes de contestar habría que añadirse muchos matices por tratarse de una Medea no ya griega ni trágica, sino cómica y victoriana, sin duda vemos que esta presenta muchos rasgos similares a la Medea de Eurípides, y no tantos de los de la de Apolonio. Como veremos a lo largo de este análisis, muchas son las razones que podrían haber llevado a Planché a fijarse más en Eurípides que en Apolonio para crear a su personaje. Entre estas estaría el hecho de que, además de ser el más popular, como ya dijimos, el personaje de Eurípides es más rico y complejo, y sin duda más atractivo, adaptándose mejor a las necesidades de una obra de *burlesque*. Pero igualmente, si tenemos en cuenta el contexto sociopolítico de la época en la que se compuso *The Golden Fleece*, también nos parece que esta Medea de alguna manera sería más apropiada para poner en escena ciertas cuestiones.

En la introducción Planché expresa sin temor sus simpatías por la heroína, a la que describe como “encantadora”. Podríamos pensar que este término encierra aquí un doble sentido, y en efecto así es, sin embargo, más adelante leemos las razones por las que Planché no ha querido seguir la versión de Eurípides, y entre ellas menciona que para “redimir al personaje de la desgraciada heroína”, y es así como salimos de dudas en lo que a la postura del autor en cuanto la heroína se refiere.

Como ya vimos en el análisis de la obra, en la primera parte Medea no es esa joven princesa indecisa que ha de acudir a excusas para ayudar a Jasón. Tampoco es la hija temerosa de su tirano padre, y mucho menos el instrumento de los dioses para gloria de Jasón. En la primera parte de *The Golden Fleece* Medea es, sí, una joven princesa que se enamora del héroe en cuanto lo ve, pero al mismo tiempo tiene claro que lo ayudará pase lo que pase. No teme a su padre, no vemos dioses conspirando, en efecto se nombra al dios del amor, pero más como fuerza o encarnación del amor que como personaje. Se trata, por tanto, de una Medea

independiente, resuelta, con un plan perfectamente diseñado, hasta tal punto que, unas líneas después de ver a Jasón por primera vez, llega a decir, “Lo animaré, lo guiaré de forma segura, (...) lo enseñaré a arar y sembrar”. Está dispuesta a creer en la palabra de éste (“¡Conmigo él se casará! ¡Conmigo él se casará legalmente!”), pero no sin antes advertirle de las consecuencias de traicionarla:

Pero oh, ten cuidado, te aviso de antemano.
Si, despreciando tu palabra prometida y mi cariñosa pasión,
te atreves a flirtear con otra,
a las regiones infernales la mandaré,
y a ti te daré semejante vida ya que mi palabra
incluso es capaz de cuajar la crema del Tártaro.

Es ya la Medea maga, y todos son conscientes de ello. De hecho, en ocasiones parece que los personajes están al tanto de toda la imaginería que la rodea y así vemos como Jasón la invoca diciendo: “¿Dónde está Medea con su mágica jarra?”; haciendo alusión a la forma tradicional con la que se la representa en el arte. O ella misma se sorprende del hecho de que, siendo quien es, haya caído prendada del héroe, y se dice a sí misma: “Yo, incluso yo, estoy segura de que pronto estaré embobada por ese joven”.

Esta diferencia en cuanto a su personalidad con respecto a la de Apolonio se aprecia también en pequeños detalles como el que podemos encontrar en la escena del templo de Hécate. En la versión de Apolonio, Medea llega con la pócima envuelta en una cinta que guarda junto a su pecho, todo lo cual posee una simbología que evoca delicadeza y romanticismo. Sin embargo, en la versión de Planché Medea tiene la pócima en una caja, algo más robusto y que nos transmite seguridad, sin duda la seguridad de la protagonista y de la que la Medea de Apolonio carece.

Estos rasgos nos traen a la memoria irremediablemente ese un nuevo tipo de mujer que comenzaba a tener presencia en la sociedad victoriana y cuyo fenómeno fue denominado como *New Woman*. Se trataba de mujeres que querían romper con el rol tradicional de la mujer en la sociedad victoriana. La aparición de este tipo de mujeres en la escena teatral británica del siglo XIX no tuvo precedentes y se convierte en un prototipo habitual en las obras de *burlesque* de mediados del siglo XIX, cuyos autores no dudaron en muchos casos en poner en escena a personajes femeninos de la tragedia griega para explorar asuntos de género que estaban siendo objeto de debate en la época. No podemos olvidar que una de las más interesantes y arquetípicas *New Women* del momento era precisamente Madame Vestris, que interpretó a nuestra heroína en esta obra. Actriz y empresaria, directora del Olympic Theatre, casada con el también actor Mr. Charles Matthews, que interpreta al Coro, y gran amiga de Planché, esta mujer rompía con el estereotipo que equiparaba la profesión de actriz a la de prostituta y sin duda era la persona

más indicada para representar a semejante personaje. Recordemos que en tiempos de Planché el ámbito de la mujer era todavía el hogar, como lo había sido en época clásica, y estas mujeres pioneras dentro del movimiento *New Woman* consideraban que era hora de acabar con esa situación que las obligaba a permanecer en el ámbito doméstico, por lo que Medea, la mujer que se libera de la custodia de su tirano padre para irse con un héroe y un grupo de argonautas a otras tierras y la esposa que consigue salir airosa de una situación de abandono, aunque despojada del crimen de infanticidio, tendría que ser un personaje realmente atractivo para las que abrazaban este cambio de costumbres, aunque, como afirma la propia heroína, “parezca un poco descarada”.

Es verdad que este fenómeno de la *New Woman* tendría especial presencia en la sociedad victoriana a finales del XIX, pero sin duda estas obras de mediados de siglo ya configuraban el prototipo y tuvieron un papel importante en la toma de conciencia del mismo. Si Planché escogió a propósito una Medea pionera de las ideas feministas, no lo podemos saber, pero teniendo como amiga y protagonista a una figura como Madame Vestris, pensamos que alguna influencia hubo de tener esta mujer en su vida. Recordemos, por otra parte, que su propia esposa también había sido una mujer peculiar, dramaturga como él y bastante activa en el mundo teatral.

Sea como fuere, si acudimos a las páginas de Apolonio buscando a la Medea de Planché, difícilmente la encontraremos, para ello debemos dirigirnos a la obra de Eurípides, donde ésta puede ser reconocida más fácilmente. Y tal reconocimiento no lo encontraremos sólo en los rasgos de su personalidad, sino también en sus circunstancias, los problemas que ha de afrontar y el mensaje que nos quieren transmitir. Unos veintidós siglos separan *Medea* y *The Golden Fleece*, sin embargo estamos acostumbrados a ver cómo el tiempo a veces no significa nada cuando hablamos de comportamientos humanos y las relaciones que se establecen en una sociedad, y consideramos que este sería el caso en cuanto a estas dos obras.

Podría parecernos que la Medea de Planché no es sino una parodia de la de Eurípides, un motivo usado para hacer reír. Ya vimos, al definir el *burlesque*, que este no tenía pretensiones políticas o de protesta, pero no se le podía negar cierta labor social como espectáculo para todos los públicos. Con ello no hace sino mantener la esencia del teatro griego en el que, usando el mito como pretexto, se ponían en escena numerosos asuntos que preocupaban a la sociedad. En cuanto a *Medea*, representada en el año 431 a.C., parece que estuvo influenciada en parte por la introducción de una nueva ley durante el gobierno de Pericles, en el 451 a.C., que restringía la ciudadanía ateniense a los nacidos de atenienses por ambos lados. Con esta ley en vigor y trasladada a la ficción de la obra, los hijos de Medea en Corinto serían tratados como metecos, y por ello Jasón, extranjero también pero miembro de la familia real de Corinto

gracias a su reciente matrimonio con la princesa, necesitaría herederos legítimos, los cuales usurparían el lugar de los hijos tenidos con Medea. Por lo que, extranjera y sin marido, la situación de nuestra heroína tendría muy poca solución en aquella época.

Si trasladamos la historia a la época de Planché, nos sorprende el hecho de que el contexto social no sea tan diferente de aquel en el que se representó la obra de Eurípides. Varias cuestiones referentes a la situación de la mujer estaban siendo objeto de debate en los años en los que vio la luz *The Golden Fleece*. Ya hemos hablado de aquellas relacionadas con la aparición de las primeras ideas feministas dentro del fenómeno *New Woman*, y que nos harían sacar conclusiones un tanto optimistas sobre los cambios sociales que se estaban produciendo en la Inglaterra victoriana. Sin embargo, al analizar el contexto social en el que se compuso la obra, pronto descubrimos que la situación de la mujer estaba lejos de ser deseable. A este respecto tenemos que hacer referencia a dos hechos que de una manera u otra podríamos relacionar con algunas cuestiones que se plantean en la obra: la Poor Law Amendment Act de 1834 y el debate sobre el divorcio.

En cuanto al debate en torno al divorcio, hay que decir que a mediados del siglo XIX Inglaterra era el único territorio protestante de Europa en el que este todavía no había sido legalizado. Por ello vemos que cuando Jasón le dice a Medea¹³ que quiere el divorcio, deja bien claro que es el divorcio escocés. Es verdad que existía la posibilidad de divorcio mediante un Act of Parliament privado, pero estaba reservado casi exclusivamente a hombres de clase alta. Además, esta situación de divorcio dejaba a la mujer en circunstancias de lo más precarias, ya que el marido conseguía automáticamente la custodia de los hijos, con derecho incluso a prohibir el contacto entre estos y su madre¹⁴. En *The Golden Fleece*, Medea está decidida a no

¹³ Planché, en la *Dramatis Personae* de la segunda parte, deja claro que en Corinto Medea está “casada legalmente con Jasón”, así como que Jasón “está casado pero no establecido”, detalles ambos de importancia y que nos sugieren que el autor tenía la intención de poner en escena algo relacionado con el divorcio. En la Grecia clásica la ceremonia del matrimonio era un acto más flexible, por eso Planché tuvo que asegurarse de que el enlace de los protagonistas fuera oficial.

¹⁴ El divorcio fue finalmente aprobado en 1857, convirtiéndose accesible a toda la población y disminuyendo ligeramente la desigualdad a la que debían hacer frente las mujeres. En este proceso jugó un papel importante el caso de Caroline Norton, una particular Medea que llevó a cabo una batalla contra el sistema legal de Inglaterra para conseguir que se modificara la ley. Casada con un miembro del parlamento perteneciente al partido conservador, George Norton, este consiguió separarse de su mujer en lo que fue parte de una trama para eliminar al actual Primer Ministro. George, marido cruel, no dudó en prohibir a su esposa que viera a los niños, y esta, que ya era una reputada escritora, comenzó a escribir una serie de textos que publicó y envió a los miembros más poderosos de la sociedad, incluida la Reina, en los que describía la difícil situación de la mujer que se enfrentaba a un divorcio, pidiendo una modificación de la ley. Gracias a su influencia se aprobó en 1839 la Custody of Infants Act que permitía a la madre pedir la custodia de los hijos menores de siete años y el acceso a los mayores de siete. En el año 1842 Caroline sufrió la muerte de su hijo más pequeño a causa de la supuesta negligencia de su padre, esto hizo que se involucrara apasionadamente en la lucha a favor de los derechos de las mujeres, especialmente los relacionados con el matrimonio y el divorcio, y tuvo un papel importante en la aprobación del Divorce and Matrimonial Causes Act en 1857, así como en la del Married Women's Property Act 1870, y, aunque no estuvo

dejar a sus hijos con Jasón, el cual en la presente obra muestra incluso menos interés por ellos que el Jasón de Eurípides. Muchas debieron ser las mujeres que se encontraron en una situación parecida a la de Medea, forzadas a entregar a sus hijos a unos padres que, como Jasón, poco interés mostrarían por sus vástagos. Podemos imaginar sin demasiado esfuerzo las simpatías que provocaría nuestra heroína entre ciertos sectores de la población y por qué se convirtió en un personaje tan popular en este período. Planché estaría al tanto de dicha popularidad y las connotaciones del personaje, lo cual nos hace pensar que la elección del mito tendría alguna razón de carácter social. No se nos escapa que los motivos de Medea para actuar de la forma en la que lo hace responden a una venganza, sin embargo, y tal y como se plantea el final de nuestra heroína en esta versión, el hecho de que ella se lleve a sus hijos con ella supone también una forma de evitarles las posibles desgracias de las que serían víctimas si se quedaran con su padre, y por otra parte asegurarles un futuro mejor, tal es así que llega a decir que Egeo “A una escuela de secundaria quiere mandarlos y pagar a un profesor privado para ayudarles”.

Porque en este caso, a pesar de todas las similitudes que encontramos entre la heroína griega y la victoriana, no podemos olvidar que se diferencian en un aspecto muy importante: el infanticidio con el que se cierra la obra de Eurípides está ausente en la versión de Planché. El autor inglés nos explica en la introducción que ha escogido otra versión y considera que la del autor clásico no es más que una obra hecha por encargo de los corintios en un intento de lavar su imagen.

Pero la cuestión es diferente en lo que respecta a la segunda parte, puesto que Eliano declara que Medea no asesinó a sus hijos, como lo representa Eurípides; sino que el pueblo de Corinto se deshizo de ellos, dicho de manera suave, en venganza por la destrucción de Creonte y su hija, producida por la muy herida y sin duda enloquecida con suficiente provocación mujer de Jasón. El mismo erudito historiador expone que los corintios realmente pagaron cinco talentos de oro a Eurípides para hacer recaer toda la culpa en Medea; y por lo tanto el autor del presente drama ha invertido muy generosamente el único talento que tiene en cambiar la catástrofe y redimir al personaje de la desgraciada heroína.

La cuestión es que Planché no va desencaminado, ya que antes de Eurípides parece que la versión más extendida del mito era aquella en la que son los corintios los que matan a los niños como venganza por el asesinato de la princesa. ¿Qué razones habrían llevado a Planché a escoger esa versión menos conocida? La primera que nos viene a la mente sería la del tipo de obra, no podemos olvidar que estamos ante una obra cómica, por lo que algo como un infanticidio no parece lo más adecuado para un final de comedia. Además, la *Medea* de

nunca interesada en la lucha de las sufragistas, su labor y determinación comenzó el proceso de cambio legislativo que culminaría con la legalización del voto femenino.

Eurípides no se representó en los escenarios británicos hasta 1907, sin modificación, traducida al inglés¹⁵. Y esto se debía al hecho de que el personaje representaba uno de los temores primordiales del ser humano: la madre que acaba intencionadamente con sus hijos. Por ello en esta versión y en otras de la época, Medea no mata a sus hijos. Es verdad que para aportar cierta tensión y como escarmiento para Jasón, hace que todos crean que lo ha hecho. Pero finalmente ella misma muestra a sus hijos vivos y el alivio de los presentes se produce al mismo tiempo que Jasón recibe su castigo por la traición llevada a cabo.

Este nuevo final repercute de manera lógica en la modificación de uno de los rasgos que le son inherentes al personaje de Eurípides. Nos referimos a esos monólogos en los que nuestra heroína nos declara sus dudas en cuanto a su plan y en el que cambia de opinión hasta cinco veces. Pero la Medea de Planché no incluye en su plan de venganza el asesinato de sus hijos, así que no hay lugar para las dudas ni son necesarios los monólogos en los que se plantea si debe cambiar de planes. “Luchar contra el decreto del destino, ¿quién tiene tal descaro?”, es la conclusión a la que llega en la primera parte y que le sirve de excusa para seguir adelante con sus planes, que parecen no trazados por ella sino por una fuerza superior.

Por otra parte, creemos que para la audiencia asistente el trágico final que presenta la *Medea* de Eurípides sería especialmente difícil de digerir teniendo en cuenta las terribles circunstancias a las que estaba asistiendo horrorizada la población londinense tras la aprobación de la ya citada New Poor Law en 1834, creada para aliviar al sistema la carga de ayudas a los pobres, y que contenía una Bastardy Clause mediante la que se liberaba a los hombres de la obligación de reconocer a los hijos bastardos. Las consecuencias se tradujeron en numerosas madres solteras se vieron de repente en la mayor de las pobrezas y sin posibilidad de mantener a sus hijos, teniendo que acudir algunas al infanticidio llevadas por la desesperación. Muchos de estos casos, junto con otros de auténticas asesinas de niños, comenzaron a ocupar numerosas páginas de los periódicos, siendo objeto de la preocupación de unos, pero también del rechazo y la repugnancia de otros, sentimientos que Planché no querría producir entre el público asistente, considerando por ello necesario elegir otra versión del texto, no sin antes justificarse en la ya citada introducción. Hay que decir que durante los años en los que el tema del infanticidio se mantuvo en lo alto de la agenda pública, muchos autores actuaron igual que Planché, con lo que la Medea de los escenarios fue durante este período un personaje mucho más compasivo.

¹⁵ El propio Planché nos aclara al principio de la obra, con respecto a la segunda parte de *The Golden Fleece*: “Muy libremente traducida de la popular Tragedia de Eurípides, y particularmente adaptada al escenario de Haymarket”.

Por lo que todas estas circunstancias, junto con las características del género y el gusto del autor por la precisión histórica y su respeto a los clásicos, han tenido como resultado, creemos, la creación de un personaje que, aunque hijo de su tiempo y privado de la carga trágica, mantiene todavía su esencia y conserva la misma fuerza que tuviera en el siglo V a.C., tanto por su naturaleza de clásico como por el hecho de que a lo largo de los siglos la humanidad mantiene ciertas tradiciones que de tanto en tanto es necesario cuestionar.

3.4.2 Jasón

En el caso de Jasón ocurre algo similar a lo ya comentado en Medea. El Jasón de Apolonio y el de Eurípides son muy diferentes por las mismas razones que comentamos para la heroína. Así que una vez más hemos de identificar qué Jasón fue el escogido por Planché para crear a su personaje cómico. Si vamos a la primera parte de la obra, este Jasón tendría como equivalente al de Apolonio, un héroe que ha de cumplir una prueba para recuperar el trono de su tierra. A lo largo de las *Argonáuticas*, como ya comentamos en el análisis de esta, Apolonio nos presenta a un Jasón con los rasgos típicos del héroe épico, aunque un tanto modificadas y adaptadas a la estética del helenismo. En Planché, en cambio, tenemos a un héroe muy diferente, en principio se presenta solo, sin el apoyo del resto de argonautas, y por lo tanto no asistimos a las asambleas en las que todos debaten sobre qué hacer. Tampoco parece un héroe que prefiera las palabras a la violencia, de manera que cuando se presenta antes Eetes y le explica por qué ha venido hasta tierra colca, no pierde el tiempo en discursos persuasivos, sino que, yendo al grano, le dice: “En una palabra, mataste a mi primo Frixo, ¡y venimos para vengarnos!

Como vemos, la causa de su presencia en la Cólquide no es la recuperación de trono alguno, sino la venganza por la muerte de Frixo. Por eso su actitud es muy diferente, más agresiva y directa, aunque, según afirma en la canción que le sirve de presentación, parece que se trata sólo de una faceta de su personalidad, puesto que realmente se trata de chico “dinámico y alegre”.

Y en efecto comprobamos que es un chico dinámico y alegre, por lo menos en esta primera parte, porque cuando ve a Medea por primera vez su reacción es muy diferente a la mostrada en *Argonáuticas*. En la obra de Apolonio ya comentamos que Jasón es un tanto parco en lo que a la expresión de sentimientos se refiere. Pero el Jasón de Planché es muy diferente. En el momento en el que ve a Medea no duda en confesar: “¡Dioses! Una diosa, seguro, contemplo.” Y a partir de aquí su actitud se moverá entre el cortejo y el intento de convencer a Medea para que lo ayude. Para ello no duda en hacerle promesas de matrimonio explícitas

y que serán fundamentales para el desarrollo de la segunda parte, pues ya hicimos mención de la importancia del tema del divorcio en dicha parte. Sí es verdad que, como en *Argonáuticas*, y conociendo el desenlace de la historia, no terminamos de creer si esos sentimientos del héroe son del todo sinceros o sólo una forma de persuadir a Medea para que lo ayude. Pero a pesar de todo ello, hemos de decir que en este caso Jasón nos parece más sincero y creemos que realmente se ha enamorado de Medea, e incluso nos los imaginamos felices poniendo rumbo a su siguiente destino, otra cosa es la forma en la que se desarrollan los acontecimientos en la segunda parte.

Por ello creemos que este Jasón que se presenta en la Cólquide es más una creación del propio Planché, al que tal vez no le vendría bien para esta parte un héroe de corte clásico como el de Apolonio, pero tampoco el personaje trágico que por ambición lo pierde todo. Es más un héroe pícaro y zalamero:

JASÓN. Da la vuelta, linda hechicera, cautivadora muchacha.

Un amante que te adora suplica tu ayuda,
de todos los mil encantos que posees,
comparte alguno para sacarme de este triste entuerto.

Parece franco en sus intenciones y sincero en lo que siente, así vemos cómo lanza maldiciones cuando las cosas no salen como él quiere, pero en seguida da marcha atrás y recuperar su alegría, como vemos que ocurre cuando cree que Medea no va a acudir a ayudarlo:

Porque ¿dónde está Medea, con su mágica jarra,
la dosis que iba a tratar a ese oscuro dragón?
Ha cambiado de idea, ni viene ni lo envía,
Y la suerte grita, “patéalo, no tiene amigos”.
¡Embasiar Febo, desagradecido sol!
¿Para esto eché sal en un Sally Lunn,
te lo ofrecimos, la noche antes del día
en que los minoicos abandonaron la bahía de Pegaso?

Pero en cuanto la ve:

¿Qué veo? Oh, Sol, te pido perdón,
me he apresurado demasiado. Allí, por el jardín,
Medea viene a salvar a su Jasón que la adora.

En cuanto a la segunda parte, aquí si tenemos la ocasión de ver a un Jasón que ya conocemos. Este Jasón es el de *Medea* y lo reconocemos las dos veces que sale a escena, e incluso en aquellas partes que son de la cosecha de Planché, aunque siga conservando algunos rasgos que había adquirido en la primera parte, tales como la mayor sinceridad y exposición de sus sentimientos, sin olvidar el elemento de parodia que encierran sus intervenciones. Por

ejemplo, vemos que no tiene reparos en expresar el miedo que le produce hablar con Medea, y en este caso lo hace de forma amplia y sirviéndose de una simpática adaptación del “Vivi Tu” de la ópera *Anna Bolena*. En dicha interpretación musical Jasón nos abre su corazón y su mente y descubrimos que, en efecto, su boda con Glauce no es sino una forma de asegurarse fortuna y prestigio, así como que el miedo que siente por Medea es enorme, y tanto ha marcado esta mujer su vida que teme que su nueva mujer sea como aquella.

El hecho de incluir esta escena en la que Jasón nos habla tan abiertamente podría tratarse de una forma de no dejar dudas en cuanto a sus intenciones, pero también nos parece que en ella el personaje queda definido de una forma más clara: es un ser egoísta, ambicioso y casi cruel. Además, vemos que no dedica ni una palabra a sus hijos, haciéndose con ello incluso más odioso y dirigiendo las simpatías del público hacia Medea. Por eso, cuando vuelve a aparecer, alertado por el Coro ante lo que va a hacer su esposa, no nos produce lástima su situación: sin esposa, sin suegro, sus planes totalmente arruinados y a punto de perder a sus hijos. Y sus reproches hacia Medea por todo lo que esta ha hecho sólo sirven para hacer que el desprecio por el personaje aumente, por lo que cuando Medea le descubre cómo será su trágico final, nos queda la idea de que al final se hará algo de justicia.

Como ya comentamos en el análisis de Medea, las situaciones que se plantean en esta segunda parte, aunque exageradas y en tono de parodia, no debían de estar muy lejos de lo que muchas mujeres vivían. De todas formas, nos queda la duda de si al estar Jasón interpretado por una mujer, Miss P. Horton, desviaría totalmente la atención del público, haciéndolo incapaz de relacionar todo el asunto con realidad alguna. En nuestra opinión suponemos que el travestismo no es óbice para poner en escena algún tipo de denuncia o acto de concienciación, de hecho, parece que en muchas ocasiones a lo largo de la historia han ido unidos, de tal manera que éste se ha usado en ciertas circunstancias como una forma de romper las normas establecidas, denunciar una situación y lanzar preguntas a la audiencia que le hagan replantearse ciertas costumbres. Al fin y al cabo, hemos de recordar que nos encontramos en los orígenes de un género que tendrá un amplio desarrollo hasta nuestros días y que siempre ha ido de la mano de cierto afán de escandalizar y retar al público en cuanto a lo que se considera establecido.

3.4.3 El Coro

El Coro de *The Golden Fleece* podría ser considerado otro protagonista. Presenta en esta obra la peculiaridad de estar interpretado por un solo actor, lo cual se nos explica en el programa de la obra de la siguiente manera:

el Leese, a pesar del coste, ha contratado a

MR. CHARLES MATHEWS

para representar a todo el Coro, interpretando al menos cincuenta y nueve voces masculinas totalmente innecesarias.

Otra peculiaridad es su nacionalidad variable. En la segunda parte, que se produce en Corinto, en efecto es un coro corintio, como lo es el Coro en la obra de Eurípides, sin embargo, en la primera parte, que se desarrolla en la Cólquide, descubrimos que es colco. Este cambio de nacionalidad nos lo explica el propio Coro:

Los carteles te han informado, muchos años han pasado,
desde que salimos de la Cólquide, así que colco era yo.
Ahora en Corinto, por supuesto, soy corintio, para
llevar a cabo en esta ciudad el papel de archivero.

Y sí, su labor en la obra es la de archivero, y, suponemos, puesto que el público tal vez no estaría familiarizado con la importancia y papel del Coro en las obras clásicas, éste tiene a bien definir cuál será su tarea en la obra:

Amigos, compatriotas, amantes, primero escuchadme,
soy el Coro; cualquier cosa que veáis u oigáis,
y no entendáis, subiré a explicar-
es una popular moda antigua que vuelve otra vez,
y será de gran ayuda para muchas buenas obras
que hoy en día nadie puede entender;

Y no sólo explicará, sino que también indagará, hará preguntas e intentará descubrir qué es lo que pasa dentro y fuera del escenario.

En cuanto a su presencia en la primera parte, se trata de una novedad de Planché, puesto que en la obra de Apolonio este no existe. En esta parte ya apreciamos que será el que lleve la gran carga cómica de la obra, sus intervenciones están cargadas de comentarios jocosos, pero al mismo tiempo mantendrá la esencia del Coro clásico y a menudo estará ahí para que los protagonistas le cuenten sus más íntimos pensamientos y podamos conocer qué sienten y piensan éstos, y así nos lo explica él mismo:

Puede que vosotros saquéis también de ello un beneficio aún mayor;
cuando un actor se empeña en el matrimonio o el asesinato,
al Coro le comenta sus planes en confianza,
en lugar de decirle al patio de butacas todas sus secretas intenciones;
una maravillosa mejora todos admitiréis,
pues el secreto es también oído por el patio de butacas.

También se encargará de decirle a los personajes aquello que no quieren oír y, en cierta manera, será la voz del público en la obra. Así vemos que le dice a Eetes, cuando este quiere suicidarse:

Ten paciencia, hombre, y aprende esta sublime verdad:
¡siquiera puedes ir hacia *allí* antes de tiempo!

O cuando Jasón pregunta dónde puede encontrar una palanca con la que abrir la puerta de la casa de Medea al final de la obra, el Coro no pierde la oportunidad de reprocharle su actitud y con fina ironía le responde que use “Esa con la que dejaste apalancada a Medea”.

Pero sin duda su rasgo más característico es que a lo largo de la obra se presenta como un personaje favorable a Medea. Ya desde el principio muestra comprensión hacia el hecho de que ella se haya enamorado de Jasón:

Jovencitas, estoy seguro de que no necesitáis explicación alguna
sobre la causa de la extrema perturbación de Medea;
y como es tan guapo – este joven zagal griego,
ninguna de vosotras diréis que la causa es simple.

Aunque es en la segunda parte donde vemos hasta qué punto el Coro está de parte de la heroína. Numerosos son los comentarios que lanza contra Jasón y a favor de Medea, y desde su primera intervención para presentar y explicar el cambio de escenario podemos apreciar cuál es su actitud hacia el héroe:

Ahora pasa, lo ves, que Medea y Jasón,
cuya conducta en Grecia les ha traído cierta deshonra,
vinieron aquí a vivir como pareja, y el descarado libertino
pidió permiso a Creonte para ir a cortejar a Glauce,
y lo consiguió, mediante esta muy vergonzosa falsedad,

¿Quién podría alzarse en defensor de un personaje que nos es presentado en tales términos? Así que, a lo largo de esta segunda parte, su presencia será más activa y su relación con la heroína más cercana. La apoyará en todos sus planes y estará ahí para animarla cuando las circunstancias empeoren. Sólo habrá un momento en el que se aleje de esta y es al final, cuando Medea emprende el aparente asesinato de sus hijos. Vemos que el Coro no aprueba dicho acto, y después pasa a sentirse ofendido cuando descubre que Medea ha engañado a todos y los niños siguen vivos: “¡Oh, qué vergüenza! ¡El mimo Coro engañado!”.

Así que en esta ocasión parece que el Coro muestra una actitud similar a la del Coro de mujeres corintias de Eurípides, aunque tal vez su apoyo a la heroína llegue un poco más lejos y su empatía no se deba al hecho de que él también es mujer sino más bien a una actitud de desprecio hacia alguien que ha traicionado a su propia familia por ambición.

Sin duda es el personaje que aporta a la obra la mayor carga cómica, es inteligente, irónico y sus escenas son las más agradecidas. Según avanzamos en la lectura de la obra nos hacemos cargo de que parte del éxito se debió a este personaje, encarnado por Mr. Charles Matthews, unos de los mejores actores de la época, y cuya interpretación fue elogiada por su rapidez, elegancia, socarronería

y por la maestría con la que supo encontrar el equilibrio entre la gravedad del tema y la ligereza de los comentarios¹⁶.

3.4.4 Eetes y Creonte

Como ya avanzamos en el análisis de la obra, el personaje de Eetes es algo diferente al que nos presenta Apolonio en las *Argonáuticas*. Allí era un tirano prototípico, cruel, vengativo y egoísta, que temía, más que nada, perder el trono. En *The Golden Fleece*, a pesar de hacer una primera intervención que nos recuerda a aquel otro cuando pregunta a Jasón quién es:

No somos buenos adivinando;
¡habla y recuerda a quién te estás dirigiendo!
Sol del Sol, y nieto del Océano,
¡no tenemos ni idea de sandeces!

Sin embargo, en el momento en el que Jasón le dice la causa de su viaje a la Cólquide, nuestro rey pierde ese arrojo y comienza a actuar de forma menos arrogante. Teme por su vida y vemos que no es capaz de enfrentarse al héroe de forma abierta. Dice lo que piensa en apartes y al final de la obra, incapaz de soportar el haber sido traicionado por su hija y tras saber que su hijo ha sido asesinado, entre lamentos confiesa que el suicidio es la única solución.

Tampoco asistimos a escenas en las que se aprecie el miedo de la población hacia su rey. Recordemos que esta población parece estar representada en el personaje del Coro, y este no duda en hablar claro al Eetes cuando lo cree necesario, con tono irónico incluso. Y Medea tampoco parece vivir en una situación de encierro y, aunque la oímos preguntar al Coro: “¿he hecho mal en comprometerme con Jasón en esta lucha real contra mi padre?”; también vemos que dice cosas como: “Papá deberá tener cuidado con los trucos que usa contra él”.

En cuanto a Creonte presenta unos rasgos muy similares a los que posee en *Medea*, y nos sorprende el hecho estos sean también muy similares a los del propio Eetes. Hemos de recordar que ambos personajes fueron interpretados por el mismo actor, de lo cual nos avisa Planché en el programa y además nos lo recuerda el Coro en una de las escenas más divertidas de la obra:

CORO. (a CREONTE) ¡Para! Llevas una peluca diferente.
¿Crees que el público no pensará que eres Eetes?
¿Creonte?
CREONTE. Ahora lo soy, y lo deberías saber.
Hago dos papeles esta noche.
CORO. Ah vale entonces, sigue.
Era para evitar la confusión, no te molestes.

¹⁶ HALL y MACINTOSH: 2005

Se trata también de un rey temeroso, que convierte un problema personal en una cuestión de estado, dictando el exilio de la exmujer de su nuevo yerno. A pesar de regentar el trono de un país y disponer de todo el poder, no puede evitar temer a una mujer como Medea y así se lo hace saber. También, al igual que su original griego, a pesar de la situación muestra cierta humanidad cuando Medea le pide que le deje quedarse un poco más para algo tan banal como comprar zapatos a sus hijos, pues los necesitarán para el viaje. Creonte, en su simpleza, acepta, no sabemos si por compasión por esos niños sin zapatos o por considerar que a una mujer no se le puede negar el ir de compras.

La intervención de este personaje, como vemos, es breve y aparentemente se nos presenta como una continuación del personaje de Eetes, pero parece que ha sido Creonte el modelo en el que se ha fijado Planché para crear a Eetes. Esto puede deberse a que en cierta medida la primera y la segunda parte, aunque cuenten diferentes historias o partes de un mito, en realidad se trataría de dos obras cuyas acciones se producen de forma ligeramente paralela y en las que el protagonista debe hacer frente a una situación difícil. Por ello, Eetes como Creonte serían los responsables de plantear esa situación, actuando como mensajeros y dificultando el éxito del protagonista. Por eso los dos representan un papel similar, aparecen casi al mismo tiempo y su labor es la de crear el conflicto que el héroe o heroína ha de solventar.

4. “THE BIRDS” OF ARISTOPHANES

Antes de abordar el análisis comparativo de las dos obras, la de Aristófanes y la de Planché, creemos conveniente hacer mención de algunos detalles que nos ayudarán a situar la comedia ya no sólo en el contexto de la escena británica, sino dentro de la propia producción de Planché.

“*The Birds*” of *Aristophanes* se estrenó el 13 de abril de 1846, un año después de la ya comentada *The Golden Fleece*. Como dijimos, *The Golden Fleece* había cosechado un gran éxito, hasta el punto de que sirvió para dar nombre a ese nuevo tipo de obra que el autor denominó *extravaganza*. Como podemos imaginar, el público estaría expectante ante lo que Planché les ofrecería tras este éxito, y éste no dudó en acudir una vez más a los clásicos para intentar repetir el triunfo que había conseguido con la historia de Medea y Jasón y, de paso, según él mismo nos dice en el texto que precede al prólogo, intentar satisfacer el viejo deseo de adaptar una de las *extravaganzas* de Aristófanes a las circunstancias modernas y locales. Y sí, considera las obras del autor griego *extravaganzas*, añadiendo además que él sería “el inmortal inventor de este tipo de composiciones”.

Y sí, vemos que hace referencia a *extravaganza*, pero sin embargo la palabra *burlesque* no está presente, hecho al que el autor hace referencia no sólo en este prólogo, sino también en su autobiografía, *The Recollections and Reflections*. Ya habíamos comentado en la introducción de este trabajo que las diferencias entre *burlesque* y *extravaganza* no estaban del todo claras, sin embargo, en el caso de “*The Birds*” of *Aristophanes*, la distinción entre los géneros es vital ya que es el argumento que usa Planché para defenderse de las críticas que de las que fue objeto de la obra tras su estreno.

Tales críticas, según nos cuenta el autor en los textos citados, se basan en el hecho de que esta obra era demasiado seria para considerarla *burlesque*, sobre todo debido a la escena final en la que un Júpiter grave y solemne nos enseña la moraleja que se extrae de lo ocurrido y censura la actitud de los personajes. Es verdad que la escena está carente del tono cómico del resto de la obra, y ante ello Planché se defiende insistiendo en que, si bien es verdad que *The Golden Fleece* se trataba de un *burlesque* de asunto trágico, “*The Birds*” of *Aristophanes* sin embargo era una *extravaganza*, o como podemos leer en el programa de la obra, “un experimento dramático”. Y realmente, añade, su intención no era otra que

Abrir una nueva puerta por la que el poeta y el escritor de sátiras pudieran acceder al teatro sin los grilletes impuestos por las leyes del drama estándar. Mi ambición era poner los cimientos de un drama aristofánico al que las más grandes mentes no considerarían desdeñoso contribuir¹⁷.

Por lo tanto, vemos que fue una obra que no cumplió las expectativas del público ni gozó del éxito de *The Golden Fleece*, además de recibir numerosas críticas. La opinión de nuestro autor, que parece no aceptar los fundamentos de tales reproches, es que la obra no fue entendida y por ello en este caso las diferencias entre *burlesque* y *extravaganza* toman sentido y son el argumento en el que se basa su defensa. Así que podemos concluir que el resultado de su “experimento” no sería otro que el hecho de que el público del momento realmente no estaba preparado para lo que él les ofrecía.

Por nuestra parte, aunque estamos de acuerdo en cuanto a que *The Golden Fleece* es una obra más lograda que esta, no seremos tan críticos con él y nos limitaremos a realizar primero una comparación del argumento de las dos obras, para después profundizar en aquellos aspectos que nos parecen más dignos de mención en la obra del autor inglés.

4.1 ARISTÓFANES, *Los Pájaros*

1ª ESCENA (vv. 1-59). Pistetero y Evélpides encuentran la casa de Tereo.

Los griegos, y al parecer ancianos, Evélpides y Pistetero, guiados por una corneja y un grajo, se disponen a encontrar la morada de Tereo, la abubilla, el que se volvió pájaro. Según nos cuenta el propio Evélpides, la razón de esta expedición no es otra que huir de Atenas, donde todo el mundo se dedica a los pleitos, y encontrar otra ciudad más tranquila. Por ello necesitan la ayuda de Tereo: “necesitamos saber si él conoce una ciudad así en algún lugar por donde pasa volando”.

2ª ESCENA (vv. 60-309). Los hombres convencen a Tereo para crear la ciudad de las aves.

En esta escena se da una curiosa situación y es que, a pesar de que los hombres vienen en busca de consejo, al final son ellos los que aconsejan a Tereo lo que éste debería hacer para convertir la raza de los pájaros en la más poderosa.

Al llegar a casa de Tereo, les abre la puerta un criado, cosa extraña ya que esta situación de servilismo no es habitual entre los pájaros, y los hombres se extraña. Pronto el criado les explica que antes él era también un hombre, esclavo ya de Tereo, y que cuando éste se convirtió

¹⁷ PLANCHÉ: 1872

en pájaro, le pidió que se convirtiera también para acompañarlo y servirle. Y así lo hizo. Tras este cruce de palabras sale Tereo, y al preguntar la razón de la venida de los hombres, éstos le responden que quieren saber si en su vuelo ha visto alguna ciudad tranquila y en la que no existan problemas serios. Este les da algunos nombres, pero no parecen ser del agrado de los hombres, por eso estos le preguntan qué tal es la vida entre los pájaros, y al oír la descripción de lo que parece ser una vida idílica, a Pistetero se le ocurre, y así se lo expone a Tereo, que si quisieran podrían fundar una ciudad en el cielo, delimitada mediante murallas, de tal manera que pudieran exigir un pago a todo aquel que quisiera atravesarla. Y así le dice: “cuando los hombres ofrezcan sacrificios a los dioses, no permitáis que el humo de las piernas asadas pase a través del espacio infinito de vuestra ciudad que les es ajena, si los dioses no pagan tributo.” Tereo, la Abubilla, acepta la idea al momento y no duda en convocar a las aves para proponerles el plan. Tras llamar al Ruiseñor (Progne), comienza un canto mediante el que llama ante él a los pájaros de todas partes y de cualquier tipo.

Los hombres asisten a esta escena incrédulos primero porque no ven aparecer a ningún pájaro, pero pronto van apareciendo, poco a poco. La Abubilla les va enumerando y explicando los diferentes tipos de pájaros que se van acercando y Aristófanes aprovecha la escena para hacer algunas críticas, incluyendo numerosas alusiones jocosas y dobles sentidos que hacen referencia a personajes del momento.

3ª ESCENA (vv. 310-684). Se propone el plan de la nueva ciudad ante el resto de pájaros.

Una vez y todos los pájaros están presentes, el Corifeo pregunta por qué los ha llamado y la Abubilla les expone el asunto de la siguiente manera: “del mundo de los humanos han venido aquí dos vejetes. Han llegado portadores de las bases de un asunto extraordinario”. Parece ser que el acoger hombres entre los pájaros va en contra de sus leyes y por eso estos se enfadan y a punto están de emprender un violento ataque contra los hombres si no es porque la Abubilla se interpone insistiendo en el hecho de que estos han venido para ofrecerles su ayuda. Estas palabras logran aplacar a los pájaros, los cuales llegan a la conclusión de que “los sabios aprenden mucho más de sus enemigos”. Sin duda la Abubilla tiene un gran poder de convicción e influencia entre los alados seres.

Así, la Abubilla comienza a hablar en nombre de los hombres, presentándolos y explicando que han venido en busca de la felicidad. Seguidamente Pistetero se dirige a los pájaros y comienza con un “antes fuisteis reyes”, “porque sois más antiguos y nacisteis antes que Cronos y los Titanes, y antes que Tierra”. Este tono apologético cambia cuando el Corifeo confiesa que no sabía nada de eso y Pistetero le responde que eso es “porque por naturaleza eres ignorante y poco curioso”. Pero vuelve al punto principal de su argumento citando numerosos hechos y a autores que confirman la teoría de la antigua supremacía de las aves, a

pesar de que ahora se hayan convertido en una especie esclava y de la que todos se ríen. Esto convence a los pájaros que quieren saber más sobre su plan para recuperar la realeza. Pistetero. Sin embargo, prosigue Pistetero, los pájaros ahora no son sino esclavos, y esto es lo que hace que las aves acepten su plan: la construcción de una ciudad amurallada, después reclamar el imperio a Zeus, y si este se niega, prohibir el paso a través de la ciudad a los dioses. No han de olvidar, añade, comunicar a los humanos que es a los pájaros a los que han de ofrecer sacrificios a partir de ese momento, bajo cuyo poder disfrutarán de numerosos beneficios: riquezas, seguridad en el mar, salud. Además, no duda en afirmar, el dejar de adorar a los dioses será algo beneficioso en numerosos aspectos. Véase la crítica a la religión que se hace a partir de aquí.

Los pájaros aceptan de pleno el proyecto de los dos hombres y se ponen manos a la obra. Mientras, la Abubilla invita a Pistetero y Evélpides a su nido y allí a los hombres se les presenta un dilema en el que todavía no habían pensado: ¿cómo les será posible vivir entre los pájaros? Pero la Abubilla Tereo tiene la solución: “hay una raicicilla que os hará seres alados si os la coméis”.

4ª ESCENA (vv. 685-800) Monólogo del Corifeo elogiando la vida de los pájaros.

Se trata de un monólogo dividido en tres partes por dos intervenciones del Coro. En estos tres momentos el Corifeo se dirige a los humanos, que en este caso podría ser el público asistente a la obra, y comienza con el relato del origen del mundo, durante el cual ellos fueron la primera especie creada. Después compara la vida de los pájaros con la de los humanos, haciéndola parecer más atractiva a éstos. Acaba este monólogo en defensa de la vida de las aves con un elogio a las alas, que facilitan la vida en muchos aspectos.

5ª ESCENA (vv. 801-859). Alas para los hombres. Comienza la construcción de la ciudad.

Vuelven los hombres, pero esta vez con sus alas. Al principio hacen burla de su aspecto, pero pronto se ponen con el proyecto de la ciudad. Lo primero es ponerle un nombre y adjudicarle un patrono, Pistetero sugiere que la ciudad sea llamada Piopío de las Nubes y que ésta tenga por patrono un pollito de Ares, es decir, un gallo, propuestas que son del agrado del Corifeo y las acepta sin problema. Tras esto, siguen con los preparativos: Evélpides se centrará en las cuestiones relacionadas con la construcción, mientras que Pistetero se dispone a salir en busca del sacerdote que realice los sacrificios en honor a las nuevas divinidades.

6ª ESCENA (vv. 860-1058). Llegan a Piopío de las Nubes diferentes personajes en busca de algún provecho.

A lo largo de estos versos llegarán ante Pistetero un elenco de personajes de lo más diversos pero que vendrían a representar algunos estereotipos, caracteres sin duda que abundarían en la Atenas de la época y que Aristófanes considera dignos de crítica, por eso los

presenta de forma exagerada y desde un punto de vista burlesco. Debido a ello Pistetero los despacha a todos con malas maneras, sabiendo que vienen buscando provecho y su presencia en la ciudad de las aves sería nociva.

Así tenemos a un sacerdote que lleva a cabo unos ritos poco apropiados y carentes de sentido, un poeta con unos poemas compuestos falsamente en honor de la nueva ciudad, un recitador de oráculos que en una de las escenas más divertidas de la obra prueba de su propia medicina, un interiorista que viene con la intención de decorar la ciudad, un inspector que dice haber sido seleccionado específicamente para inspeccionar la ciudad y un vendedor de decretos que quiere vender nuevas leyes a la ciudad. Como dijimos, todos estos personajes aparecen brevemente y rápidamente son expulsados por Pistetero.

7ª ESCENA (vv. 1059-1171) Nuevo elogio a la vida de los pájaros. Rechazo de la tiranía pajaril, amenaza a los jueces y fin de las obras.

En esta escena, mientras el Coro vuelve a cantar las maravillas de la especie de los pájaros, el Corifeo interviene para anunciar la búsqueda y captura de algunos pájaros que han sido tiranos, parodiando el temor que los atenienses sentían a la tiranía.

Tras ello, Pistetero se dirige a los jueces para informarles de todos los beneficios que podrían obtener si los eligieran, así como de los riesgos en caso de que no lo hicieran, en una evidente amenaza.

Finalmente, llega a la ciudad un mensajero que trae la noticia de que la ciudad ha sido construida, y, ante el asombro de Pistetero, describe la rapidez de las obras y el hermoso resultado

8ª ESCENA (vv. 1172-1269) Un dios se introduce en la ciudad.

Llega a la ciudad otro mensajero, pero en este caso viene para informar de que un dios se ha introducido en la ciudad. Pistetero reacciona rápidamente y convoca a las aves como si de una batalla militar se tratara: “Que acudan aquí todos mis vasallos. Tirad flechas, golpead; que alguien me dé una honda”.

Al final encuentran a la divinidad que no es otra que la diosa Iris. Ésta se dirigía a la Tierra para anunciar a los hombres el deseo de Zeus de que se realizara un sacrificio a los dioses. Ignorante de la nueva situación, en su camino ha atravesado la ciudad de los pájaros y al ser interrogada por Pistetero no termina de entender el problema y cree que toda la situación es una insensatez.

En esta escena Pistetero actúa como si tuviese un gran poder y se atreve a amenazar al propio Zeus en caso de atreverse a atravesar la ciudad sin su consentimiento. Al final echa a Iris de la ciudad y ésta se va mostrándose profundamente indignada ante toda la situación.

9ª ESCENA (vv. 1270-1337) Los pájaros son la última moda en la Tierra.

Llega a la ciudad un heraldo que había sido enviado a los humanos para anunciarles que sus nuevos dioses eran los pájaros. Éste trae buenas noticias: todas las naciones honran a Pistetero y parece que los pájaros son la última moda en la Tierra. Según las propias palabras del heraldo:

Antes de que tú fundaras esta ciudad todos los hombres estaban tontitos con Lacedemonia: se dejaban el pelo largo, ayunaban, andaban salidos, hacían de Sócrates y llevaban escítalas, pero ahora han cambiado y están locos por los pájaros y les encanta hacer todo a imitación suya.

Por ello, este advierte a Pistetero: “de allí han de venir más de diez mil a solicitar alas y garras ganchudas. Conque tienes que sacar alas de algún lado para los inmigrantes”. Así que Pistetero se prepara haciendo acopio de alas.

10ª ESCENA (vv. 1338-1495) Nuevo elenco de personajes llega ante Pistetero buscando alas.

Se trata en este caso de la llegada de tres personajes a los que la posesión de alas será útil por diversos motivos. A diferencia de la escena ya comentada en la que diferentes personajes se acercaban a la ciudad, en esta escena Pistetero actúa de forma muy diferente pues, aunque vuelve a hacer uso de la burla de algunas de sus actitudes, en esta ocasión no expulsa a los llegados sino que termina ofreciéndoles consejo y un puesto en la nueva ciudad, con la excepción del último personaje, el sicofanta, cuya actitud, oficio y maneras desagradan a Pistetero y lo termina expulsando.

Pero antes de este personaje, tenemos a un parricida que desea matar a su padre para quedarse con su dinero, y puesto que en Piopío de las Nubes los parricidas son aceptados, no duda en huir hasta allí. Sin embargo, Pistetero le responde: “Una vez que el padre cigüeño ha criado a todos los cigüeñitos y los ha puesto en situación de volar por su cuenta, a los polluelos les toca el turno de alimentar al padre”. Por ello lo convence para que abandone su plan homicida y se convierta en guardia de la ciudad.

En cuanto al personaje que queda, el poeta Cinesias, que desea alas para elevarse al cielo y conseguir inspiración, Pistetero le propone quedarse a dirigir un coro de pájaros.

11ª ESCENA (vv. 1496-1565) Conversación entre Pistetro y Prometeo.

En esta escena, Prometeo, que llega escondiéndose de Zeus bajo un parasol, informa a Pistetero de que en el Olimpo todos los dioses, incluso los dioses extranjeros llamados Tríbalos, están sufriendo la escasez de sacrificios. Por ello le informa de que van a venir embajadores de los dioses y Tríbalos, pero le avisa: “vosotros no pactéis a no ser que Zeus entregue su cetro de nuevo a los pájaros y te dé a ti a Soberanía para que la hagas tu esposa”. Esta tal Soberanía es la que realmente concede el poder.

Tras esta conversación, Prometeo se va no sin antes dejar claro que odia a todos los dioses.

12ª ESCENA (vv. 1566-1692) Embajada divina en Piopío de las Nubes.

Tal y como había adelantado Prometeo, se presenta en la ciudad de los pájaros una embajada formada por Posidón, Heracles y Tríbalo, que vienen a negociar la paz con los pájaros. Pistetero al principio usa la estrategia de no dar importancia a la llegada de los dioses y sigue con sus cosas como si nada. Los dioses insisten y le informan de la causa de su viaje, y Pistetero por su parte les confirma que no hay problema en pactar la paz, pero con algunas condiciones: devolver el cetro a los pájaros y concederle a él la mano de Soberanía. Ante estas peticiones los tres dioses reaccionan de forma muy diferente, Heracles está de acuerdo, Posidón, que tiene más carácter, se muestra contrario, y en cuanto a Tríbalos, no llegamos a estar seguros de su opinión ya que, como extranjero, cuando habla no se le entiende.

Es evidente que, durante la conversación, los dos bandos intentan llevarse a Heracles a su terreno, y lo hacen usando como argumento la herencia que éste obtendrá de Zeus. Para Posidón, si Zeus pierde la soberanía Heracles será pobre, pero Pistetero, usando como argumento la ley de Pericles en cuanto a la ciudadanía que ya comentamos en la parte de Medea, informa a Heracles de que “tu tío te engaña, estúpido de ti, porque de los bienes de tu padre no te corresponde ni una cáscara de nuez según las leyes, como bastardo que eres y no hijo legítimo”. Pistetero aprovecha el desconcierto que este hecho produce en Heracles para ofrecerle que se quede en la ciudad.

Al final se lleva a cabo una votación, en esta Posidón es el único que está en contra de ofrecer Soberanía, pero finalmente cede y Pistetero se sale con la suya.

ESCENA FINAL (VV. 1693-fin) Final Feliz

Asistimos finalmente a la celebración de las nupcias entre Soberanía y Pistetero.

4.2 PLANCHÉ, *The Birds*

ESCENA PRIMERA

1ª PARTE: presentación de los personajes, la trama y algunos detalles más.

En este caso, al igual que en *El vellocino de oro*, las primeras diferencias entre el original griego y la obra de Planché aparecen desde las primeras líneas. Y esta primera diferencia no podría ser otra que la aparición del Coro. Ya vimos en *El vellocino de oro* que Planché gusta de hacer aparecer al Coro al comienzo de la obra para aclarar los detalles de la misma, presentar a los personajes y, de paso, hacer alguna alusión de carácter humorístico a modo de *captatio benevolentiae*. En este caso asistimos al mismo método, puesto que, si acudimos a la obra de Aristófanes, la primera intervención es la de los protagonistas, Evélpides y Pistetero, que se dirigen a ver al Rey de los pájaros. Planché, sin embargo, y como ya adelantamos, reserva las primeras líneas de la obra al Coro, interpretado en este caso por el Ruiseñor, el cual se dirige al público para presentar tanto la obra y la intención del autor como a los protagonistas, y termina con un pequeño acto musical en el que pide la benevolencia de la audiencia.

2ª PARTE: en busca del Rey de los pájaros.

Después de la actuación del Coro aparecen inmediatamente los dos protagonistas de la obra. Se trata, al igual que en la obra de Aristófanes, de dos hombres que en este caso responderán a los nombres de Jackanoxides y Tomostyleseron, y que no irán acompañados de un grajo y una corneja a modo de guías, como en la obra del autor griego, sino que han escogido una urraca y un cuervo. Y a diferencia también del original, en Planché se hace hablar a los pájaros, lo cual aporta más hilaridad a la escena. Las intervenciones de las dos aves se limitan a “Aquí, aquí, aquí” y “Allí, allí, allí”, intentando guiar a los protagonistas por el camino que lleva a la morada del Rey, pero éstos encuentran tales indicaciones del todo confusas. Este recurso de hacer hablar a los pájaros será utilizado a lo largo de la obra en más de una ocasión, aunque estas intervenciones no lleguen más allá de unas cuantas líneas, a excepción del Rey, el cual protagoniza largas conversaciones con los protagonistas, como veremos más adelante.

En cuanto a las intenciones de los dos hombres, coincidiendo también con Aristófanes, éstos nos dicen que andan buscando una nueva ciudad en la que vivir porque en el lugar del que vienen y al que califican de “cualquier ciudad” aunque sospechamos que es Londres, la vida se hace insoportable. En cuanto a los aspectos negativos de esta ciudad y que son causa del abandono de los protagonistas, estos difieren de los que se exponen en Aristófanes. Recordemos que en el caso de Aristófanes, Evélpides y Pistetero abandonan Atenas hartos de la afición de los atenienses a los pleitos. En el caso de Planché, sin embargo, el abandono de la ciudad por parte de Jackanoxides y Tomostyleseron se debe a que preferirían vivir en un lugar “donde la gente no sea pesada por el oro que valen. Donde no haya cuidado, ni fraude, ni trabajo duro, ni lucha, y

podamos asentarnos en paz de por vida”. Sin duda, la diferencia se debe aquí a que en ambas obras se critican los vicios de los ciudadanos de cada época, y mientras que la abundancia de litigios y juicios llegó a ser insostenible en tiempos de Aristófanes, en el Londres victoriano las desigualdades sociales e injusticias eran el gran problema al que se debía enfrentar gran parte de la población.

3ª PARTE: los hombres encuentran al Rey y le exponen su situación.

Pero por fin estos consiguen ver al Rey de los pájaros, y aquí también vamos a asistir a algunas diferencias con respecto a la obra del autor griego. La primera de ellas es que en Aristófanes no es el propio Rey el que se aparece ante los hombres, sino un criado, que les informa de que su Rey es una abubilla, pero que anteriormente había sido un hombre, Tereo, en clara alusión al mito que relata la historia del rey Tereo, convertido en abubilla por violar a su cuñada Filomela.

En Planché, en cambio, no se da dicha referencia mitológica y el Rey parece haber sido siempre un pájaro, aunque los hombres no se ponen de acuerdo en cuanto a la especie a la que pertenece. Por ello, podemos suponer, no tiene criados, costumbre propia de hombres, y además lanza duras palabras contra el género humano, al que llega a calificar de “criaturas que asesinan mientras sonrían”. Esta omisión del personaje de Tereo suponemos que se debe al hecho de que la audiencia del siglo XIX ya no sería capaz de reconocer la referencia, por lo cual no tendría sentido mantenerla.

En presencia del Rey, los protagonistas exponen la causa de su visita y dejan claro qué tipo de ciudad andan buscando. Ya vimos que las causas que los obligaron a abandonar la ciudad son un tanto diferentes, por eso los requisitos que han de cumplir esas ciudades utópicas en las que serían felices también difieren, aunque parece que en el fondo los cuatro quieren encontrar un lugar donde vivir tranquilos. Por ello, y como si fuese algo que se les hubiera ocurrido en ese momento, los protagonistas le piden al Rey que les cuente cómo es la vida entre los pájaros, por si de esa manera pudiera darles alguna idea. Y mientras que el Rey de Aristófanes no se detiene a dar mucha información, el Rey de Planché describe la existencia entre las aves dando una extensa lista de los aspectos negativos de los que carece la vida entre los pájaros y rápidamente nos damos cuenta de que se trata precisamente de la enumeración de los problemas que asolaban Londres en aquel momento.

Así que la vida entre los pájaros les parece a nuestros protagonistas cuanto menos atractiva y podemos sospechar que es justo lo que andan buscando. Rápidamente se ponen manos a la obra en su plan de formar parte de esa existencia, aunque primero han de convencer a los pájaros para que hagan algunas modificaciones, las cuales serán favorables no sólo para los hombres sino también, aparentemente, para las propias aves. Sin embargo, la forma de plantear

esta necesidad va a ser muy diferente en cada autor. En Aristófanes vemos que Pistetero no duda en afear la conducta de las aves y ridiculizar y calificar de indignas ciertas costumbres como el hecho de volar siempre con el pico abierto, por lo que la creación de una ciudad de las aves haría que éstas, de alguna manera, tuvieran una actitud más decente y digna, y con ello se refiere a más humana. En cambio, en Planché se sugiere la idea de forma más sutil, pues en el momento en que los hombres muestran su deseo de vivir entre los pájaros y ante la posibilidad de ser convertidos en aves por el Rey, que parece que tiene ese poder, éstos dudan porque encuentran algunos aspectos de esa existencia un tanto incómodos, como el hecho de vivir en árboles. Es por esto que llegan a sugerir al Rey que tal vez la construcción de una ciudad, con casas y demás comodidades, haría que la vida de los pájaros, y la de ellos mismos una vez incluidos en la comunidad, mejoraría mucho.

En cuanto a los argumentos que los hombres usan para convencer al Rey, vemos que Planché utiliza los mismos que aparecen en Aristófanes: teniendo en cuenta el lugar en el que habitan los pájaros, esto es, entre la tierra y el cielo, lo cual equivale a encontrarse entre los dioses y los hombres, los hombres les señalan su posición estratégicamente favorable para controlarlos a todos, puesto que tanto los dioses como los hombres necesitarán pedirles permiso para atravesar el cielo. Ante este argumento, en las dos obras el Rey queda totalmente convencido de la genialidad de la idea de construir una ciudad en el aire, pero informa a los hombres de que antes de poner el asunto en marcha, éstos deben convencer al resto de aves, para lo cual hace que el Ruiseñor convoque a la comunidad alada.

4ª PARTE: los hombres defienden su proyecto ante los pájaros.

Así que los hombres deben echar mano de sus aptitudes de oradores y convencer a los pájaros no sólo de la utilidad de construir una ciudad de pájaros, sino también de que obvien el hecho de que la idea proviene de ellos, dos humanos, pertenecientes al género que más sufrimientos ha creado a las aves. Y he aquí que surge el primer problema: la lengua. ¿Serán capaces los pájaros de entender el habla humana? Esta es la duda que los protagonistas plantean al Rey, pero éste les dice que no se preocupen por eso. En Aristófanes la Abubilla-Rey, el cual recordemos que fue humano en el pasado, les dice que él mismo se encargó de enseñar a sus súbditos el habla humana, por lo que entenderán todo lo que les digan. En Planché parece que los pájaros lo entienden también, pero no se nos llega a explicar cómo han obtenido dicho conocimiento.

En este punto se procede entonces a convocar a todas las aves. En los dos autores asistimos en esta parte a una larga enumeración de las diferentes y variopintas clases de pájaros. Dicha enumeración tiene lugar en Aristófanes por parte del Rey, que los nombra uno a uno para

convocarlos; en Planché, sin embargo, es el Coro el encargado de describir cómo se van acercando todos los pájaros mientras los va enumerando.

Centrándonos en esta escena, nos llama la atención que en Aristófanes se produzca de una forma más lenta. Vemos que, al principio, tras haber convocado el Ruiseñor a las aves, los hombres se quejan de que no ven acercarse ningún pájaro, nada se aprecia en el cielo, como si la llamada del Ruiseñor no hubiese tenido efecto alguno, pero pronto comienzan a ver a los primeros pájaros y, curiosos, no dudan en preguntar al Rey a qué clase pertenece cada uno. El autor se recrea en esta escena, aprovecha para hacer numerosos juegos de palabras y alusiones relacionados con los nombres de los pájaros y, de paso, aporta cierta plasticidad dramática a la escena, con la descripción de esa llegada lenta al principio y más rápida según se van acercando más y más pájaros, cada cual con sus características propias y colorido. Por otra parte, Planché prefiere dedicar menos espacio a esta escena, y hace que todos los pájaros entren casi a la vez. Una vez y la asamblea está al completo, el Rey se dirige a sus súbditos para explicarles la razón de su presencia allí. Hasta aquí ambos autores coinciden, aunque la escena es un poco más breve en Planché. Sin embargo, en este punto las dos comedias se separan y plantean dos desarrollos de los acontecimientos muy particulares. Al final llegaremos al mismo punto, el convencimiento de los pájaros, pero antes de eso vemos que Planché ha preferido coger un atajo y obviar la escena incluida en la obra de Aristófanes en la que los pájaros no creen en las buenas intenciones de los hombres.

En Aristófanes aparece en escena un Coro de pájaros cuyo Corifeo, el pájaro medo, será el encargado de hablar en nombre de sus compañeros. Éste, al saber por boca del Rey la razón por la que han sido convocados, no duda en calificar al Rey de traidor, ya que considera que los humanos son los grandes enemigos de los pájaros y nada bueno se puede esperar de ellos. Como consecuencia, los pájaros reaccionan violentamente y, animados por el Corifeo, se lanzan a atacar a los hombres y sólo la intervención del Rey evita la tragedia.

Sin embargo, en Planché el personaje del Rey carece de historia, aunque más adelante sabremos que realmente es un mago, y hemos de suponer que su decisión de seguir el plan de los dos humanos responde al hecho de que simplemente le ha parecido una buena idea. Además, en el autor victoriano esta escena es muy diferente, los pájaros no reaccionan violentamente, como vimos que lo hicieron en Aristófanes, de hecho, no tienen tiempo para reacción alguna, puesto que una vez y el Rey ha planteado la propuesta de los hombres, pasa el relevo directamente a Jackanóxides, que será el encargado de exponer los detalles del plan ante la audiencia alada. Para ello no duda en emplear el halago enumerando todas las cualidades de la los pájaros al tiempo que condena y critica a la raza humana. Se sirve del argumento de que fueron los pájaros los primeros que gobernaron sobre la tierra, antes que hombres aunque nada

dice si fueron creados antes o después de los dioses, uno de los puntos principales en el planteamiento de Aristófanes, y que por eso merecen recuperar su poder mediante la fundación de su propia ciudad. Estos argumentos cumplen rápidamente su objetivo y los pájaros aprueban el plan de Jackanóxides y Tomostyleseron.

Podríamos decir que los humanos de Planché han dado con un auditorio mucho más favorable que los de Aristófanes, y tal vez por eso no han tenido que acudir, como sí lo hacen en Aristófanes, a argumentos extraídos de la literatura, la historia, la mitología, etc. Jackanóxides no hace referencia a hechos tan detallados tomados de diferentes fuentes, simplemente se limita a enumerar la lista de hechos malvados que los hombres realizan contra los pájaros. No hay referencias a los dioses ni a la religión, sólo se llega a decir que los monarcas ya no tendrán poder en su ciudad, por lo que podemos apreciar cierta equiparación o sustitución de los dioses por los reyes o la aristocracia en general. Sin duda, estamos en otro momento de la historia en la que la cuestión de la divinidad no se presta a según qué tramas.

5ª PARTE: comienza la construcción de la ciudad.

Una vez y han conseguido convencer a los pájaros, nuestros protagonistas se ponen manos a la obra, y la primera tarea parece ser la de marcar los límites de la ciudad. En Aristófanes Pistetero en primer lugar aconseja a los pájaros que reclamen el imperio de Zeus y controlen el paso de cualquiera por su ciudad. Las recomendaciones de Jackanóxides en Planché son similares. Aconseja a los pájaros sobre cómo debería ser esa ciudad y añade que si Júpiter quisiera atravesarla tendría que pagar un impuesto, de la misma manera que los hombres que tuvieran que ir “hacia las estrellas” deberían coger su pasaporte. Llama la atención aquí la mención de Júpiter, teniendo en cuenta que no se le mencionará mucho más, si exceptuamos el final de la obra, y que hasta este momento los dioses apenas han aparecido en la obra, algo que comparte con *The Golden Fleece*, con la que también comparte las constantes alusiones a temas actuales, en este caso comparando la construcción de la ciudad con la del Parlamento de Inglaterra y dejando claro que para la construcción nunca se debería tomar como modelo la propia Londres.

Siguiendo en Planché, el Rey anima a los pájaros a comenzar con las obras, y así llenos de entusiasmo todos, Coro y Rey, entonan una canción sobre la obra que tienen entre manos, que termina con la afirmación “es tan fácil construir castillos en el aire”, frase que curiosamente en este caso posee pleno sentido tanto desde el punto de vista literario como metafórico. Hay que añadir, sin embargo, que esta parte que se dedica a los trabajos no tiene equivalente en la obra de Aristófanes.

6ª PARTE: la cuestión de la transformación en pájaros.

Una vez comenzadas las obras, surge una cuestión que ya había sido tratada en otra parte de la obra, y es la transformación de los humanos. Debido a su naturaleza no alada, la posibilidad de establecer su residencia en una ciudad aérea parece más bien remota. Vimos que en Planché el asunto podía solucionarse de forma fácil y rápida, pues el Rey ya había expresado que tenía el poder de convertirlos en pájaros si lo quisieran, y tan sólo en media hora. Recordemos que en Aristófanes el Rey conocía “una raicicilla que os hará seres alados si os la coméis”.

Así que parece que ha llegado el momento de dicha transformación, pero antes los hombres quieren saber si ésta será total o podrán conservar algunos rasgos humanos como la voz. Pero he aquí que el Rey les da dos opciones: o totalmente pájaros o totalmente hombres. Y es en este momento cuando llegamos a saber algo sobre la naturaleza especial del Rey, el cual, a pesar de ser pájaro, habla y entiende a la perfección el lenguaje humano, y este sería, en opinión de los dos hombres, el estado ideal en el que les gustaría mantenerse tras la transformación. Pero parece que ese privilegio no está disponible para los dos humanos, sólo él, el Rey, puede disfrutar de ese don, porque, según sus propias palabras, “yo soy un genio que fue elegido rey por los pájaros. Ese es otro tipo de historia”. Si en Aristófanes el Rey-Abubilla no era otro que Tereo transformado, en este caso su naturaleza no deja de ser igualmente fantástica. No obstante, los hombres no llegan a decidirse sobre el tipo de pájaro que les gustaría ser y la transformación no tiene lugar todavía.

Si seguimos leyendo la obra de Aristófanes, vemos que tampoco parece producirse la esperada transformación, en cambio asistimos a una escena que no se produce en Planché. Los pájaros, en su entusiasmo, piden al Rey-Abubilla que saque al Ruiseñor para que les cante, y aunque se trate de una breve escena, nos parece apropiado dedicarle algunas líneas en nuestro análisis. Ya hemos mencionado que el Rey-Abubilla de Aristófanes es realmente Tereo, convertido en abubilla tras violar a su cuñada Filomela, la cual, según el mito, a su vez fue transformada en ruiseñor. Y tenemos razones para pensar que este Ruiseñor que aparece en escena y que parece representar un papel femenino, podría ser realmente Filomela, a la cual se le hacen algunas alusiones de carácter sexual que inevitablemente nos remiten al mito. Pero igualmente nos remite al Coro de la obra de Planché, del cual se dice que es un Ruiseñor y que está representado por una mujer, como así aclara el programa y más adelante nos lo confirma el tratamiento de “señora” que le dirige Jackanóxides.

7ª PARTE: en defensa de la utopía.

Llegados a este punto, ambos autores coinciden en incluir una parábasis. En Aristófanes habíamos visto que en esta punto el Corifeo recita un largo parlamento en tres períodos. En Planché, en cambio, esta parábasis, que el autor presenta como tal, es aprovechada por el Coro

para hacer una especie de defensa contra aquellos que pudieran pensar que el plan de los pájaros es poco realista, por ello menciona ejemplos de proyectos que al principio todos juzgaron locas utopías y que terminaron convirtiéndose en realidad. Y a diferencia de Aristófanes, no habla de las virtudes de los pájaros, prefiere entonar una canción (“An Ateration, an Wonderful Alteration”) para enumerar los cambios que se producirán ahora que los pájaros tomarán el lugar de los dioses.

8ª PARTE: Jackanóxides es nombrado Arconte.

Tras la parábasis y antes de la aparición de personajes que vienen a la nueva ciudad en busca de provecho, asistimos a unas breves escenas que sirven de transición entre estos dos momentos.

Si atendemos a la forma en que Planché desarrolla esta escena intermedia, veremos que en ella nada se dice sobre el nombre de la ciudad o los oficios religiosos, como tiene lugar en la versión griega. Más bien se centra en el momento en el que Jackanóxides se entera de que ha sido elegido Arconte y de que ahora todo el mundo quiere tener alas. Y así una preocupación le surge ahora a Jackanóxides, ¿habrá alas para todo el mundo?

Es curioso lo que plantea cada autor en esta breve escena y la relación que podemos encontrar en dichos planteamientos. En Aristófanes se hacía una parodia de la fundación de colonias, así como una crítica a la religión, o por lo menos a ciertos ritos cargados de fórmulas ridículas y falsas. En Planché, en cambio, podríamos pensar que se atiende a otro tema diferente, no obstante consideramos que, aunque cada uno desde su realidad, ambos autores podrían estar tratando el mismo tema: la emigración. En el momento en que Aristófanes compuso *Los pájaros* se estaban produciendo los últimos momentos del proceso de colonización o expansión de los griegos por todo el Mediterráneo, motivado por el deseo de algunas minorías de crear una ciudad ideal, tal y como ocurre en la obra. Sin embargo, en Planché el motivo de la migración se plantea desde la perspectiva de la ciudad a la que acuden aquellos que quieren mejorar sus condiciones, y que se enfrenta constantemente al problema de la falta de espacio y recursos para acoger a la nueva población. También podemos apreciar cierta crítica a ese sector de la población que estaba siempre pendiente de modas y tendencias a las que se afiliaba sin mucho criterio.

9ª PARTE: los primeros emigrantes.

Terminada esta especie de interludio, comienza la llegada de diversos personajes que, atraídos por la novedad de la nueva ciudad, pretenden sacar partido e implantar costumbres que son comunes en aquellos lugares de los que provienen. En definitiva, se trata de esos elementos de la población que podrían ser considerados, o así al menos vemos que se les trata en las obras, como parásitos de la ciudad que sólo se mueven por el interés y que, aparentemente, poco aportan al funcionamiento y desarrollo de la misma.

Dicho esto, hay que añadir que los personajes elegidos en cada obra distan un tanto y que la lista es más numerosa en Aristófanes. Así, en el autor griego tenemos, sin contar la presencia de divinidades: un poeta, un recitador de oráculos, Metón (una especie de arquitecto), un inspector, un vendedor de decretos, un parricida, el poeta Cinesias, un sicofante. En Planché, en cambio, sólo aparecen: un poeta, un arquitecto y un legislador. Por lo tanto, vemos que los personajes elegidos por el autor inglés ya aparecen también en Aristófanes, pero se ha centrado en aquellos cuya labor quiere criticar. La crítica de Aristófanes incluye la religión, la política, la justicia, la cultura y el arte y la construcción y distribución de la ciudad; en Planché también se hacen ciertas censuras a la legislación, la falsa cultura y la construcción, sin embargo, cualquier crítica a la religión parece ausente. Ya hemos visto que incluso la presencia de divinidades es escasa si la comparamos con Aristófanes, lo cual quedará confirmado cuando llegemos al final de la obra. Pues todos estos personajes tendrán la misma fortuna pues de una forma u otra terminan siendo expulsados de la ciudad. Tanto Pistetero en Aristófanes como Jackanóxides en Planché expresan el desprecio que sienten por estos personajes, por sus palabras y acciones, y seguros de que serían un perjuicio para la nueva ciudad, no dudan en expulsarlos inmediatamente uno a uno, ambos con la misma actitud agresiva y desafiante.

Hay que decir que la estructura de esta escena en cada autor es también un tanto diferente. En Aristófanes encontramos que los personajes aparecen agrupados en dos turnos o momentos separados por una actuación del Coro y la llegada de un Mensajero que viene a dar parte de cómo van las obras, en una escena similar a aquella que vimos en Planché y en la que el Rey anima a los pájaros con las obras y enumera las labores que llevará a cabo cada uno en las dichas obras. En cambio, en Planché, como ya hemos comentado, sólo aparecen tres y con la expulsión del último acaba la primera escena, según se nos informa en la propia obra. Hay que decir que, a pesar de su escaso número, esta carencia se suple con unos diálogos más profundos y unos argumentos más elaborados, si bien es verdad que los diálogos que se producen en Aristófanes son más cómicos y agudos, pero también más breves. Las conversaciones que Jackanóxides mantiene con los diferentes personajes están cargadas de críticas directas y alusiones a los males que asolaban Londres en aquella época, aunque hemos de admitir que estos no han cambiado mucho a lo largo de estos casi dos últimos siglos. Básicamente se denuncia la falta de originalidad de los artistas (un poeta que citan constantemente a Shakespeare), arquitectos que buscan el éxito propio antes que la mejora de la ciudad y la hipocresía de la clase política, representada en este caso por un legislador que es comparado con una veleta.

10ª PARTE:

A partir de aquí comienza el desenlace en las dos obras, y en este caso ambas se desarrollan de forma muy diferente. El primer elemento en discordancia, y realmente el más

visible, es que en la obra de Aristófanes se desarrolla una escena en la que entran en escena algunas divinidades: por una parte Prometeo para avisar de la llegada de una embajada proveniente del Olimpo, y por otra Posidón, Hércules y un dios extranjero, que vienen a pactar la paz.

En cambio, en Planché asistimos a unos acontecimientos bien diferentes, por no decir que podría tratarse de otra obra al alejarse absolutamente del original griego. Lo que nos cuenta la obra es que en la nueva ciudad comienzan a producirse los primeros problemas de convivencia entre sus habitantes los pájaros, los cuales comienzan a reprochar a Jackanóxides que su ciudad no es el paraíso que éste les había prometido. Ante las lamentaciones de nuestro protagonista, el Rey le recrimina el hecho haber querido cambiar con su proyecto lo que la naturaleza ya había establecido, esto es, la forma de vivir de los pájaros, y que por esa razón Júpiter puso límites al vuelo de las alas. En este momento en el que es nombrado hace acto de presencia el propio Júpiter, trasladándose la escena al propio Olimpo, Este viene con una lección para los hombres y una moraleja: “Sólo la virtud puede alzarte hasta los cielos. No busque una inútil fama con alas prohibidas”.

Por lo tanto, podemos sacar muchas conclusiones en cuanto al desenlace de la obra. En primer lugar, hemos de referirnos a la presencia de los dioses, en Aristófanes tenemos cuatro divinidades (pertenecientes a diversos tipos: dioses, héroes y titanes), cuya presencia sirve al autor para hacer cierta burla de sus proverbiales defectos: la glotonería de Heracles, el desinterés general de Posidón por cualquier cosa que esté fuera de su ámbito, y la situación de eterno fugitivo de Prometeo, incluso el dios extranjero es motivo de burla por su escaso conocimiento de la lengua griega. Sin embargo, en Planché Júpiter es el único dios que entra en escena y lo hace para afear la conducta a los presentes por su intento de querer cambiar sus dictados. No hay en él ningún rasgo cómico, muy al contrario, es el que hace que cambie el tono de la obra.

Otra cuestión que nos asalta es el mensaje que quiere transmitir cada uno de los autores o hacia dónde van dirigidas sus críticas. En el caso de Aristófanes, vemos que se parodia la fundación de colonias y se critica tanto a los dioses, seres que ya comenzaban a estar de capa caída y servir de muy poco, como a los políticos, culpables de la situación de la ciudad de Atenas, a la que acudían un sinnúmero de arribistas que sólo querían sacar provecho.

Dicho esto, nos queda preguntarnos cuál es realmente la crítica de Planché. Como ya hemos comentado, la crítica a la religión está ausente. En cambio, por otra parte, y al igual que Aristófanes, censura duramente a esos seres parasitarios que son de poco provecho para la sociedad en general, pero que sin embargo se enriquecen a costa de ella. Por eso los hombres han decidido crear una ciudad utópica en la que no habría cabida para este tipo de personajes. Pero más adelante comprobamos que esto no es suficiente y el sueño utópico se rompe cuando

los problemas vienen de los propios habitantes, los cuales, acostumbrados a vivir libremente son incapaces de mantener una convivencia tranquila. Por ello no estamos seguros de la moraleja de la obra, parece que por una parte se critica a un tipo específico de seres relacionados con los vicios humanos, pero después esta crítica se dirige hacia la insolencia humana de querer cambiar la naturaleza, lo cual siempre acaba en desastre.

Sin llegar en este apartado a ninguna conclusión sobre el mensaje de Planché, puesto que lo analizaremos más profundamente en otro apartado, y dedicándonos en este caso simplemente a la compartición de las obras, sólo nos queda decir que, efectivamente, dicho mensaje parece muy diferente en cada obra.

4.3 PERSONAJES

Hemos de empezar diciendo que, *grosso modo*, los personajes de esta obra no están tan bien perfilados como los que encontrábamos en *The Golden Fleece*. Estamos ante otro tipo de obra, donde lo que importa no es ya la evolución de lo que ocurre a los personajes sino la trama en sí, al igual que el mensaje y la crítica que comentaremos más adelante. Así que los detalles dignos de mención en cuanto a las diferencias entre personajes comparando la obra griega y la de Planché serán muy escasos, y por ello hemos optado por añadir, además, un apartado dedicado al comentario de otros aspectos que también nos parecen interesantes y de los que se pueden extraer más conclusiones. Pero antes de ello, procedamos a analizar a los personajes de la obra.

4.3.1 Jackanoxides y Tomostyleseron

En primer lugar, nos llaman la atención los extraños nombres de estos dos personajes y de los cuales no podemos llegar a saber si se trata de nombres parlantes¹⁸ o simplemente de nombres con reminiscencias al sonido del griego y por tanto estaríamos sólo ante un elemento cómico más. Hay que decir que durante la obra se prefiere la versión corta de dichos nombres, quedando los más ingleses “Jack” y “Tom”.

Si en la obra del autor griego estos eran dos viejos, en la de Planché no nos queda clara su edad. Más fácil de reconocer nos parece el hecho de que Jackanoxides sería el equivalente de Pistetero en la obra de Aristófanes, puesto que son los que tienen más protagonismo y un papel más destacado en el desarrollo de la acción. Por su parte, Tomostyleseron haría el papel

¹⁸ Podríamos aventurarnos a decir que Jackanoxides nos recuerda a palabras del inglés como *obnoxious* (ofensivo, odioso, repulsivo), o al término *anoxia* (falta de oxígeno). Sin embargo, en cuanto a Tomostyleseron, no sabríamos relacionarlo con palabra alguna.

de Evélpides, aunque hay que decir que la participación de este en la versión de Planché es mínima, mientras que Evélpides está más presente, siendo el encargado de lanzar los comentarios de carácter más burlesco, e incluso soez. Así que a lo largo de la obra vemos que la voz de Jack es casi la única que oímos de los hombres, exceptuando algunas escenas como aquella en la que deciden si convertirse en pájaros o no, por lo demás, parece que Jack poca ayuda necesita de su compañero, y cuando es nombrado Arconte, al mismo tiempo se convierte en el protagonista absoluto de la obra, manteniendo conversaciones con los diferentes personajes que se acercan a la ciudad y más tarde con el Rey, hasta que al final su voz queda silenciada por el discurso de Júpiter.

En cuanto a las características de estos personajes, poco podemos extraer en cuanto a Tom, sin embargo Jack presenta más información. En principio, y comparándolo con su paralelo griego, este personaje parece estar más dispuesto al diálogo y menos a la violencia, sobre todo cuando lo vemos hablar con el poeta, el arquitecto y el senador. Habíamos visto en Aristófanes que Pistetero tenía cierta tendencia a expulsar a los que llegaban con cierta agresividad y malas maneras. Sin embargo Jack, con alguna excepción, se muestra como un gran conocedor de la vida en la Tierra, es capaz de mantener largas conversaciones con aquellos que vienen a aprovecharse y darles argumentos para refutar las palabras de estos. Y si bien es verdad que termina expulsando a todos, lo hace no sin antes darle algún consejo o conclusión de cierta relevancia. Así vemos que al poeta le dice que nunca construirá un teatro en su ciudad porque hay demasiados en la tierra, al arquitecto le da el siguiente consejo: “para llegar tan alto como esperas, no construyas tus propias alas, o créeme, el primer temporal de viento, tú y tus alas caeréis todos juntos al suelo”. Y al legislador lo retrata muy bien en las últimas palabras que le dirige: “¡Lárgate entonces! O lleva tu asiento a lo alto del senado. Allí, como un pájaro de hojalata, y no de plumas, gira como sopla el viento, variando con el tiempo”, en clara alusión a su falta de credibilidad y su moverse como una veleta.

Por ello nos parece que este personaje posee más complejidad y profundidad aquí, y su conversación nos parece menos burlesca que la muestra en Aristófanes pero, sin duda, hace alarde de una ironía más fina y elaborada, haciendo un análisis lúcido de los problemas que asolaban a la sociedad de Londres del momento.

4.3.2 El Rey de los pájaros

Este personaje presenta algunas diferencias con respecto a su versión griega. En primer lugar, observamos que su naturaleza es diferente, pues en la obra de Aristófanes, y como ya hemos comentado, se trataba de un hombre, concretamente Tereo, que había sido convertido en pájaro, sin embargo, en la versión de Planché, y tal y como el propio Rey nos dice: “Yo soy un genio

que fue elegido rey por los pájaros. Pero eso es otra historia”. Así que este rey nunca ha tenido naturaleza humana sino mágica, lo cual llega a explicar el rechazo que siente por los hombres cuando los ve y las duras palabras que les lanza en el primer encuentro, tales como: “Dos viles cazadores de aves. Deberíais alimentar a los cuervos”. En el caso de Aristófanes la actitud del Rey hacia los humanos siempre es de comprensión, nunca les llega a lanzar palabras tan duras, sin duda, podemos imaginar, influenciado por la naturaleza humana que hay todavía en él y que le produce ese sentimiento de empatía con sus semejantes.

Pero si bien la relación entre los hombres y el Rey comienza con mal pie en *The Birds*, rápidamente lo que era desprecio se convierte en confianza y simpatía. En el momento en el que los hombres, tras oír las maravillas de la vida entre los pájaros, deciden que ellos también quieren formar parte de ella, el Rey no parece molesto con la idea y no tarda en ofrecerse a sí mismo para realizar la transformación de los hombres en pájaros, si así lo desean. Y no será la única vez que lo haga, más adelante, una vez y la ciudad esté acabada, volverá a mencionar la opción de la transformación.

También vemos que rápidamente queda convencido por el proyecto de los hombres en cuanto a la construcción de una nueva ciudad, como igualmente le ocurría al Rey en Aristófanes. Por ello no duda en defenderlos ante la asamblea de pájaros que tiene en lugar en ambas obras y durante la cual se aprueba dicho proyecto. Aquí, como en Aristófanes, asistimos al poder de convocatoria e influencia del Rey ante el resto de pájaros.

Pero lo que no llegamos a ver en Aristófanes es la presencia de este personaje al final de la obra para reprochar a Jackanóxides el no haber cumplido su palabra de convertir la ciudad de los pájaros en un Paraíso. Como ya comentamos en el análisis, este desenlace alternativo creado por Planché no tiene equivalente en la obra de Aristófanes, que acaba con un final feliz: la construcción ha sido un éxito y se ha pactado un plan favorable con Zeus. En Planché, en cambio, el proyecto tiene un resultado inesperado, y es que la convivencia entre pájaros termina siendo un caos, con el consecuente descontento general, y por ello vemos aparecer finalmente al Rey que es el encargado de reprocharle a Jack: “Tú prometiste que, si ellos seguían tu consejo, esto sería el Paraíso de los pájaros. Y si ellos se consideran engañados, me temo que derribarán la recién construida ciudad alrededor”. Y añade más adelante, en una actitud que un tanto coloquialmente podríamos valorar, si se nos permite, de “consejos vendo que para mí no tengo”: “Tonto vanidoso. Sabe que Júpiter, el cual les dio alas, en su sabiduría puso límites a su vuelo”. Y volvemos a encontrar aquí a ese Rey del primer encuentro, receloso y con mal carácter, que no ha sabido él mismo prever lo que le ha ocurrido pero que sin embargo reprocha a los dos hombres.

4.3.3 Otros personajes

El resto de personajes no presentan rasgos dignos de mención, por lo menos hasta el punto de dedicarles un apartado. Por ejemplo, el Coro, que en *The Golden Fleece* había tenido tanta importancia, aquí tiene menos presencia y su papel es menos relevante. Como ya dijimos, se trata de un Ruiseñor, lo que nos lleva inevitablemente a relacionarlo al Ruiseñor que aparece brevemente en la obra de Aristófanes, el cual realmente sería Procne y que hace acto de presencia para deleitar a los pájaros con su música mientras éstos se dedican a la construcción de la ciudad. En el caso de Planché, su papel es un poco más importante, pues además de su aparición al principio y la interpretación de algunas piezas musicales, vuelve a entrar en escena varias veces a lo largo de la obra, ya sea para reprochar a la audiencia el que infravalore o desprecie los grandes proyectos, los “castillos en el aire”, que algunas mentes visionarias imaginaron y crearon cuando nadie lo creyó posible. Más adelante hace acto de presencia para hacer conocer a Jack la situación que se vive en la Tierra, donde, debido a su proyecto pajaril, los pájaros son la última moda, por lo que ha de prepararse ante una posible avalancha migratoria. Es el Coro aquí, como se puede ver, una especie de mensajero.

En cuanto al Corifeo y los pájaros que asisten a la asamblea para decidir sobre el proyecto, su intervención es breve y de poca relevancia, como lo es en Aristófanes. Tal vez podríamos destacar que su actitud es menos violenta y agresiva que la que mostraban en el autor griego, aunque su primera reacción ante los hombres sea igualmente recelosa.

Un último personaje que podría ser digno de mención sería Júpiter. Ausente totalmente en la obra de Aristófanes, Planché ha decidido incluirlo aquí para extraer y presentar la moraleja de la historia. Como los críticos reprocharon a Planché tras el estreno de la obra, se trata de un personaje que poco tiene que ver con el resto de la obra, pues ni había aparecido con anterioridad, su tono solemne es totalmente diferente al del resto de la obra y su intervención se reduce a dieciséis líneas en las que recrimina tanto a los hombres como a los pájaros su actitud y su deseo de ser mejores que el propio Rey de los dioses. Vimos que en la última parte de la obra de Aristófanes teníamos en escena a Posidón, Hércules y Tríbalo, dios extranjero, e incluso un poco antes al propio Prometeo que, fiel a su naturaleza impía, venía a aconsejar a los hombres sobre la mejor manera de salir ganando ante los dioses. Este elemento divino está ausente en la obra de Planché y por ello la trama en esta última parte toma un camino diferente, centrándose en el hecho de que la ciudad es un caos. Por ello, tal vez nuestro autor habría decidido volver en este punto a la línea marcada por el maestro griego e incluir alguna presencia divina, aunque en este caso fuera más para afear conductas que para pactar la paz. En esta versión, Júpiter queda como ganador, y nada cómico hay en él, como cabría de esperar.

4.4 CRÍTICA EN *THE BIRDS*

Si en *Las Aves* de Aristófanes, este parodiaba y criticaba la vida en Atenas, la afición a los pleitos de sus ciudadanos, así como la fundación de colonias, en Planché los aspectos que se ponen bajo lupa son similares, aunque trasladados al siglo XIX. De esta manera nos parece que el autor británico ha querido poner en escena de forma paródica asuntos como la vida de Londres, con sus desigualdades y vicios, la aparición y ascensión de nuevas corrientes políticas de carácter revolucionario e incluso extremo, y el aumento de la emigración en la ciudad que tuvo como consecuencia problemas relacionados con la convivencia y una excesiva y feroz edificación.

4.4.1 La vida en el Londres victoriano.

Ya comentamos en la parte dedicada a Medea que la vida en el Londres del siglo XIX debió ser muy difícil para los más desfavorecidos, una gran parte de la población. Además de estas desigualdades sociales, habría otros problemas que son precisamente esos de los que quieren huir nuestros dos humanos protagonistas. Para hacernos una idea de cómo sería vivir en una gran ciudad como esta, no hay más que leer las palabras del Rey cuando habla de cómo no es la vida de los pájaros:

Nunca pagan ni por agua ni por semillas.

Trabajan poco, excepto para hacer sus camas.

Con la política nunca han atormentado sus cabezas;

con sastres de moda nunca se anotan un tanto.

No tienen recaudadores de impuestos tocando a sus puertas.

No apuestan en carreras, no se aventuran con las acciones.

No necesitan un carro ni un palco en la ópera.

No arriesgan una fortuna en cartas o dados.

No trasnochan y apenas practican algún vicio.

Aquí tendríamos una lista, en negativo, de algunos de los males que asolaban la ciudad, además de aquellos otros que citan los propios protagonistas: fraude, trabajo duro, lucha, etc. Es verdad que esta pintura de la ciudad nos parece un tanto generosa, teniendo en cuenta las condiciones de vida de las clases más bajas, algo de lo que ya hablamos en otra parte de este trabajo. Pero ya sabemos que la intención del *burlesque*, y la de Planché en particular, no es la crítica salvaje sino la ironía, siempre dentro de los parámetros del buen gusto, consistente en señalar ciertos problemas sin llegar a causar demasiada polémica. Por eso en esta obra dichos problemas aparecen mencionados de forma breve y sin llegar a profundizar en ellos, aunque sin duda parte de la audiencia del momento no necesitaría más datos para entender que esos dos hombres quisieran huir de tal existencia, como así lo ansiaban muchos londinenses en aquel momento.

4.4.2 Aparición y ascensión de nuevas corrientes políticas de carácter revolucionario.

Si en el apartado anterior podría llegar a verse cierta crítica a la clase alta por fomentar y mantener las desigualdades, en otras partes del libro parece que la clase trabajadora también recibe su parte de censura.

En la primera mitad de la obra se insiste en numerosas ocasiones en el hecho de que la construcción de la nueva ciudad se debe especialmente al deseo de los pájaros de tener el poder y deshacerse del yugo de los humanos. Pareciera que antes de la llegada de los humanos nunca habían sentido tal necesidad, pero el discurso de Jackanóxides les muestra que su vida, que el Rey había ya descrito como paradisiaca, podría ser mejor si se decidieran a crear un lugar en el que reinaran sólo ellos y gracias al cual podrían llegar a controlar el resto del planeta. Para convencerlos Jackanóxides basa su discurso en la difícil situación en la que viven los pájaros debido a los hombres, y culpa a éstos de todos los males que sufren las aves, cuando, repetimos, habíamos oído de boca del Rey que la vida de estos era casi perfecta.

Esta escena del discurso podría ser una especie de parodia o burla de aquellos discursos que podríamos imaginar que se producían por la ciudad de manos de movimientos como el cartismo, el socialismo o las *trade unions*, movimientos de carácter obrero creados tras la Revolución Industrial y como consecuencia del deterioro que la misma había producido en la vida de los trabajadores. De dichos movimientos, el cartismo es el que nos parece más reflejado en esta obra, al tratarse de un movimiento que comenzó con mucha fuerza, pero que tras diez años de existencia se escindió en dos bandos, uno más extremo y otro más moderado, y poco después desapareció.

Los artistas pensaban que cuando los obreros alcanzasen el poder político, podrían adecuar las leyes a sus intereses de clase, lo cual produciría una gran transformación social, como la que llega a darse en *The Birds*. Pero al igual que en *The Birds*, los conflictos internos dificultan el éxito del proyecto y el desastre final lleva a la moraleja de la imposibilidad de las utopías, además de ser un escarmiento para aquellos con ansias de cambiar lo establecido. Y cuando Júpiter aparece al final de la obra y recrimina a los personajes el anhelo de conseguir aquello que no se les ha concedido por naturaleza, podemos percibir cierta alusión a este tipo de movimientos que buscaban el cambio social. Recordemos que Planché era un miembro comprometido del sistema victoriano, y gracias a esta obra podemos apreciar que no parece compartir las ideas de los movimientos obreros del momento. Al igual que los pájaros, en su opinión los hombres, algunos hombres, tampoco deberían atormentar sus cabezas con la política.

Esto nos hace plantearnos si esas críticas a las que él alude en el prólogo, sobre todo las referidas al personaje de Júpiter, tal vez no se referían sólo al hecho de que se trataba de un personaje demasiado serio para una obra de *burlesque*, sino también a su mensaje, reaccionario y conservador, en un momento en el que un cambio social se hacía tan necesario y lo exigía una gran parte de la sociedad, incluyendo sin duda algunos de los asistentes a sus obras.

En cuanto a la presencia de este tema en la obra de Aristófanes, vemos que este tipo de crítica está ausente, pues en el momento en el que compuso *Las Aves* revueltas de este tipo no tenían lugar, y la práctica de la política por parte de los ciudadanos era algo bien visto, incluso esperado dentro del marco de la democracia ateniense. Lo que se critica es el exceso de esta práctica y el uso de la misma para intereses propios, lo cual llevaba a juicios ridículos e injustos, que harían la convivencia difícil. Pero la clase obrera todavía en este momento no tendría conciencia de tal y sus aspiraciones serían muy diferentes.

4.4.3 Emigración y convivencia.

Londres ha sido durante siglos, y sigue siendo, un destino al que acuden aquellos que quieren mejorar su situación. Ya en época de Shakespeare se la describía como la ciudad que es ahora, multicultural, llena de vida y oportunidades. En época de Planché seguía siendo ese tipo de ciudad, aunque algunas cosas habían comenzado a cambiar o a ser más visibles debido, sobre todo, a la Revolución Industrial.

En este período muchas familias se trasladaban en masa a las grandes ciudades en busca de un trabajo en esas nuevas factorías que se habían convertido en el centro de la ciudad. Este movimiento migratorio fue especialmente masivo en Londres y el fenómeno cambió el aspecto de la ciudad por completo. La construcción de viviendas para los trabajadores debió hacerse de forma masiva y veloz, por lo que no siempre se trataba de edificios de calidad, ni siquiera aseguraban las condiciones mínimas para asegurar el abastecimiento de primeras necesidades. Londres se convirtió por tanto en una especie de Piopío de las Nubes a la que muchos quisieron acudir huyendo de la pobreza y con la esperanza de un mejor nivel de vida. Pero al establecerse en la ciudad descubrirían la realidad: pobreza, desigualdad, conflictos de todo tipo, etc. Además de sufrir las consecuencias que conlleva el vivir en una ciudad superpoblada en la que conviven seres provenientes de diferentes puntos, con sus propias costumbres y puntos de vista. Y todo esto en espacios pequeños y asfixiantes, y en unas condiciones infrahumanas.

Y este es precisamente el punto al que alude Planché al final de la obra, cuando comienzan los conflictos en la ciudad. Ya cuando el Coro avisa a Jackanóxides sobre la avalancha de emigrantes que se espera proveniente de la Tierra, este reacciona con terror: “¡Oh, monstruoso! Una emigración tan excesiva llevaría a la muerte a la más pletórica nación”. Más

tarde aparece el Rey para confirmar esos conflictos que, en verdad, acabarán con la ciudad de los pájaros. Estos problemas se basan sobre todo en aspectos relacionados con la convivencia. Especies que antes vivían libres en el bosque, cada una a su manera, ahora se encuentran todas viviendo en el mismo lugar, y las promesas de que en ese lugar serían más felices están lejos de ser verdad, por lo que tensión crece y las diferencias entre los pájaros de diferentes especies se hacen insostenibles e imposibilitan una convivencia tranquila.

Nos llama la atención que en el caso de Aristófanes no se llegue a criticar la llegada de emigrantes a la ciudad, sino más bien la salida de estos en busca de nuevas colonias en las que fundar nuevas ciudades e intentar materializar esas expectativas relacionadas con mejorar la calidad de vida. Sin duda el mundo ha cambiado, y la superpoblación es un problema que no afectaba especialmente al mundo clásico, pues siempre existía la posibilidad de seguir haciendo lo mismo en otro sitio, ya sea trabajo, ritos, costumbres, etc. Pero el mundo que nos trajo la Revolución Industrial nada se parece al de la Grecia del antes de Cristo. No se abandona la metrópolis para buscar más espacio, sino que se viene a ella y una vez aquí para muchos no hay camino de retorno. Es el precio que hay que pagar en estos tiempos por huir de la pobreza, era así en el Londres del siglo XIX y lo sigue siendo en el del siglo XXI.

CONCLUSIÓN

Alentado por el gran éxito de *The Drama at Home*, había contemplado escribir otra *revue* para Easter, pero la representación de *Antígona* a la manera griega, en un escenario elevado con un coro, que, asistida por la música de Mendelssohn y la declamación de Miss Vandenhoff (hija del dramaturgo con el mismo nombre) había causado furor en Covent Garden, me indujo a cambiar de intenciones. Teniendo otra vez a mi disposición en ese momento los valiosos servicios de Madame Vestris y su marido, no podía resistir la tentación de parodiar en forma de burlesque, no la sublime poesía del tragediógrafo griego, lo cual consideraría una profanación, sino el *modus operandi* del período clásico, lo cual realmente demuestra el conocido dicho de que de lo sublime a lo ridículo sólo hay un paso.

Así comienza el prólogo de *The Golden Fleece*, y en él Planché nos expone abiertamente las razones por que le llevaron a componer una obra de tema clásico, consciente, por otra parte, de que su intento no alcanzará nunca la maestría del arte griego.

En cuanto a la composición de *The Birds of Aristophanes*, sus razones son:

Y así fue como, buscando un tema para la obra de Easter de 1846, no relacionado con el mundo de las hadas, y no viendo nada que me gustara, decidí satisfacer un viejo deseo en intentar adaptar una

de las *extravaganzas* de Aristófanes, el inmortal inventor de ese tipo de composiciones, a las circunstancias modernas y locales, necesarias para interesar y divertir a los aficionados al teatro del Londres del siglo XIX.

Por lo que nuestra labor a lo largo de este trabajo ha sido profundizar en esas razones, intentar descifrar ese *modus operandi* del que habla y señalar esas circunstancias locales que nuestro autor quiso poner en escena a través de personajes y temas de otros tiempos, para llegar así a algunas conclusiones en cuanto a la pervivencia de la cultura clásica tanto en la obra de Planché como en el marco de la cultura inglesa de época victoriana.

Para ello, hemos basado nuestro análisis en el comentario de las similitudes y las diferencias entre las obras originales y las versiones de Planché, teniendo en cuenta en todo momento que estamos ante géneros y épocas muy distintos. De esta manera hemos llegado a la conclusión de que, a pesar de dichas diferencias, la obra de Planché es una pintura digna de tener en consideración no sólo por el tratamiento de que hace de los temas clásicos, sino sobre todo porque nos ofrece un magnífico documento para el estudio de la pervivencia del mundo clásico en este período. Con ello se aprecia que los elementos clásicos en este momento no sólo eran motivos usados para hacer alarde de clase o refinamiento, sino que seguían evolucionando y adaptándose a las circunstancias del momento, en definitiva, vivos. Así vemos que Medea, una vez liberada de la versión eurípidea en la que se convertía en asesina de sus hijos, llegó a ser la figura escogida para representar los cambios sociales que se estaban produciendo en cuanto al papel de la mujer, y los protagonistas de *The Birds* ya no se quejan de los numerosos pleitos que se producen en Atenas, pero no por ello nos parece que estén muy lejos de nosotros, y lo que le valió a Aristófanes para criticar los males de Atenas, le sirvió también a Planché para denunciar los de Londres.

Por otra parte, bien es verdad que a lo largo de este análisis hemos encontrado numerosas diferencias entre las obras, sobre todo en lo relacionado al desenlace de las mismas: Medea no mata a sus hijos y la ciudad de las aves termina siendo un desastre, para escarmiento de aquellos que ansían cambiar lo establecido; sin olvidar el hecho de que, con alguna excepción, los personajes de carácter divino están prácticamente ausentes. Este hecho, en lugar de distanciarnos de la obra original, nos hace tener una relación más estrecha, pues no se trata sólo de poner en escena obras de carácter clásico sino de insuflarles nueva vida, adaptándolos al momento y las circunstancias, con lo cual no sólo disfrutamos de la experiencia de asistir a una obra de tema clásico, sino que además llegamos a experimentar lo que suponemos que experimentaría la audiencia del siglo V a.C. al ver en escena aquellos problemas que le afectaban.

En cuanto a las implicaciones de nuestro trabajo y las líneas que se pueden tomar en el estudio de la influencia del mundo clásico en la obra de Planché, hay que decir que existen muy pocos trabajos al respecto, por lo que se trata de un campo en el que habría mucho que aportar. Nuestro autor fue conocido no sólo por su profesión de dramaturgo, sino especialmente por su labor como anticuario e investigador del vestuario teatral, por lo que su obra se caracteriza por mostrar gran cuidado a la hora de poner en escena obras en las que se cuidara al máximo la precisión histórica, como hizo en el caso de *The Golden Fleece*. Por lo que la presencia del mundo clásico en su obra se encuentra no sólo en los personajes y temas, sino en la propia puesta en escena: vestuario, escenario, decoración, etc.; aunque hay que decir que las obras de referencia sobre el estudio de las mismas son escasas. Además, no olvidemos que en su producción existen más obras pertenecientes al género de *classical burlesque* y de cuyo análisis podrían extraerse numerosas conclusiones interesantes para el estudio de la pervivencia del mundo clásico dentro de este género. Tales obras serían: *Olympic Revels, or, Prometheus and Pandora* (1831), *Olympic Devils; or, Orpheus and Eurydice* (1831), *Venus and Adonis; or, the Paphian Bowe* (1832), *The Deep Deep Sea; or Perseus and Andromeda* (1833), *Telemachus; or, the Island of Calypso* (1834), *Theseus and Ariadne; or, the Marriage of Bacchus* (1848) y *Orpheus in the Haymarket* (1865).

Con lo cual, hasta aquí llega este estudio en el que hemos intentado dar una visión de la cultura clásica a través de los ojos de James Robinson Planché, gracias al cual podemos entender un poco mejor el estado en el que se encontraba el tratamiento del mundo clásico en la Inglaterra del siglo XIX, y en concreto dentro del género del *burlesque*, en el que Planché consideró que tendría cabida un nuevo género, su *extravaganza*, aunque aparentemente el público del momento no supo apreciar su iniciativa. Por ello nos ha parecido honesto dedicar estas páginas a un autor como él, comprometido con el mundo clásico a través del teatro y fiel a un proyecto: trasladar y adaptar la comedia clásica a los escenarios londinenses manteniendo en lo posible su esencia.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

- APOLONIO DE RODAS, *Argonáuticas*, Mariano Valverde Sánchez, Madrid, Editorial Gredos, 1996.
- ARISTÓFANES, *Los pájaros*, Luis M. Macía Aparicio, Barcelona, Editorial Gredos, 2007.
- EURÍPIDES, *Medea*, Antonio Guzmán Guerra, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- _____, *Medea*, Alberto Medina González y Juan Antonio López Pérez, Madrid, Editorial Gredos, 1991.
- PLANCHÉ, James Robinson, *Extravaganzas: The Golden Fleece y The Birds of Aristophanes*, London, Samuel French Publisher, 1879.
- _____, *The Recollections and Reflections*, London, Tinsley Brothers Publishers, 1872.

ESTUDIOS

- BARBÉ PAIVA, Jorge, “La ‘pseudo-hybris’ de Atenas. Una interpretación en torno a las ideas políticas de Eurípides a través de Medea”, *Historias del Orbis Terrarum*, N°5 (2010), 99-104.
- DAMET, Aurélie, “El estatuto de las madres en la Atenas clásica”, *Anales de historia antigua, medieval y moderna*, N°5 (2016), 5-20.
- DAVENPORT ADAMS, William, *A Book of Burlesque. Sketches of English Stage Travestie and Parody*, London, Henry and Co., 1891.
- ESTEBAN SANTOS, Alicia, “La Medea de Eurípides: composición triádica y simétrica en función del contenido”, *Minerva. Revista de Filología Clásica*, N°27 (2014), 53-76.
- FISCHLER, Alan, “Oberon and Odium. The Career and Crucifixion of J. R. Planché”, *The Opera Quarterly*, N° 1, Vol. 12 (1995), 5-26.
- FRANCOIS DENEVE, Corine, “Public Women, Private Stage? The Debate on Separate Spheres in Victorian Women’s ‘Actress Novels’”, *Feminismos*, N°5 (2005), 39-55.
- GARCÍA GUAL, Carlos, “El Argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, *Habis*, N°2 (1971), 85-107.
- _____, *Las primeras novelas*, Madrid, Editorial Gredos, 2008.
- GOC, Nicola, “Medea in the Courtroom and on the Stage in Nineteenth-century London”, *Australian Journal of Victorian Studies*, N°14, Vol. 1, 2009.
- GRANVILLE-BARKER, Harley, “Exit Planché – Enter Gilbert”, en *The Eighteen-sixties Essays by Fellows of the Royal Society Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1932.

- HALL, Edith, a. "Classical Mythology in the Victorian Popular Theatre", *International Journal of the Classical Tradition*, N° 3 (1999), Vol. 5, 336-366.
- _____, b. "Medea and the British Legislation Before the First World War", *Greece and Rome*, N° 1, Vol. 46 (1999), 42-77.
- _____, *Murder and Stage History: Medea's State of Mind and Criminal Law*, Royal Holloway, University of London.
- HALL, Edith y MACINTOSH, Fiona, *Greek Tragedy and the British Theatre*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- HERMOSA ANDÚJAR, Antonio, "Pericles y el ideal de democracia ateniense", *Res publica: revista de filosofía política*, N°5 (2000), 45-72.
- HIGHET, Gilbert, *The Classical Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1957.
- LEDGER, Sally, *The New Woman, Fiction and Feminism at the 'fin de siècle'*, Manchester, Manchester University Press, 1997.
- LESKY, Albin, *Historia de la literatura griega*, Madrid, Editorial Gredos, 2009.
- LUSCHNIG, C.A.E., "Medea in Corinth: Political Aspects of Eurípides' *Medea*", *Digressus, The Internet Journal for the Classical World*, N°1 (2001), 8-28.
- MACINTOSH, Fiona, "Medea Transposed: Burlesque and Gender on the Mid-Victorian Stage", en *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford, University of Oxford, 2000.
- MCDONAGH, Josephine, *Child Murder and the British Culture 1729-1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- MONRÓS-GASPAR, Laura, *Victorian Classical Burlesque. A critical Anthology*, London, Bloomsbury Academic, 2015.
- MURRAY, Gibert, *Eurípides y su tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.
- NÁPOLI, Juan Tobías, "El discurso de la Nodriza en el prólogo de Medea de Eurípides y la cuestión del amor", *Synthesis*, N°10 (2003), 55-75.
- PEINADO VÁZQUEZ, R. Verónica, "Razones y sinrazones del infanticidio de Medea", *Nómadas, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, N°32 (2011).
- RABADÁN BURGUILLOS, Ana María, *Medea, un personaje contemporáneo (análisis de la obra a partir de los monólogos de la heroína)*, (información no encontrada).
- ROMERO GONZÁLEZ, Dámaris, "Pericles y la Ley de Ciudadanía", en *De la democracia ateniense a la democracia paritaria*, Barcelona, Icaria Editorial, 2009, 13-23.
- SAINTSBURY, George, *A History of Nineteenth Century Literature (1878-1895)*, London, The Macmillan Company, 1904.
- SCHOCH, Richard W., *Not Shakespeare: Bardolatry and Burlesque in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

ANEXO 1

The Golden Fleece

El Vellocino de oro

THE GOLDEN FLEECE ;

OR,

JASON IN COLCHIS,

AND

MEDEA IN CORINTH.

I had contemplated, encouraged by the great success of "The Drama at Home," writing another *Revue* for Easter, but the performance of "Antigone" after the Greek manner, on a raised stage and with a chorus, which, assisted by Mendelssohn's music and the declamation of Miss Vandenhoff (daughter of the tragedian of that name), had made some sensation at Covent Garden, induced me to change my intentions. Having at that moment the valuable services of Madame Vestris and her husband again at my disposal, I could not resist the temptation to burlesque—not the sublime poetry of the Greek dramatist, I should have deemed it profanation—but the *modus operandi* of that classical period, which really illustrates the old proverbial observation that there is but one step from the sublime to the ridiculous. I therefore selected a subject which

EL VELLOCINO DE ORO

O,

JASÓN EN LA CÓLQUIDE,

Y

MEDEA EN CORINTO

Alentado por el gran éxito de *The Drama at Home*, había contemplado escribir otra obra de variedades para Easter, pero la representación de *Antígona* a la manera griega, en un escenario elevado con un coro, que, asistida por la música de Mendelssohn y la declamación de Miss Vandenhoff (hija del dramaturgo con el mismo nombre) había causado furor en Covent Garden, me indujo a cambiar de intenciones. Teniendo otra vez a mi disposición en ese momento los valiosos servicios de Madame Vestris y su marido, no podía resistir la tentación de parodiar en forma de burlesque -no la sublime poesía del tragediógrafo griego, lo cual consideraría una profanación- sino el *modus operandi* del período clásico, lo cual realmente demuestra el conocido dicho de que de lo sublime a lo ridículo sólo hay un paso. Por eso elegí un tema que

might be treated ludicrously without any violation of good taste, and which would afford Mr. and Mrs. Charles Mathews the most favourable opportunity of displaying the peculiar talents with which they were so remarkably gifted. The lady, from her early training in Italian opera, would, independently of her personal appearance, be a magnificent Medea, and with Charles Mathews as the Chorus, in constant familiar communication with the audience, I felt confident of success. I was not disappointed. Their personation of these characters can never be forgotten by those who witnessed it, and they were admirably seconded by Miss P. Horton as Jason, and J. Bland, who doubled the Kings of Colchis and Corinth. The burlesque (for, call it what you will, it is an undeniable burlesque) was heartily relished by the public, and has been frequently revived with undiminished effect, the present Mrs. Mathews having adopted the part of Medea with considerable success, and it has been acted on nearly every stage, not only in this country, but in all the colonies and every city in the United States.

podiera ser tratado de forma ridícula sin atentar al buen gusto, y que otorgara a Mr. Y Mrs. Charles Mathews la más favorable oportunidad de exhibir los peculiares talentos con los que habían sido obsequiados de forma tan extraordinaria. La señora, desde su temprana preparación en la ópera italiana, podría, independientemente de su apariencia, ser una gran Medea, y con Charles Mathews como el Coro, en constante íntima comunicación con la audiencia, estaba seguro del éxito. Estaba muy contento. Su interpretación de estos personajes nunca podrá ser olvidada por aquellos que la presenciaron, y además estos estuvieron admirablemente apoyados por Miss P. Horton y J. Bland, que interpretó dos personajes, los Reyes de la Cólquide y de Corinto. Esta obra de *burlesque* (porque, llámese como se llame, es indiscutiblemente *burlesque*), fue deleitada por el público con entusiasmo, y ha sido frecuentemente recuperada con no disminuido efecto, habiendo interpretado la actual Mrs. Mathews la parte de Medea con considerable éxito, y ha sido representada en casi cada escenario, no sólo en este país, sino en todas las colonias y en cada ciudad de los estados Unidos.

DRAMATIS PERSONÆ.

(From Original Play-bill.)

THE FIRST PART.

Entirely original, founded on the third and fourth books of "The Argonautics," a poem by the late Apollonius Rhodius, Esq., Principal Librarian to His Egyptian Majesty Ptolemy Evergetes, Professor of Greek Poetry in the Royal College of Alexandria, &c., &c., and entitled

JASON IN COLCHIS.

ÆETES, KING OF COLCHIS (Possessor of the original Golden Fleece) MR. JAMES BLAND
 JASON (Commander of "The Argo," and son of Æson, the deposed King of Iolchos) ... MISS P. HORTON
 ANONYMOUS (Captain of the Royal Guards) ... MR. CAULFIELD
 MEDEA (Daughter of Æetes, an *enchanting* creature) MADAME VESTRIS
 ARGONAUTS (*i.e.*, crew of "The Argo")—By a *number* of Young Persons under *Fifty*.

Colchian Nobles, Sages, Guards, &c.

THE SECOND PART.

Very freely translated from the popular Tragedy of Euripides, and particularly adapted to the Haymarket stage, under the title of

DRAMATIS PERSONAE

PRIMERA PARTE

Completamente original, basada en el tercer y cuarto libro de *Las Argonáuticas*, un poema del tardío Apolonio Rodas, Esq., Bibliotecario jefe de su Majestad el egipcio Ptolomeo Evergetes, Profesor de poesía griega en el Colegio Real de Alejandría, etc., etc., y titulada

JASÓN EN LA CÓLQUIDE

EETES, REY DE LA CÓLQUIDE (poseedor del auténtico Vellochino de oro).....	MR. JAMES BLAND
JASÓN (Capitán del Argo e hijo de Eesón, el destituido rey de Yolco)	MISS P. HORTON
ANÓNIMO (Capitán de la Guardia Real)	MR. CAULFIELD
MEDEA (hija de Eetes, una criatura <i>encantadora</i>)	MADAME VESTRIS
ARGONAUTAS (la tripulación del Argo)	un número de Jóvenes menor de cincuenta
Nobles de la Cólquide, Sabios, Guardas, etc.	

SEGUNDA PARTE

Muy libremente traducida de la popular Tragedia de Eurípides, y particularmente adaptada al escenario de Haymarket, y bajo el título de

MEDEA IN CORINTH.

CREON (King of Corinth) MR. JAMES BLAND
 (Who, by particular desire, and on this occasion only, has most obligingly consented to be twice the King he usually is at this festive season.)

JASON (Married but not settled, exceedingly classical, but very far from correct) MISS P. HORTON

MEDRA (Jason's lawfully wedded Wife, and mother of two fine boys, both likely to do well, which is more than can be said of their parents) MADAME VESTRIS

MERMEUCS } (the two fine boys aforesaid) { MASTER ELDER
 PHERES } { MASTER YOUNGER

PSUCHE (a good old soul—Nurse to the two fine boys aforesaid)... .. MISS CAREE

Corinthians, Guards, &c.

N.B.—The Public is respectfully informed that, in order to produce this Grand Classical Work in a style which may defy competition in any other establishment, the Lessee has, regardless of expense, engaged

MR. CHARLES MATHEWS

to represent the whole body of the Chorus, rendering at least fifty-nine male voices entirely unnecessary.

The stage, which has been constructed after the approved fashion of the revived Greek Theatre, will be partially raised, but the prices of admission remain exactly as before. It is also requisite to observe that, frequent change of scene being contrary to the usage of the ancient Greek Drama, several of the most

SPLENDID PICTORIAL EFFECTS

Will be left entirely to the imagination of the audience.

MEDEA EN CORINTO

CREONTE (Rey de la Cólquide)	MR. JAMES BLAND
(quien, por deseo particular, y sólo para esta ocasión, ha consentido muy amablemente en ser dos veces Rey, como él suele ser en esta temporada festiva)	
JASÓN (casado pero sin sentar cabeza, extremadamente clásico, pero muy lejos de apropiado)	MISS P. HORTON
MEDEA (casada legalmente con Jasón y madre de dos buenos niños, ambos con la probabilidad de irles bien, lo cual es más de lo que se puede decir de sus padres)	MADAME VESTRIS
MÉRMERO	MAESTRO MAYOR
FERES	MAESTRO MENOR
(los dos buenos niños antes mencionados)	
PSUQUE (una buena vieja alma – Nodriz de los dos buenos niños antes mencionados)	MISS CARRE

Corintios, Guardias, etc.

N.B. El Público es respetuosamente informado de que, para producir esta Gran Obra Clásica en un estilo que puede desobedecer el certamen en cualquier otro **establecimiento**, el Leese, a pesar del costo, ha contratado a

MR. CHARLES MATHEWS

para representar a todo el Coro, interpretando al menos cincuenta y nueve voces masculinas totalmente innecesarias.

El escenario, que ha sido construido después de confirmarse la forma del recuperado Teatro Griego, será parcialmente elevado, pero los precios de admisión permanecerán exactamente como antes. Se requiere también observar que los cambios frecuentes de escenario contrarios a los usos del antiguo Drama Griego, muchos de los cuales

ESPLÉNDIDOS EFECTOS PICTÓRICOS

serán enteramente dejados a la imaginación de la audiencia.

ARGUMENT.

As the facts upon which the first part of this classical Extravaganza is founded are fully detailed in "The Argonautics," of Apollonius Rhodius, and do not admit of dispute, of course there can be no argument at all on the subject. But the case is different as regards the second part, inasmuch as Ælian declares that Medea did not murder her children, as represented by Euripides; but that they were disposed of, to use a mild phrase, by the people of Corinth, in revenge for the destruction of Creon and his daughter, by the very-much-injured-and-undoubtedly-with-sufficient-provocation-to-distraction-driven-better-half of Jason. The same erudite historian also states that the Corinthians actually paid five golden talents to Euripides to lay the *guilt* on Medea; and the author of the present drama has, therefore, most generously expended the only talent he possessed in altering the catastrophe so as to redeem the character of the unfortunate heroine. It may be as well also to mention that two characters in the Medea of Euripides, viz., Ægeus, King of Athens, and the pedagogue entrusted with the education of Medea's children, have been omitted in this version; the monarch, because he is supposed to be at home—and the schoolmaster, because he is known to be abroad.

ARGUMENTO

Puesto que los hechos sobre los que la primera parte de esta Extravaganza están basados están completamente detallados en *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, y no admiten debate, naturalmente no puede haber ninguna discusión sobre el tema. Pero la cuestión es diferente en lo que respecta a la segunda parte, puesto que Eliano¹⁹ declara que Medea no asesinó a sus hijos, como lo representa Eurípides; sino que el pueblo de Corinto se deshizo de ellos, dicho de manera suave, en venganza por la destrucción de Creonte y su hija, producida por la muy herida y sin duda enloquecida con suficiente provocación mujer de Jasón. El mismo erudito historiador expone que los corintios realmente pagaron cinco talentos de oro a Eurípides para hacer recaer toda la culpa en Medea; y por lo tanto el autor del presente drama ha invertido muy generosamente el único talento que tiene en cambiar la catástrofe y redimir al personaje de la desgraciada heroína. También habría que mencionar que los dos personajes en la *Medea* de Eurípides, a saber, Egeo, Rey de Atenas, y el pedagogo encargado de la educación de los hijos de Medea, han sido omitidos en esta versión; el monarca, porque se supone que está en casa, y el maestro, porque se sabe que está en el extranjero.

¹⁹ ELIANO, *Historias curiosas*, v.21.

THE GOLDEN FLEECE ;

OR,

JASON IN COLCHIS,

AND

MEDEA IN CORINTH.

PART FIRST.—JASON IN COLCHIS.

The Palace of ÆETES, King of Colchis—Three doors in centre, upon a raised stage, a large arch on each side.

As the curtain rises the ship Argo comes into port—ÆETES, attended, enters and takes his seat—JASON and the ARGO-NAUTS enter—Enter CHORUS in front of the raised stage, stopping ÆETES, who is about to speak.

CHORUS. Friends, countrymen, lovers, first listen tome,
 I'm the Chorus ; whatever you hear or you see
 That you don't understand, I shall rise to explain—
 It's a famous old fashion that's come up again,
 And will be of great service to many fine plays
 That nobody can understand now-a-days ;
 And think what a blessing, if found intervening,
 When the author himself scarcely knows his own
 meaning.
 You may reap from it, too, an advantage still further ;
 When an actor is bent upon marriage or murder,
 To the Chorus his scheme he in confidence mentions,
 'Stead of telling the pit all his secret intentions ;
 A wondrous improvement you all will admit,
 And the secret is just as well heard by the pit.
Verbum sat—To the wise I'll not put one more word in,
 Or instead of a Chorus, they'll think me a *burden*,

EL VELLOCINO DE ORO;

O,

JASÓN EN LA CÓLQUIDE, Y MEDEA EN CORINTO

PRIMERA PARTE. - JASÓN EN LA CÓLQUIDE

*El Palacio de Eetes, Rey de la Cólquide -Tres puertas en el centro,
sobre un escenario elevado, un gran arco en cada lado.*

*Cuando se levanta el telón la nave Argo entra en el puerto – Eetes,
acompañado, entra y toma asiento – Entran JASÓN y los
ARGONAUTAS – Entra el CORO al frente del escenario elevado,
deteniendo a Eetes que está a punto de hablar.*

CORO. Amigos, compatriotas, amantes, primero escuchadme,
soy el Coro; cualquier cosa que veáis u oigáis,
y no entendáis, subiré a explicar-
es una popular moda antigua que vuelve otra vez,
y será de gran ayuda para muchas buenas obras
que hoy en día nadie puede entender;
y pensad qué bendición el encontrar un intermediario,
cuando el propio autor apenas sabe lo que quiere decir.
Puede que vosotros saquéis también de ello un beneficio aún mayor;
cuando un actor se empeña en el matrimonio o el asesinato,
al Coro le comenta sus planes en confianza,
en lugar de decirle al patio de butacas todas sus secretas intenciones;
una maravillosa mejora todos admitiréis,
pues el secreto es también oído por el patio de butacas.
Verbum sat, no añadiré ni una palabra²⁰,
o en lugar del Coro, pensarán que soy el tema principal.

²⁰ *Verbum sat* to the wise

But just say, this is Colchis, and that's King Æetes,
 And this is young Jason, he coming to meet is ;
 And there are the forty odd friends of young Jason,
 And that's their ship Argo, just entering the bason.
 At the end of each scene I shall sing you some history,
 Or clear up whatever is in it of mystery,
 But I can't tell you why—unless English I speak,
 For this very plain reason—there's no Y in Greek.

(retires)

ÆET. Ye who have dared to tread on Colchian ground
 Who and what are ye ? whence and whither bound ?

JAS. Hail, great Æetes, if you are no less ;
 My name is Jason, now perhaps you'll guess
 My errand here.

ÆET. We are not good at guessing ;
 Speak and remember whom you are addressing !
 Sun of the Sun, and grand-son of the Ocean,
 Of anything like nonsense we've no notion !

Air—JASON—“ I am a brisk and lively lad.”

I am a brisk and lively lad,
 As ever sailed the seas on,
 Cretheus was old Æson's dad,
 And I'm the son of Æson !
 With a yeo, yeo, yeo, yeo, &c.

A martyr to rheumatic gout,
 A feeble king was he, sir ;
 So uncle Pelias kicked him out,
 And packed me off to sea, sir.
 With a yeo, yeo, yeo, yeo, &c.

And now I've with a jolly crew,
 Sailed in the good ship Argo,
 To rub off an old score with you,
 Then back again to pa go.
 With a yeo, yeo, yeo, yeo, &c.

ÆET. “Yeo ! yeo ! yeo ! yeo !” I never heard such lingo.
 Speak in plain words, you rascal, or by Jingo——

JAS. In one word, then, you killed my cousin Phryxus,
 And we are come for vengeance !

Sólo decir, esto es la Cólquide y ese es el rey Eetes,
Y este es el joven Jasón, que viene a verlo;
Y ahí están los cuarenta extraños amigos del joven Jasón.
Y esa es su nave Argo, justo entrando en la dársena.
Al final de cada escena os contaré una historia,
O aclararé cualquier misterio,
pero no os puedo decir por qué – a menos que hable inglés,
por esta simple razón, no hay i griega en griego.

(se va)

EETES. Vosotros que os habéis atrevido a pisar tierra cólquida,
¿quiénes y qué sois? ¿De dónde y adónde os dirigís?

JASÓN. Saludos, gran Eetes, si no eres menos;
mi nombre es Jasón, ahora tal vez adivinarás
mi recado aquí.

EETES. No somos buenos adivinando;
¡habla y recuerda a quién te estás dirigiendo!
Sol del Sol, y nieto del Océano,
¡no tenemos ni idea de sandeces!

Canción – JASÓN – “Soy un chico dinámico y alegre”

Soy un chico dinámico y alegre,
que siempre navegó los mares,
Creteo fue el padre del viejo Esón,
¡y yo soy el hijo de Esón!
Con un yeo, yeo, yeo, yeo, etc.

Un mártir de la gota reumática,
un rey débil fue él, señor;
por eso el tío Pelias lo echó,
y a mí me envió al mar, señor;
con un yeo, yeo, yeo, yeo, etc.

Y ahora, con una alegre tripulación,
he navegado en la buena nave Argo,
para borrar una vieja marca que tengo contigo,
y volver después con papá.
Con un yeo, yeo, yeo, yeo, etc.

EETES. “¡Yeo, yeo, yeo, yeo!” Nunca escuché tal lengua.

Habla con palabras simples, granuja, o por Jingo...

JASÓN. En una palabra, mataste a mi primo Frixo,
¡y venimos para vengarnos!

- ÆT. (*aside*) There he nicks us !
 (*aloud*) My good young man, it is so long ago,
 I scarce remember if I did or no ;
 Some little circumstance may have occurred
 Of that description, but upon my word——
- JAS. Nay, no evasion, you owe reparation.
 ÆT. I plead the statute, then, of limitation.
 JAS. Of limitation, in a case of murder ?
 ÆT. Why pursue such a subject any further ?
 JAS. Pursue a subject ! I pursue a king,
 And to the grindstone mean his nose to bring.
 ÆT. (*aside*) Bring my nose to the grindstone ! Father
 Phœbus !
 There is no "modus" in this fellow's "rebus ;"
 He looks determined, bullying's no use,
 To save my bacon, I must cook his goose !
 (*aloud*) What reparation, then, may purchase peace ?
- JAS. The restoration of the Golden Fleece,
 Of which you fleeced my cousin !
- ÆT. Pray be cool !
 All this great cry for such a little wool !
 To take it if you can, sir, you are free,
 No difficulty will be made by me ;
 But there are some obstructions in the way,
 Which must all be surmounted in one day.
- JAS. To them I beg immediate introduction.
 ÆT. Two bulls are one !
- JAS. One bull, or one obstruction ?
 ÆT. Two savage bulls, that breathe out fire and smoke ;
 You'll have to catch and break them to the yoke.
 Then plough four acres, yonder crag beneath,
 And sow them with a set of serpent's teeth,
 From which will spring of soldiers a fine crop,
 Whose heads, to save your own, you off must chop ;
 Then if the dragon set to guard the treasure
 Will let you, you may take it at your pleasure.
- JAS. In one day this must all be done ?
 ÆT. Just so.
- JAS. Anything else in a small way ?
 ÆT. Why, no.
 There's nothing else occurs to me at present.
- JAS. What will occur to me is most unpleasant.

ÆET. It's optional, you know, you needn't do it
Unless you like.

JAS. Honour compels me to it.

OFFICER. The Princess!

Enter MEDA.

JAS. Gods! a goddess, sure, I gaze on.

ÆET. My daughter, sir—Medea, Mr. Jason!

(introduces them)

*Quartetto—JASON, MEDA, ÆETES, and ANONYMOUS—
"Donna del Lago."*

JAS. *To Kalon*, to sail on
In quest of, who would deign now?
Eureka! to seek a
Supremest bliss were vain now!
Pros Theon! my knee on
I sink before such beauty!
Medea, to thee a
Poor Grecian pays his duty.

MED. *(aside)* O Jason, thy face on
I wish I ne'er had looked, sir!
So spicy and nice he
Is—I'm completely hooked, sir!
His glances like lances,
Right through my heart he throws, O!
Enraptured! I'm captured
By that fine Grecian nose, O!

ÆET. *(aside)* By Jupiter Ammon!
If me he thinks to gammon,
Despite of his mettle
His hash I soon will settle;
I'll hang at least forty
Of these bold Argonautæ,
I'll scuttle the Argo
And confiscate the cargo!

MED. *(aside)* Sure there ne'er was such a duck, sir!
Down he seems upon his luck, sir!
I will cheer him—safely steer him;
And for him will run a muck, sir.
Teach him how to plough and sow.

EETES. Es opcional, ¿sabes? No tienes que hacerlo
a no ser que quieras.

JASÓN. El honor me obliga a hacerlo

OFICIAL. ¡La Princesa!

Entra MEDEA.

JASÓN. ¡Dioses! Una diosa, seguro, contemplo.

EETES. Mi hija, señor – Medea, Mr. Jasón.

(los presenta)

Cuarteto – JASÓN, MEDEA, EETES y ANÓNIMO –

“Donna del Lago”

JASÓN. *To Kalon*, navegar
en su búsqueda, ¿quién no se dignaría?
Eureka! Buscar
una más suprema felicidad sería vano ahora.
Pros Theōn! Mis rodillas
hundo ante tal belleza.
Medea, a vos un
pobre griego os ofrece tributo.

MEDEA. *(aparte)* Oh, Jasón, vuestro rostro
ojalá nunca hubiera visto, señor.
Tan picante y atractivo es
él... Estoy completamente cogida, señor.
Echa miradas como lanzas,
que tira justo a mi corazón. ¡Oh!
¡Cautivada! ¡Estoy cautivada
por esa preciosa nariz griega. ¡Oh!

EETES. *(aparte)* ¡Por Júpiter Ammon!

A pesar de su coraje
pronto me lo cargaré;
colgaré al menos a cuarenta
de estos atrevidos argonautas,
barrenaré el Argo
y confiscaré el cargamento.

MEDEA. *(aparte)* Seguro que nunca hubo un pato así.
Su suerte parece mala, señor.
Lo animaré, lo guiaré de forma segura
y por él estaré fuera de control, señor.
Le enseñaré a arar y sembrar.

JAS. (*aside*) Overboard my cares I'd chuck, sir,
If to Greece with me she'd go.
ÆET. (*to JASON*) Pray walk in, and take pot luck, sir,
(*aside*) For full soon to pot you go!
Staring like a pig that's stuck, sir,
To the ground he seems to grow!
ANON. (*aside*) Down he seems upon his luck, sir,
To a goose he can't say "boh!"

(*Exit ÆETES, JASON, and ARGONAUTS*)

MED. Too lovely youth! would I had ne'er set eyes on
him!
Papa had better mind what tricks he tries on him.
O Eros! vulgarly called Cupid, oh!
Thou God of Love! in all the Greek I know,
And that's not much, I will apostrophise thee!
In vain the heart of mortal woman flies thee!
I, even I, feel sure that very soon I
Shall be on that young man exceeding spoony!

Air—MEDEA—"John Anderson."

You wanton son of Venus,
My heart in twain you've rent;
Against no other maiden,
Could your wicked bow be bent?
It may seem very bold, but
I love young Jason so;
If he were to pop the question, I
Don't think I could say, "No."
If you wool gathering go, love,
My wits the wool shall gather—
In one boat we will row, love,
In spite of wind and weather;
And if to Davy Jones, love,
We hand in hand should go,
We'll sleep together in the old
Boy's locker down below.

(*Exit MEDEA—CHORUS advances*)

CHORUS. Young ladies, I'm sure you need no explanation
Of the cause of Medea's extreme perturbation;
And yet he's so handsome—this young Grecian swain,
You'll none of you say that the cause is too plain.

JASÓN. (*aparte*) Por la borda mis preocupaciones arrojaría, señor,
si a Grecia conmigo se viniera.

ETTES. (*a JASÓN*) Te ruego que entres y cojas cualquier trasto.
(*aparte*) Pronto te irás completamente al traste,
con la mirada de un cerdo degollado, señor,
parece estar bajo tierra.

ANÓNIMO. (*aparte*) Su suerte parece mala, señor,
no asustaría ni a un ganso.

(*Exeunt EETES, JASÓN y LOS ARGONAUTAS*)

MEDEA. ¡Hermosísimo joven! Nuca debería haber puesto mis ojos en él.
Papá deberá tener cuidado con los trucos que usa contra él.
¡Oh, Eros! ¡Vulgarmente llamado Cupido, oh!
¡Tú, Dios del Amor! En todo el griego que sé,
que no es mucho, te apostrofaré.
En vano el corazón de una mujer mortal vuela hacia ti.
Yo, incluso yo, estoy segura de que muy pronto
estaré más que embobada por ese joven.

Melodía – MEDEA- “John Anderson”

Tú, lascivo hijo de Venus,
mi corazón en dos has rasgado;
¿Contra ninguna otra doncella
pudo doblarse tu arco?
Puede que parezca muy descarada, pero
amo tanto al joven Jasón.
Si él soltara la pregunta,
no creo que pudiera decir “No”.
Si vas a la cogida de la lana, amor,
mi ingenio cogerá lana.
En un mismo bote remaremos, amor,
a pesar del viento y el tiempo.
Y si hacia Davy Jones²¹, amor,
mano con mano vamos,
dormiremos juntos en la vieja
bodega del Chico allá abajo.

(*Sale MEDEA – EL CORO se adelanta*)

CORO. Jovencitas, estoy seguro de que no necesitáis explicación alguna
sobre la causa de la extrema perturbación de Medea;
y como es tan guapo – este joven zagal griego,
ninguna de vosotras diréis que la causa es simple.

²¹ go to Davy Jones's locker: ahogarse en el mar

However, my business at present is merely
 To tell what may not have appeared quite so clearly ;
 The cause of the voyage, which in the ship Argo
 Young Jason has taken ; and why this embargo
 Is laid on the fleece, which lies here on the shelf ;
 And as I'm the Chorus, I'll sing it myself.

Song—CHORUS—“ The Tight Little Island.”

There reigned once on a time, o'er Bœotia's clime,
 A King (Athamas he's known by name as) ;
 He packed off his first wife, and thought her the worst
 wife,

Till the second the first proved the same as.
 The second was Ino, who, you know,
 Was very displeasing to Juno,
 And a shocking step-mother the children of t'other
 Found her to their cost pretty soon, oh !

She threatened with slaughter her step-son and daughter,
 But a ram with a fine golden fleece, sir,
 Flew up thro' the sky, with them so very high,
 They could not see the least spot of Greece, sir !
 They got in a deuce of a fright, sir,
 Poor Helle, she couldn't hold tight, sir !
 She fell in the sea, but the young fellow he
 Came over to Colchis all right, sir !

What do you think this nice man did, as soon as he
 landed
 And found himself safe, the young sinner ?
 He saw the King's daughter, made love to, and caught
 her,
 And had the poor ram killed for dinner.
 'Twas very ungrateful you'll say, sir,
 But, alas ! of the world it's the way, sir,
 When all a friend can you have done for a man,
 He'll cut you quite dead the next day, sir.

But his father-in-law, who the Golden Fleece saw,
 Thought, “ Oh, oh ! two can play at that game, sir.”
 And so one fine morning, without any warning,
 He served Master Phryxus the same, sir.

Before they knew what he was at, sir,
 He killed him as dead as a rat, sir.
 He stuck him right thro'—'twas a wrong thing to do,
 But kings don't stick at trifles like that, sir.

Well, to finish my song, which is getting too long,
 He hung up his famed Golden Fleece, sir,
 On a tree in his park, and, by way of a lark,
 Set a dragon to act as police, sir ;
 If Medea don't help him, you see, sir,
 Sharp work it for Jason will be, sir ;
 The Altar of Hecat'
 They're coming to speak at,
 But of course that's betwixt you and me, sir.

(CHORUS retires)

Enter MEDEA, bearing a small golden box, followed by JASON.

JAS. Turn, fair enchantress, too bewitching maid !
 A doating lover supplicates your aid ;
 A thousand charms all own that you possess,
 Spare one to get me out of this sad mess.
 Lo, I implore you, sinking on my sad knee—
 Remember Theseus and Ariadne ;
 To thread the labyrinth a clue she gave him,
 And from the beast (half bull, half man) to save
 him,
 Went the whole hog.

MED. She did, I don't deny it,
 And brought her pigs to a fine market by it.
 Deceiv'd, deserted, on destruction's brink,
 She rushed to Bacchus—that is, took to drink.
 To draw a parallel—should Fate decree
 As A to B, so C would be to D.

JAS. If I be C, and D my friend in need,
 When C proves false to D, may C be D—d !

MED. Great Hecate ! hear my ditto to that oath,
 And for the same dark journey book us both.
 If true to Jason I do not remain,
 Send me to Hades by the first down train.
 Now mark this box of ointment, do not doubt—
 Whate'er your foes, this salve will sarve 'em out,

111

C 2

Digitized by Google

Y antes de que supiera lo que pasaba, señor,
lo mató como a una rata, señor.

Lo atravesó – no era lo correcto, pero
los reyes no se quedan en nimiedades como esa, señor.

Pues, para acabar mi canción, que se está alargando demasiado,
éste colgó su afamado Vellochino de Oro, señor,
en un árbol en su parque, para las risas,
puso a un dragón a modo de policía, señor.
Si Medea no lo ayuda, lo ves, señor,
un difícil trabajo será para Jasón, señor.

Al Altar de Hécate,
vienen a hablar,

pero por supuesto eso queda entre tú y yo, señor.

(el CORO se retira)

Entra MEDEA, llevando una pequeña caja dorada, seguida por JASÓN.

JASÓN. Da la vuelta, linda hechicera, cautivadora muchacha.

Un amante que te adora suplica tu ayuda,
de todos los mil encantos que posees,
comparte alguno para sacarme de este triste entuerto.
Miradme, te lo imploro, hincando mi triste rodilla.
Recuerda a Teseo y a Ariadna:
para abrirse paso por el laberinto una idea ella le dio,
y para salvarse de la bestia (mitad toro, mitad hombre)
se jugó el todo por el todo.

MEDEA. Sí que lo hizo, no lo niego.

Y por ello acabó muy mal.
Engañada, abandonada, a punto de la destrucción.
Para establecer un símil: el destino podría decretar
Como A para B, así sería C para D.

JASÓN. Si yo soy C, y D un amigo necesitado,
cuando C resulta falso a D, puede que C vaya dado.

MEDEA. ¡Gran Héctae! Escucha el mismo juramento,
y resérvanos el mismo oscuro camino.
Si no permanezco leal a Jasón,
envíame al Hades en el primer tren.
Ahora haz una señal en esta caja de unguento, no lo dudes,
cualesquiera que sean tus enemigos, este unguento acabará con ellos,

With it anointed, you may boldly take
 Bulls by the horns, nor fear a bull to make.
 Thro' the hard soil 'twill speed the plough, and
 bear,

In all thy labours, more than the plough's share.
 When sown the serpent's teeth, prepare to fight ;
 It's no use shewing teeth if you can't bite.
 But as the soldiers rise, first take a sight at 'em ;
 Then pick up the first stone and shy it right at 'em,
 On which, each thinking it was thrown by 'other,
 They'll all draw swords and cut down one another.
 An easy victory you thus may reap.
 As to the dragon pa has set to keep
 Watch o'er the fleece, so vigilant and grim,
 I'll mix a dose that soon shall doctor him.

JAS. My dear Medea ! O Medea, my dear !
 How shall I make my gratitude appear ?
 If I succeed, I swear, to Greece I'll carry you,
 And there, as sure as you're alive, I'll marry you.

MED. Enough, I take your word, and you my casket
 My heart was Jason's ere he came to ask it.
 But oh, beware ! I give you early warning,
 If, your pledged faith and my fond passion scorning,
 You with another venture to philander,
 To the infernal regions off I'll hand her,
 And lead you such a life as on my word will
 Make e'en the cream of Tartarus to curdle.

Duo—JASON and MEDEA—“ Ebben a té ferisce.”

JAS. Ye gods and little fishes
 Record my vows and wishes ;
 If from the walls of Æa
 Thou'lt fly with me, Medea,
 To fair Thessalia's shore,
 Thee will I wed.
 By Iana ! thy mother,
 And Phœbus ! her brother,

JAS.	Thee will I }	marry !	{ thee will I }	marrylawfully!
MED.	Me will he }		{ me will he }	
	The charmer—the charmer—		{ I adore !	
			{ He adores !	

y ungido en él, valientemente cogerás
toros por los cuernos, y no tendrás miedo al toro.
A través de la dura tierra se apresurará el arado, y
en tus trabajos la herramienta aguantará más que tú.
Cuando plantes los dientes de la serpiente, prepárate a luchar,
No vale de nada enseñar los dientes si no sabes morder.
Pero cuando surjan los soldados, primero échales un vistazo,
luego coge la primera piedra y lánzala contra ellos,
de tal manera que piensen que las están lanzando unos contra otros.
Ellos todos sacarán sus espadas y se matarán unos a otros.
Así una victoria fácil podrás cosechar.
Y en cuanto al dragón que papi ha puesto
a vigilar el vellocino, tan alerta y sombrío,
le daré una dosis que pronto lo alterará.

JASÓN. ¡Mi querida Medea! ¡Oh Medea, querida!

¿Cómo podría mostrar mi gratitud?

Si tengo éxito, lo juro, a Grecia te llevaré,

y allí, tan cierto como que estás viva, me casaré contigo.

MEDEA. Suficiente, te tomo la palabra, y tú mi ataúd.

Mi corazón era de Jasón antes de que viniera a pedírmelo.

Pero oh, ten cuidado, te aviso de antemano.

Si, despreciando tu palabra prometida y mi cariñosa pasión,

te atreves a flirtear con otra,

a las regiones infernales la mandaré,

y a ti te daré semejante vida ya que mi palabra

incluso es capaz de cuajar la crema del Tártaro.

Duo – JASÓN y MEDEA – “Ebben a té ferisce”

JASÓN. Dioses y pececillos,
tomad nota de mis promesas y deseos.
Si de los muros de Ea
voláis conmigo, Medea,
hasta la orilla de la hermosa Tesalia,
con vos me casaré.
Por la Luna, vuestra madre,
Y Febo, su hermano.

JASÓN. ¡Con vos me casaré! ¡Con vos me casaré legalmente!

MEDEA. ¡Conmigo él se casará! ¡Conmigo él se casará legalmente!

A esta encantadora adoro.

A esta encantadora adora.

AIR—"Giorno d'orrore."

BOTH. Bulls loudly roaring on mischief bent, O!
 Broke to the yoke shall be in one moment, O!
 Scores of old grinders drawn out for glory,
 The unctuous spell shall quickly quell!
 And grease for Greece fight *con amore!*

Oh, how, then, crow will { he over papa!
 { I o'er her papa!

MED. Then serenely to distant Thessalia,
 Colchian Medea the sea will cross o'er;

JAS. There a queen, in all her regalia,
 She a palace will reign in once more.

MED. Oh, an Alpha Cottage with thee, love,
 I could share, nor deem it a bore!

JAS. And with thee content I could be, love,
 In the poorest attic floor!

But 'tis time that off I went, O!
 Soon we meet to part no more!

MED. Be this charm a sweet memento
 Of the maid whom you adore!

(Exit JASON)

He's gone! and yet his god-like form before us
 Appears to hover. (CHORUS *advances*) Ah, my gentle
 Chorus,

You, the impartial confidant of all—
 You, to whom every Colchian, great or small,
 Imparts his hope or fear on this sad stage,
 Have I done wrong with Jason to engage
 In this great struggle 'gainst my royal sire?

CHORUS. It's rather——

MED. Silence, sir, I don't require
 To be told that, whatever it may be
 You were about to say; but answer me,
 Have I done wrong?

CHORUS. You——

MED. Interrupt me not.
 Have I done wrong, I ask? if so, in what?

CHORUS. I——

MED. Ah! your silence answers me too plainly.

CHORUS. But——

MED. And you offer consolation vainly.

MELODÍA – “*Giorno d’orrore.*”

AMBOS. Toros rugiendo fuertemente determinados a hacer jugarretas, ¡oh!

Sometidos al yugo estarán en un momento, ¡oh!

Marcas de viejas muelas, eternas para la gloria.

Muchos luchadores creados para la gloria

Son sofocados por el untuoso hechizo,

Y la grasa por Grecia lucha *con amore*.

¡Oh, cómo se pavoneará delante de papi!

¡Oh, cómo me pavonearé delante de su papi!

MEDEA. Así que serenamente hacia la lejana Tesalia,

la cólquida Medea atravesará el mar.

JASÓN. Allí una reina, en toda su realeza,

en un palacio reinará una vez más.

MEDEA. Oh, y una casita de primera con vos, amor,

compartiré, ¡no lo consideres un fastidio!

JASÓN. Y con vos contento podría estar, amor,

en el más pobre desván.

Pero es hora de que me vaya, oh.

Pronto nos veremos para no separarnos más.

MEDEA. Que sea este hechizo un dulce recuerdo

de la muchacha a la que adoras.

(Sale JASÓN)

¡Se fue! Y ya su figura semejante a la de los dioses ante nosotros

parece flotar. (EL CORO *avanza*) Ah, mi amable Coro,

tú, imparcial confidente de todo,

tú, al que todo colco, grande o pequeño,

cuenta sus esperanzas o miedos sobre este triste escenario,

¿he hecho mal en comprometerme con Jasón

en esta lucha contra mi real padre?

CORO. Sería mejor...

MEDEA. Silencio, señor, no necesito

que me digan cualquier cosa que estuvieras

a punto de decir; pero respóndeme.

¿He hecho mal?

CORO. Tú...

MEDEA. No me interrumpas

¿He hecho mal? Pregunto. Y en ese caso, ¿el qué?

CORO. Yo...

MEDEA. Ah, tu silencio me responde de forma clara.

CORO. Pero...

MEDEA. y ofreces consuelo de forma inútil.

'Gainst Fate's decree to strive, who has the brass?
 For what must be comes usually to pass.
 So let me haste and pack up my portmanteau—
 I've got that horrid dragon to enchant, too!

CHORUS. If I might ask—

MED.

How that I mean to do?

In confidence, I don't mind telling you.
 This dragon is a very artful dodger,
 And sleeps with one eye open—the sly codger!
 Now, as we daren't approach, a stick to pop in it,
 The only chance is if he gets a drop in it;
 For though notoriously a scaly fellow,
 He's not the least objection to get mellow,
 At any one's expense, except his own.
 He's partial to an ardent spirit, known
 By several names, and worshipped under all;
 Some "Cupid's eye water" the liquor call,
 "White Satin" some, whilst others, wisely viewing
 The baneful beverage, brand it as "Blue Ruin."
 A plant called juniper the juice supplies,
 And oft beneath Hyperborean skies,
 A bowl-full, mixed with raisins of the sun,
 Gay youths and maidens set on fire for fun,
 And call it "snap-dragon." Now, my specific
 Is this—I'll brew a potent soporific,
 And in it steep a branch of this fell tree,
 Which, when the dragon sniffs, with eager glee,
 He'll fall o'erpowered by its strong aroma,
 Into what doctors call a state of coma,
 And if into his eyes he gets a drop,
 'Twill change the coma into a full stop.
 Then off with Jason and the Golden Fleece,
 I fly to Thessaly, "as slick as grease."

DUET—*French Air.*

MEDEA	<i>and</i>	CHORUS.
Now farewell, for I must go,		Oh!
To invoke my magic ma,		Ah!
Then to pack my portmanteau,		Oh!
Ere I plunder poor papa.		Ah!

Luchar contra el decreto del destino, ¿quién tiene tal descaro?

Lo que debe ser, normalmente sucede.

Así que voy a apresurarme y a hacer mi maleta.

¡También tengo que encantar a ese horrible dragón!

CORO. Si puedo preguntar...

MEDEA. ¿Cómo que a qué me refiero?

En confianza, no me importa contártelo.

Este dragón es un evasivo tunante,

y duerme con un ojo abierto, el viejo astuto.

Ahora, como no nos atrevemos a acercarnos, un palo dejaremos caer,

y tendremos suerte si coge la gota que hay en él.

Porque aunque un tipo escamoso,

no tiene el menor inconveniente en achisparse

a expensas de cualquiera excepto a la suya propia.

Tiene debilidad por una bebida alcohólica, conocida

por muchos nombres, y bajo todos adorado.

Algunos “Agua del ojo de Cupido” llaman a este licor,

“satén blanco” otros, mientras que otros, considerando sabiamente

el nocivo brebaje, lo etiquetan como “Ruina Azul”.

Una planta llamada enebro proporciona el jugo,

y a menudo bajo los cielos hiperbóreos,

un cuenco, mezclado con pasas de sol,

a alegres jóvenes y doncellas enardece para divertirse,

y lo llaman “siesta del dragón”. Ahora, mi plan

es este: elaboraré un potente soporífero,

añadiendo una infusión de ramas de este árbol letal,

y cuando el dragón lo huela, con ansioso gozo,

caerá vencido por su potente aroma

en lo que los médicos llaman un estado de coma,

y si una gota cae en sus ojos,

el coma se convertirá en un punto y final.

Y luego, Jasón y el Vello de Oro,

Volaré a Tesalia, tan resbaladiza como el aceite²².

DUETO – *Melodía francesa*

MEDEA.

y

CORO

Me despido ahora, porque he de irme,

¡Oh!

a invocar a mi mágica mami,

¡Ah!

luego preparar mi maleta,

¡Oh!

antes de saquear al pobre papá.

¡Ah!

²² “as slick as grease”: ¿similitud con Greece?

When from Colchis far away, Eh ?
 With the only Greek I know, Oh !
 To my Jason I will say— Eh ?
 "Zoe mou sas agapo." Oh !

(Exit MEDEA)

CHORUS. *Æetes* comes, looking as black as thunder,
 And when you hear the cause you'll say "no wonder ;"
 For Jason, aided by Medea's spell,
 Has done the trick, and done the King as well.
 You'll think, perhaps, you should have seen him do it,
 But 'tisn't classical—you'll hear, not view it.
 Whatever taxed their talent or their means,
 These sly old Grecians did *behind* the scenes ;
 So fired with their example, boldly we
 Beg you'll suppose whate'er you wish to see.

Enter ÆETES, attended, and JASON.

*Song and Chorus—JASON, ÆETES, OFFICER, and CHORUS—
 Heiterersinn Polka.*

ÆET.,	}	Here's a precious row, sir !
OFFICER,		What shall we
& CHORUS.	}	do now, sir ?
		will you

He takes the bulls
 And down he pulls,
 And yokes them to the plough.
 He tills the acres four, sir,
 And what's the greater bore, sir,
 The teeth he sows,
 And down he mows,
 { My soldiers by the score !
 { Your

JAS. Glorious Apollo ! the victory's mine !
 Out of your son I have taken the shine ;
 Spite of his teeth and his troops of the line,
 Cock of the walk am I !

ÆETES,	}	
OFFICER,		}
& CHORUS		

JAS. Lo ! King of Colchis, all my tasks are done,
 And yet o'er Caucasus behold the sun.

Cuando esté lejos de la Cólquide,
con el único griego que conozco,
a mi Jasón diré:
“*Zoe mou sas agapo*”

¿Eh?
¡Oh!
¿Eh?
¡Oh!

(SaleMEDEA)

CORO. Viene Eetes, tan negro como el trueno,
y cuando escuches la causa dirás “no es de extrañar”,
porque Jasón, ayudado por el hechizo de Medea,
ha hecho el truco y ha engañado también al Rey.
Pensarás, tal vez, que deberías haberlo visto,
pero eso no es clásico²³, lo oirás, no lo verás.
Cualquier cosa que desafiaba su talento o sus medios,
estos astutos viejos griegos lo hacían tras los escenarios.
Así que, animados por su ejemplo, con atrevimiento
os suplicamos que imaginéis todo lo que deseéis ver.

Entra EETES, asistido, y JASÓN

*Canción y Coro – JASÓN, EETES, UN OFICIAL y EL CORO –
Heiterersinn Polka.*

EETES, OFICIAL Y EL CORO	{	Aquí tenemos una valiosa discusión, señor. ¿Qué haremos ahora, señor? ¿Qué harás ahora, señor?
		Él coge a los toros, y los derriba y los enyuga al arado, él ara los cuatro acres, señor, y, lo cual es un gran fastidio, señor, los dientes que siembra, y masacra, { a mis soldados, señor, a tus soldados, señor.

JASÓN. ¡Glorioso Apolo! ¡La victoria es mía!

Le he quitado el bulto a tu hijo,
a pesar de los dientes y las tropas en línea,
soy el gallito del lugar.

EETES, OFICIAL Y EL CORO	}	Aquí tenemos una valiosa discusión, señor.
--------------------------------	---	--

JASÓN. ¡Mira! El Rey de Cólquide, todas mis tareas están hechas,
y ya sobre el Cáucaso contemplo el sol.

²³ Tal vez porque en las obras clásicas no se representaban este tipo de escenas.

ÆET. Still from the dragon you the fleece must win,
 Ere out of this you get in a whole skin.
 Wound up, you'll find his watch he'll always keep,
 You sooner might a weasel catch asleep,
 And shave his eyebrow—so about it go ;
 If he don't eat you, call and let me know. *(Exit)*

JAS. So, then, I've worked the whole day like a nigger,
 To cut at last this mighty silly figure !
 Like a Lord Chancellor, compell'd to pack,
 I've lost the *wool*, and only got the *sack*.
 For where's Medea, with her magic flagon—
 The dose that was to doctor that deep dragon ?
 She's chang'd her mind, she neither comes nor
 sends,
 And fate cries, " Kick him, he has got no friends."
 Embasian Phoebus, thou ungrateful sun !
 Was it for this a salted Sally Lunn
 We offered thee, the night before the day
 The Minyans left the Pegascean Bay ?
 Wilt thou descend behind Promethean Caucasus,
 Forgetful that on earth such creatures walk as us ?
 Deaf on the shores of Aramanthine Phasis,
 To him who made thy altars burn like blazes !
 And vowed to roast whole oxen to thee, more
 Than ever hailed a son and heir before.
 Magnus Apollo *thou ?* Pooh ! go to bed,
 In Tethis' lap hide thy diminished head.
 No sun of mine!—to say it I am glad ;
 But were I Zeus, thy immortal dad,
 I would myself the world, without a blush, light,
 And cut thee off without a farthing rushlight.

Air—JASON—" *Then farewell, my trim-built wherry.*"

Now, farewell, my trim-built Argo—
 Greece and Fleece, and all farewell ;
 Never more, as supercargo,
 Shall poor Jason cut a swell !

To the dragon, quite a stranger,
 All alone, I'm left to go ;
 And to think upon my danger,
 Makes me feel extremely low.

EETES. Todavía debes conseguir el vellocino por parte del dragón antes de salvar el pellejo.

Enrollado, encontrarás que está vigilante, como siempre,²⁴ puede que te sea más fácil atrapar a una comadreja, y afeitarle la ceja – así ve y hazlo, y si éste no te come, avísame.

JASÓN. Así que he trabajado todo el día como un negro, para al menos reducir esta tremendamente estúpida cifra. Como Lord Chancellor, obligado a embutirse, he perdido la lana, y sólo tengo el saco. Porque ¿dónde está Medea, con su mágica jarra, la dosis que iba a tratar a ese oscuro dragón? Ha cambiado de idea, ni viene ni lo envía, Y la suerte grita, “patéalo, no tiene amigos”. ¡EmbAsian Febo, desagradecido sol! ¿Para esto eché sal en un Sally Lunn, te lo ofrecimos, la noche antes del día en que los minoicos abandonaron la bahía de Pegaso? ¿Descenderás tras el Cáucaso prometeico, olvidando que sobre la tierra caminan criaturas como nosotros? Sordo en las costas de la Fasis Aramantina, a aquel que tus altares hizo arder como hogueras. Y prometió asar un buey entero en tu honor, más que nunca aclamó a un hijo y antes a un heredero. ¡Magno Apolo! ¡Basura! Acuéstate, en el regazo de Tetis esconde tu reducida cabeza. ¡No mi sol! Y me alegra decirlo. Pero si yo fuera Zeus, tu padre inmortal, yo mismo iluminaría el mundo, sin sonrojarme, y te eliminaría como una vela de un cuarto de penique.

Canción – JASÓN – “Then farewell, my trim-built wherry”

Ahora, adiós mi rápida Argo,
Grecia y vellocino, y todo adiós;
nunca más, como sobrecargo,
podrá el pobre Jasón volver a lucir.
Al dragón bastante extraño,
totalmente solo, me dejan ir,
y al pensar en mi peligro
me hace sentir extremadamente mal.

²⁴ *Wound up, you'll find his watch he'll always keep*: juego de palabras difícil de mantener.

My catastrophe too plain is ;
 Hecate's daughter seals my doom !
 Come, then, friends, to Jason's manes,
 Sacrifice a hecatomb !

What do I see ? Oh, Sol, I ask your pardon,
 I've been too hasty—Yonder, through the garden,
 Medea comes to save her doating Jason.

Enter MEDEA, carrying a bowl of lighted spirits, and in the other a branch of juniper.

What's that she carries burning in a bason ?

MEDEA. A dainty dish to set before the dragon.
 His scaly shoulders how his head will wag on,
 When first the odour of this branch he twigs ;
 But if a drop out of this bowl he swigs,
 Deeming it gin—all is not gold that glitters—
 To him 'twill prove a dose of gin and bitters.

JAS. Matchless Medea ! I'm all admiration.

MEDEA. Silence, whilst I commence my gin-cantation.

Song—MEDEA—"The Mistletoe Bough."

The juniper bough* to my aid I call,
 Its spirit of millions has worked the fall ;
 And the dragon is longing snap-dragon to play,
 Like a boy on a Christmas holiday.
 Above him, behold my father's pride—
 The beautiful fleece—the golden ram's hide.
 But stop till the monster asleep you see,
 For he's mighty awkward company.
 Wave the juniper bough,
 Wave the juniper bough.

(Exit MEDEA, waving the bough)

JAS. Arise, ye Minyans.

Enter ARGONAUTS.

If again ye'd scan
 Thessalia's shore, make all the sail you can.

* " A branch of Juniper the maid applies,
 Steep'd in a baneful potion, to his eyes."
Argonautics, B. 3 L. 173. Fawkes (Guy?) Translation.

Mi catástrofe está bastante clara.
La hija de Hécate sella mi ruina.
Vamos, amigos, a los *manes* de Jasón,
sacrifiquemos una hecatombe.

¿Qué veo? Oh, Sol, te pido perdón,
me he apresurado demasiado. Allí, por el jardín,
Medea viene a salvar a su Jasón que la adora.

Entra MEDEA, llevando un cuenco de alcoholes prendidos, y en la otra una rama de enebro.

¿Qué es lo que trae ardiendo en un tarro?
MEDEA. Un delicado plato para antes del dragón.
Sus escamosos hombros como su cabeza se menearán de un lado a otro,
cuando el primer olor de esta rama perciba.
Pero si una gota de este cuenco llega a tragar,
pensando que es ginebra (no es oro todo lo que reluce)
probará una dosis de ginebra amarga.
JASÓN. ¡Sin igual Medea! Soy todo admiración.

Canción – MEDEA – “The Mistletoe Bough”

A la rama de enebro llamo en mi ayuda.
Su espíritu de millones ha provocado la caída,
y el dragón está deseando echarse una siesta,
como un niño en en las vacaciones de Navidad.
Sobre él, observa el orgullo de mi padre,
el hermoso vellocino, la piel del carnero de oro.
Pero detente hasta que al monstruo dormido veas,
puesto que es una compañía muy extraña.
Agita la rama de enebro,
Agita la rama de enebro.

(Sale MEDEA, agitando la rama)

JASÓN. Arriba, Minoicos.

Entran LOS ARGONAUTAS

Si otra vez pudierais ver
la costa tesalia, comencemos el viaje lo antes posible.

For "pris'ners base" you'll soon be, with your skipper,
If once her dad is roused to "hunt the slipper."

(*Exeunt ARGONAUTS*)

Re-enter MEDEA.

MED. Behold the monster, overcome by sleep,
Nods to his fall, like ruin on a steep;
'Tis done! He sinks upon the ground, supine,
His end approaches, make it answer thine.
Hence! With bold hand the fleecy treasure tear
Down from this beech, and hasten to that there.

*Music—JASON goes off, re-enters with the fleece, and exit with
MEDEA.*

CHORUS. With her bold Argonaut Medea flies,
Though, "Ah, go not!" the voice of duty cries,
With golden wool her ears sly Cupid stops,
And, like a detonator, off she pops,
In peace to pass, with Jason, all her days,
'Till he or she the debt o' natur' pays.
(*retires—Distant shout*)

Enter ÆETES.

ÆET. My mind misgives me—wherefore was that shout?
What ho! my slaves within!—my guards without!

(*Enter GUARDS and SAGES*)

We are betrayed! robbed! murdered! See—oh,
treason!

Yonder he goes, that young son of—old Æson.
He's killed my dragon—stolen my Golden Fleece—
To arms, my Colchians! Stop thief! Police!

(*Exeunt GUARDS*)

CHORUS. (*advancing*) Be calm, great King—'tis destiny's
decree.

ÆET. How dare you talk of destiny to me!
What right have you with such advice to bore us?

CHORUS. Sir, I'm the chorus.

ÆET. Sir, you're indecorous.

Where is my daughter?

CHORUS. Hopped off with the skipper.

Porque prisioneros pronto seréis, con vuestro capitán,
si una vez su padre se anima a darnos caza.

(Salen LOS ARGONAUTAS)

Vuelve a entrar MEDEA

MEDEA. Mira al monstruo, derrotado por el sueño.

Asiente a su caída, como una ruina en una colina.

¡Hecho! Cae al suelo, de espaldas.

Su final se acerca, es tu respuesta.

¡Fuera de aquí! Con audaz mano el lanoso tesoro arranca
de esta haya y apresúrate.

Música – JASÓN sale, vuelve a entrar con el vellocino, y sale con MEDEA

CORO. Con su valiente Argonauta Medea huye,

Aunque, “¡Ah, no vayas!”, grita la voz del deber.

Con lana de oro sus oídos el astuto Cupido taponas,
y, como un detonador, sale disparada.

Para pasar en paz, con Jasón, todos sus días,

hasta que él o ella la deuda de la naturaleza paguen.

(Se retira – un golpe distante)

EETES. Mi cabeza se llena de dudas - ¿a qué se debe ese golpe?

¿Qué? ¡Mis esclavos adentro! ¡Mis guardias afuera!

(Entran LOS GUARDIAS y LOS SABIOS)

¡Nos han traicionado! ¡Robado! ¡Asesinado! Mira, ¡oh traición!

Allí va, ese joven hijo de... el viejo Esón.

Ha matado a mi dragón y robado mi Vellocino de Oro.

¡A las armas, mis colcos! ¡Detengan al ladrón! ¡Policía!

(Salen LOS GUARDAS)

CORO. *(Avanzando)* Cálmate, gran Rey, es el decreto
del destino.

EETES. ¿Cómo te atreves a hablarme del destino?

¿Qué derecho tienes a aburrirnos con semejante consejo?

CORO. Señor, soy el coro.

EETES. Señor, eres indecoroso.

¿Dónde está mi hija?

CORO. Se fue con el capitán.

ÆT. Impious Medea ! may the furies whip her
At the cart's tail of Thespis.

(Enter OFFICER and GUARDS)

Now, your news ?

OFFICER. Your son, Absyrtus——

ÆT. Speak——

OFFICER. My lips refuse

Almost, O King, to tell the horrid tale.

ÆT. My heir apparent ?

OFFICER. Dead as a door nail !

ÆT. Say in what manner hath his spirit fled ?

OFFICER. The fist of Jason punched his royal head.

Upon the shores of rapid-rolling Ister,
The youthful prince o'ertook his faithless sister,
When Pelian Jason, on his knowledge box,

Let fly a blow that would have felled an ox—
Black'd both his precious eyes, before so blue,
And from his nose the vital claret drew.

ÆT. Ah, me ! That blow has fallen on my pate.

CHORUS. In Jason's fist behold the hand of fate.

ÆT. I do—I do ! that hits me right and left.

My daughter's stolen what I gained by theft.

Phryxus I slew—my son is now a shade ;
Put me to bed, ye Colchians, with a spade.
That fatal punch—I feel it in my noddle.
And down to Pluto I but ask to toddle.

CHORUS. Have patience, man, and learn this truth sublime—

You can't go even *there* before your time !

*Thunder and lightning—The Palace sinks, and the Argo is
seen under sail, with JASON, MEDEA, and the ARGONAUTS.*

END OF PART FIRST.

PART SECOND.—MEDEA IN CORINTH.

*The Palace of CREON, Corinth—On one side the country ;
on the other side the city, with MEDEA'S house.*

Enter CHORUS.

CHORUS. The hills have informed you, some years have
passed by,

EETES. ¡Impía Medea! Que las furias le den una paliza
en la parte de atrás de la carreta de Tespis.

(Entra EL OFICIAL y GUARDIAS)

Ahora, ¿novedades?

OFICIAL. Tu hijo, Apsirto...

EETES. ¡Habla!

OFICIAL. Mis labios se niegan
casi, oh Rey, a contar el horrible relato.

EETES- ¿Mi príncipe heredero?

OFICIAL- ¡Muerto y bien muerto!

EETES- Cuenta de qué manera huyó su espíritu?

OFICIAL- El puño de Jasón golpeó su real cabeza
en las orillas del agitado Danubio,
el joven príncipe adelantó a su desleal hermana,
cuando el Pelida Jasón, en su caja de pensar
dejó caer un porrazo que habría derribado a un buey,
se ennegrecieron sus dos preciosos ojos, antes tan azules,
y de su nariz el vino vital salió.

EETES. ¡Ay de mí! Ese porrazo ha caído en mi propia calva.

CORO. En el puño de Jasón contempla la mano del destino.

EETES. ¡Sí, sí! Me golpea por la derecha y por la izquierda.

Mi hija me ha robado lo que obtuve con hurtos.

A Frixo maté, mi hijo es ahora un fantasma.

Llebadme a la cama, gentes de Cólquida, con una espada.

Ese golpe fatal, lo siento en mi cabeza,

y hacia Plutón sólo pido tambalearme.

CORO. Ten paciencia, hombre, y aprende esta sublime verdad:

¡siquiera puedes ir hacia *allí* antes de tiempo!

Trueno y relámpago. El Palacio se hunde, y se ve al Argo a vela con

JASÓN, MEDEA y los ARGONAUTAS

FIN DE LA PRIMERA PARTE

SEGUNDA PARTE- MEDEA EN CORINTO

*El Palacio de CREONTE - Corinto, en una parte;
en la otra parte de la ciudad, con la casa de MEDEA.*

Entra el CORO

CORO- Los carteles te han informado, muchos años han
pasado,

Since we parted in Colchis ; then Colchian was I ;
 Now in Corinth, of course, I'm Corinthian, in order
 To hold in this city the place of recorder.
 Imprimis.—The King of this state is called Creon.
 By the way, no relation to him whom you see on
 The throne of old Thebes, the car celebrated
 By Antigone check'd and Eurydice mated ;
 No, this is another guess sort of a person,
 Whose daughter, fair Glauce's, a girl to write verse on.
 Now it happens, you see, that Medea and Jason,
 Whose conduct in Greece has brought both some
 disgrace on,
 Came hither to court, and the libertine saucy
 Begg'd Creon's permission to come to court Glauce,
 And got it, by this very shameful duplicity—
 Disturbing Medea's connubial felicity,
 In a manner that really is most reprehensible
 In a family man—in short, quite indefensible—
 And in one so well knowing the lady's vivacity,
 An act which says little for Jason's sagacity ;
 But here comes the Nurse, who is hired to take care of
 The boys, which Medea has brought him a pair of.
 She's a querulous, gossiping, ancient Greek *gammer*,
 In matters of this sort as down as a hammer.

Enter NURSE.

NURSE. Oh, that the hull of that fifty-oared cutter—the
 Argo,
 Between the Symplegades, never had passed with its
 cargo !
 Indeed, I may say that I wish, upon Pelion, the pine
 trees,
 Of which it was built had remained, as they were, very
 fine trees ;
 For had there been never a boat in which man could
 have brought her,
 My poor ill-used missis had never come over the
 water ;
 Nor—having, for that wicked Jason, cut all her con-
 nections—
 Seen another young lady possessing her husband's
 affections.

que salimos de la Cólquide, así que colco era yo.

Ahora en Corinto, por supuesto, soy corintio, para llevar a cabo en esta ciudad el papel de archivero.

En primer lugar: el rey de este estado se llama Creonte.

Por cierto, no tiene relación con aquel que ves en el trono de la vieja Tebas, rata celebrada

por Antígona, jaque, y Eurídice, mate.

No, creo que este es otro tipo de persona,

cuya hija, la hermosa Glauce, es una chica digna de unos versos.

Ahora pasa, lo ves, que Medea y Jasón,

cuya conducta en Grecia les ha traído cierta deshonra,

vinieron aquí a vivir como pareja, y el descarado libertino

pidió permiso a Creonte para ir a cortejar a Glauce,

y lo consiguió, mediante esta muy vergonzosa falsedad,

de la manera más censurable

en un padre de familia, en pocas palabras, bastante indefendible.

Y conociendo muy bien la vivacidad de la dama,

acción que dice muy poco de la sagacidad de Jasón;

pero aquí viene la Nodriz, que ha sido contratada para cuidar

de los niños, pues Medea le ha dado un par.

Ella es quejica, cotilla, una vieja paleta griega,

en estos temas su moral es firme como un martillo.

Entra LA NODRIZA

NODRIZA. Oh, ojalá el casco de ese barco de cincuenta remos, el Argo, entre las Simplégades, nunca hubiese pasado con su cargamento.

En serio, puedo decir que desearía, en el Pelión, los pinos.

Que aquello de lo que fue fabricado hubiese quedado como lo que era, muy bonitos árboles;

porque nunca habría existido el barco en el que el hombre la hubiese traído.

Mi pobre señora maltratada nunca habría estado en el mar,

Ni, habiendo cortado todas sus conexiones por ese malvado Jasón,

habría visto a otra joven señora apoderándose del cariño de su marido.

CHORUS. Good woman, you seem in a terrible taking !
 May I ask you if any more mischief is making ?
 Is there anything new, pray, respecting the scandal
 To which our friend Jason is giving a handle ?

NURSE. As I was a-walking, just now, by the fount of
 Firene,
 I heard an old file say to another "I'll bet you a
 guinea
 That Creon, in order to bring about his daughter's
 marriage,
 Will pack off Medea and both her brats in a second
 class carriage,
 Clean out of the kingdom."

CHORUS. And does she suspect his intention ?

NURSE. I don't know, and to her I don't fancy the matter to
 mention ;
 She's half wild as it is, and quite crazy I think it would
 drive her,
 To be passed to her parish without, in her pocket, a
 stiver.

MED. (*within*) O me ! alas ! alack, and well-a-day !

NURSE. Hush, that's her voice—she's in a precious way !

CHORUS. Persuade her here awhile in verse to spout ;
 She seems in famous voice for singing out.

NURSE. I'll do my best—but, when so loud you hear her,
 It's rather dangerous to come a-near her. (*Exit*)

CHORUS. She'll comb young Jason's wig—and serve him
 right !
 I'll bet five talents he's been out all night.

Enter MEDEA.

MED. O ! mighty Theseus and adored Diana !
 How long must I be treated in this manner ?
 The wretch to whom my virgin faith was plighted ;
 To whom, in lawful wedlock, I'm united,
 Has gone and popped the question to another,
 And left me of two chopping boys the mother !

Song—MEDEA—"The Fine Young English Gentleman."

I'll tell you a sad tale of the life I've been led of late ;
 By the false Boeotian Boatswain, of whom I am the mate :

CORO. Buena mujer, ¡pareces estar en una terrible situación!

¿Puedo preguntar si alguien te ha creado más problemas?

¿Hay alguna novedad, ruego, con respecto al escándalo
causado por nuestro amigo Jasón?

NODRIZA. Mientras paseaba, justo ahora, por la fuente Pirene,

Escuché que un viejo le decía a otro “te apuesto una guinea
a que Creonte, con el fin de casar a su hija,

largará a Medea y a sus dos mocosos en un carro de segunda clase
y dejará limpio el reino.”

CORO. ¿Y sospecha ella de sus intenciones?

NODRIZA. No lo sé, y no me apetece mencionarle el asunto.

Ella está medio loca y la desquiciaría

ser trasladada a su tierra sin una perra en el bolsillo.

MEDEA. (dentro) ¡Ay de mí! ¡Ay! ¡Ay y ay!

NODRIZA. Calla, esa es su voz. ¡Está preocupada!

CORO. Convéncela para que hable aquí en verso durante un rato,
aparentemente es famosa por su buena voz para cantar.

NODRIZA. Haré lo que pueda, pero cuando la oyes gritar tan alto,
es bastante peligroso estar cerca de ella.

CORO. Se encargará del joven Jasón y le dará su merecido

Apuesto cinco talentos a que él ha estado fuera toda la noche.

Entra MEDEA

MEDEA. ¡Oh, poderoso Teseo y adorada Diana!

¿Por cuánto tiempo he de ser tratada de esta manera?

El desgraciado al que mi pura confianza fue entregada,

al que, en matrimonio legal, estoy unida,

se ha ido y propuso matrimonio a otra

dejándome madre de dos vigorosos niños.

Song – MEDEA – “The Fine Young English Gentleman”

Te contaré una triste historia sobre la vida que llevo últimamente
por el falso Contramaestre beocio del que soy esposa,

Who quite forgets the time when I pitied his hard fate,
 And he swore eternal constancy by all his gods so great ;
 Like a fine young Grecian gentleman
 One of the classic time !

Now he lives in a fine lodging, in the palace over there,
 Whilst I and his poor children are poked in a back two pair ;
 And though he knows I've scarcely got a second gown to
 wear,
 He squanders on another woman every farthing he's got to
 spare
 Like a false young Grecian gentleman,
 One of the classic time.

He leaves me to darn his stockings, and mope in the house
 all day,
 Whilst he treats her to see "Antigone," with a box at the
 Grecian play,
 Then goes off to sup with Corinthian Tom, or whoever he
 meets by the way,
 And staggers home in a state of beer, like (I'm quite ashamed
 to say)
 A fine young Grecian gentleman,
 One of the classic time.

Then his head aches all the next day, and he calls the
 children a plague and a curse,
 And makes a jest of my misery, and says, "I took him for
 better or worse ;"
 And if I venture to grumble, he talks, as a matter of course,
 Of going to modern Athens, and getting a Scotch divorce !
 Like a base young Grecian gentleman,
 One of the classic time. (CHORUS *advances*)

MED. (*to* CHORUS) Oh, thou Corinthian column of the
 nation,

Behold a woman driven to desperation.

CHORUS. Unhappy one! But you won't stand it, surely?

MED. No! I will be revenged on all most purely,
 But whatso'er my project, be thou dumb
 As doleful Dido.

CHORUS. Madam, I am mum!
 All decent people sure your side must be on—
 But Creon comes to act a new decree on.

el que olvida totalmente la vez que me compadecí de su duro destino,
y el juró por todos sus dioses eterna lealtad;

como un buen caballero griego joven.

¡Uno de la época clásica!

Ahora él vive en una bonita casa, en aquel palacio de allí,
mientras yo y sus hijos estamos metidos en dos habitaciones interiores;
y aunque sabe que apenas tengo otro vestido que ponerme,
gasta en otra mujer cada cuarto de penique que le sobra

como un falso caballero griego joven.

¡Uno de la época clásica!

Él me deja zurciendo mis medias y deprimiéndome en casa todo el día,
mientras que a ella la lleva a ver *Antígona* con un palco en la obra griega,
luego va a tomar algo con el corintio Tom, o con cualquiera que se encuentre por el camino,
y se tambalea borracho hasta casa (bastante vergüenza me da decirlo)

como un buen caballero griego joven.

¡Uno de la época clásica!

Luego al día siguiente le duele la cabeza y echa a los niños pestes y maldiciones,
y se ríe de mi desgracia y dice “acepto en lo bueno y en lo malo”.

Y si empiezo a quejarme, él habla, como algo rutinario
de ir a la moderna Atenas, y conseguir el divorcio escocés²⁵.

como un vulgar caballero griego joven.

¡Uno de la época clásica!

(el CORO avanza)

MEDEA. (*al* CORO) Oh, tú, columna corintia de la nación,
observa a esta mujer llevada a la desesperación.

CORO. ¡Infeliz! Pero no lo vas a aguantar, ¿verdad?

MEDEA. ¡No! Me vengaré de todos muy puramente.

Pero cualquiera que sea mi plan, tú, mudo,
como la triste Dido.

CORO. Señora, guardaré silencio.

Todas las personas decentes seguro que están de tu parte
Pero viene Creonte con algún decreto.

²⁵ Inglaterra introdujo el divorcio tres siglos después que Escocia.

Enter CREON, attended.

CRE. Madam, 'tis——

CHORUS. (*to CREON*) Stop! Though in another wig,
D'ye think the public won't Æetes twig?
You, Creon?

CRE. Now I am, and you should know it;
I play two parts to-night.

CHORUS. Oh, well then, go it.
'Twas to prevent confusion—don't be nettled.

CRE. The bills already have the matter settled;
Therefore, thou most inveterate of praters,
Close up the trap through which you put your taters.
(*to MEDEA*) Madam, 'tis not my custom to mince
matters,

So have the goodness to pack up your tatters;
And, with your brats, pack off, in less than no time.

MED. Banished! (*aside*) But I'll dissemble, and gain so
time.

(*aloud*) May I of this new crotchet ask the reason?

CRE. We do suspect that you are up to treason;
And, as to cut our throat you might incline,
We take a stitch in time that may save nine.

MED. Who can believe such thought I ever nurst?
I, kill a king?

CRE. It wouldn't be the first.
Remember Pelias!

MED. A vile aspersion!
His daughters killed him.

CRE. That's a mere assertion.

MED. I swear it.

CRE. Poo, poo, you know well enough.

MED. Indeed, great sir, they gave him the wrong stuff.

CRE. By your prescription.

MED. Granted,—but his case
They had mis-stated, and had then the face
To throw on me the guilt of their omission;
So patients die, and blamed is the physician.
I brought from home with me a drug which some
Call (as I come from Colchis) Colchicum;
Arrived in Greece, as you have heard no doubt,
I found old Æson, crippled with the gout;

Entra CREONTE acompañado

CREONTE. Señora, no es...

CORO. (*a CREONTE*) ¡Para! Llevas una peluca diferente.

¿Crees que el público no pensará que eres Eetes?

¿Creonte?

CREONTE. Ahora lo soy, y lo deberías saber.

Hago dos papeles esta noche.

CORO. Ah vale entonces, sigue.

Era para evitar la confusión, no te molestes.

CREONTE. El programa ya aclara el asunto.

Así que tú, el más empedernido de los charlatanes,
cierra ese hocico por el que metes patatas.

(*a MEDEA*) Señora, no es mi costumbre andar con paños calientes,
así que ten la bondad de meter tus cosas en la maleta
y, junto con tus mocosos, lárgate lo más rápido posible.

MEDEA. ¡Desterrada! (*aparte*) Pero disimularé y ganaré tiempo.

(*en alto*) ¿Puedo preguntar la razón de este nuevo capricho?

CREONTE. Sospechamos que planeas una traición,

y que estés dispuesta a cortarnos la garganta,
más vale prevenir que curar.

MEDEA. ¿Quién puede pensar que alguna vez abrigué tal pensamiento?

¿Yo? ¿Matar a un rey?

CREONTE. No sería yo el primero.

Recuerda a Pelias.

MEDEA. ¡Vil calumnia!

Sus hijas lo mataron.

CREONTE. Esa es una mera afirmación.

MEDEA. Lo juro.

CREONTE. ¡Puaj, puaj! Lo sabes bien.

MEDEA. En serio, señor, ellas le dieron la medicina equivocada.

CREONTE. Mediante tu prescripción.

MEDEA. Cierto. Pero su caso

ellas han declarado falsamente, y tuvieron luego la cara
de lanzar contra mí la culpa de su descuido.

Así que los pacientes mueren, y se culpa al doctor.

Traje conmigo de casa una droga que algunos
llaman (puesto que vengo de la Cólquide) colca,
llegué a Grecia, como sin duda habrás oído,
encontré al viejo Esón, incapacitado con gota.

Because I cured him with this novel physic,
 They drenched a man with it who'd got the phthisic;
 And when I recommended venesection,
 They slashed away at him in each direction;
 Truth is, he'd made his will, his daughters knew it,
 Thought that he'd cut up well, and chose to do it.

CRE. Supposing all you've said the truth to be,
 I've made up my mind you shan't physic me;
 You are a dab, I know, at hocus pocus,
 But off this point you'll find it hard to choke us,
 So quit the building without more ado.

MED. Good gracious, Creon! this is not like you.
 A sovereign none would change, whilst they could
 own one!

The most gallant of monarchs fate has shewn one!
 The capital of this Corinthian order!

CRE. Begone, I charge you, none of your soft solder;
 Your downy words don't weigh with me a feather.

MED. Grant me a week to get my traps together?

CRE. To set your traps, you mean, to catch your prey;
 I think I catch myself——

MED. Then but a day—
 One little day, to get the boys some shoes,
 You are yourself a father, don't refuse.
 Their own unnatural daddy doesn't care for 'em;
 And fit to travel in, I've not a pair for 'em;
 Have pity on such little *soles* as theirs,
 Nor see them bootless as their mother's prayers!

CRE. Well, for their sakes I'll grant that brief delay,
 You can't much mischief make in one short day.

MED. (*aside*) Can't I?

CRE. 'Tis folly in me to retract,
 But I'm too tender-hearted, that's a fact;
 So mind, till sunset you may go a-shopping,
 But after dark, Medea, you'd best be hopping;
 For here if but another sun has seen 'em,
 I'll hang the two you have, and you between them.

Trio—CREON, MEDEA, and CHORUS—"Midas."

CRE. Would you live another day, ma'am,
 I'd advise you off to trot;

Puesto que lo curé con esta innovadora medicina,
ellas empaparon con ella al hombre que estaba tísico;
y cuando recomendé una sangría,
ellas lo rajaron por todas partes.

Es verdad, él había hecho testamento, y sus hijas lo sabían,
pensaron que se beneficiarían con su muerte y eligieron hacerlo.

CREONTE. Suponiendo que todo lo que has dicho es verdad,
he decidido que no vas a curarme.

Eres experta, lo sé, en la magia,
pero fuera de ese tema, te será difícil estrangularnos,
así que abandona el edificio sin alboroto.

MEDEA. ¡Santo cielo, Creonte! No es propio de ti.

Nadie debería cambiar al sobreaño, mientras pudieran tener uno.

Al más gallardo de los monarcas el destino ha mostrado.

El más importante de esta especie corintia.

CREONTE. ¡Fuera con tu persuasión, te lo ordeno!

Tus dulces palabras no me van a convencer.

MEDEA. ¿Me das una semana para coger mis cosas?

CREONTE. Para preparar tus trampas, dirás, y atrapar tu presa.

No voy a permitirlo.

MEDEA. Pero un día...

un solo día, para coger los zapatos de los niños,
tú mismo eres padre, no digas que no.

Su propio antinatural padre no se preocupa por ellos,
y para viajar, no tengo un par para ellos.

Ten piedad de unas pequeñas suelas como las tuyas.

¡No los veas inútiles como las súplicas de su madre!

CREONTE. Vale, por el bien de ellos concedo ese pequeño retraso.

No podrás hacer muchas travesuras en un día.

MEDEA. (*aparte*) ¿Qué no puedo?

CREONTE. Es un disparate retirar lo dicho,
pero soy muy compasivo, eso es un hecho.

Así que recuerda, hasta el atardecer puedes ir de compras,
pero después de la oscuridad, Medea, será mejor que te vayas,
porque si aquí otro sol los ve,
colgaré a los dos que tienes, y a ti entre ellos.

Trio – CREONTE, MEDEA y EL CORO – “Midas”

CREONTE. Si quieres vivir otro día, señora,
te aconsejo que salgas corriendo.

If you like it better—stay, ma'am,
 If you like it better—stay, ma'am,
 But if you do—you'd better not.

MED. Fol de rol de rol, &c.

CHORUS Fol de rol de rol, &c.

MED. (*to* CREON) From you I can hope no quarter,
 So to move I can't refuse.
 But I think I see his daughter—

(*aside to* CHORUS)

But I think I see his daughter—
 Standing in Medea's shoes!
 Fol de rol de rol, &c.

CHORUS. (*aside*) *to* MEDEA) Fol de rol de rol, &c.

ALL. Fol de rol de rol, &c.

(*Exit* CREON, *attended*)

MED. Now for revenge! Here comes perfidious Jason,
 I wonder he can dare to look my face on.

Enter JASON.

JAS. So, madam, not content with me abusing,
 The royal family you've been traducing;
 Your foolish jealousy has wrecked you quite,
 I'm sorry for you, but it serves you right.

MED. And this to me, to thy devoted wife!
 To me, who saved thy honour and thy life;
 When between two mad bulls, 'twas but a toss up?
 To me, who made of all thy friends the loss up?
 Who doomed the dragon to a fate forlorn
 Than any dragon fête at Hyde Park Corner;*
 Who, for thy sake, all filial love could smother,
 Who suffered thee to lick her little brother?
 Ungrateful Greek, false, flirting, perjured Jason!
 The earth there lives no mortal wretch so base on.

JAS. It pains me that a person of condition
 Should of herself make such an exhibition;
 I own you got me out of some few hobbles,
 But I'm quite sick of these domestic squabbles,
 And have no talent for recrimination;

* This fête was held in the Chinese Exhibition, to which reference has been made in "The Drama at Home."

Si te gusta mejor, quédate señora.

Si te gusta mejor, quédate señora.

Pero si lo haces, mejor que no.

Fol de rol de rol...

MEDEA. Fol de rol de rol...

CORO. Fol de rol de rol...

MEDEA. (*a CREONTE*) De ti no puedo esperar ayuda,
así que a irme no me puedo negar.

Pero creo que veo a su hija...

(*aparte al CORO*)

Pero creo que veo a su hija...

en el lugar de Medea

Fol de rol de rol...

CORO. (*aparte a MEDEA*) Fol de rol de rol...

TODOS. Fol de rol de rol...

(*Sale CREONTE acompañado*)

MEDEA. ¡Ahora a por la venganza! Ahí viene el pérfido Jasón,
me pregunto si puede atreverse a mirarme a la cara.

(*Entra JASÓN*)

JASÓN. Así que, señora, no contenta con abusar de mí,
a la familia real has estado calumniando.

Tus estúpidos celos han sido tu ruina.

Lo siento por ti, pero tienes lo que te mereces.

MEDEA. ¿Y esto a mí, a tu devota esposa,

a mí, la que salvó tu honor y tu vida,

cuando entre dos fieros toros sólo era cuestión de suerte?

¿A mí, la que reparó la pérdida de todos tus amigos?

¿La que condenó al dragón al destino más triste

que cualquier dragón pudiera tener en Hyde Park Corner?

¿La que, por tu bien, pudo ahogar cualquier amor filial?

¿La que toleró que golpearas a su hermano pequeño?

¡Griego desagradecido, falso, coqueto y mentiroso Jasón!

No vive sobre la tierra mortal más desgraciado y vulgar.

JASÓN. Me entristece que una persona de tal condición
haga semejante exhibición de sí misma.

Te debo que me sacaras de ciertas dificultades,

pero estoy bastante harto de estas riñas domésticas

y no tengo talento para las recriminaciones.

- My lawyer's drawn a deed of separation,
 And if you'll sign it, and not make a noise,
 I'll settle something handsome on the boys.
- MED. My boys ; ah, there you touch a mother's heart ;
 Well, when folks can't agree, 'tis best to part.
 Be mine the punishment, as mine the sin is—
 Why should it fall upon the piccaninies ?
- JAS. *A la bonne heure*—now, madam, you talk sense,
 I'm vexed you gave my friend, the King, offence.
 And as to Glauce—
- MED. Oh, don't name that creature !
 I heard her say, " If your wife bores you, beat her."
- JAS. You quite mistook her—the reverse meant she—
 Beta, in Greek, you know, is "*Letter B.*"
- MED. I stand corrected, and am all submission,
 And to prove how sincere is my contrition,
 Some relics of my former rank and station,
 Which, now to look upon were but vexation,
 I'll beg her to accept in recollection
 Of one who once possessed your heart's affection.
 The splendid polka, richly bordered o'er,
 Which at our last grand fancy ball I wore,
 And a galvanic ring, of virtue rare,
 From all rheumatic pains to guard the fair !
- JAS. But, silly woman, why give them away ?
- MED. What now to me are rings or rich array ?
 What right, what heart have I to cut a splash ?
- JAS. But you might pop them if in want of cash.
- MED. Pop them ?—
- JAS. Of course, tho' cast off by your father,
 Your *uncle* might assist you.
- MED. I would rather
 Perish than pawn such precious things, or see
 The pride of one ball made the spoil of three !
- JAS. If you are bent on it, why be it so.
- MED. Farewell.
- JAS. You'll sign the deed before you go ?
- MED. Trust me. We part in peace ?
- JAS. Oh, by all means ;
 I don't bear malice, and I can't bear scenes ;
 I'll send my lawyer to you with the papers.
 (*aside*) I vow the woman's given me the vapours !

MED. (*aside*) I'll burn the writings, cut off thro' the sky,
And leave them all in their own Greece to fry.

(*Exit*)

JAS. I feel, this morning, I'm not quite the thing ;
At supper, last night, with my friend the King,
I made too free with his old Chian wine—
It really is particularly fine !—
And toasted Glauce till I scarcely knew,
Whether I hadn't better—leave her too.

Song—JASON—" *Vivi tu*"—" *Anna Bolena*."

Leave her too ! I'm not quite sure, O !
Do men do so ?—Ay, ten in twenty !
Leave her too—the thought abjure, O !
Prudence whispers, "She's cash in plenty."
The sweet soul, O 'twere best secure, O
Sign and seal, O !—you won't repent ye !
Tho' you've had a queer wife to start with,
Not Medeas all women are."
No, by Juno ! but first, her I'll part with,
Of whom in terror I've been so far.
Fell Medea may form some plan, sir,
To cut short fair Glauce's reign, ah !
None to me could cause more pain, ah !
None a fiercer foe could fear,
I'll watch o'er her while I can, sir,
And before the furies harm her,
Packing send the Colchian charmer,
With a huge flea in her ear. (*Exit*)

Enter MEDEA.

MED. Go, vile deceiver, now in turn deceived--
To be bereft by her thou hast bereaved
Of all thy faithless heart now holds most dear—
Psuche, my soul !

Enter NURSE.

Conduct the children here,
And from my old portmanteau let them bring
The crimson polka and the magic ring.

MEDEA. (*aparte*) Quemaré los papeles, los lanzaré al cielo,
y dejaré que se fríen en su propia Grecia²⁷.

(*Sale*)

JASÓN. Me siento, esta mañana, no muy bien,
durante la cena, anoche, con mi amigo el Rey,
me pasé con su vino viejo de Quíos,
que es particularmente bueno,
y brindé por Glauce hasta que apenas supe
si no hubiese sido mejor... dejarla también.

Canción – JASÓN – “Vivi tu” – “Anna Bolena”

Déjala también. ¡No estoy muy seguro, oh!

¿Hacen eso los hombres? - ¡Ay, diez de cada veinte!

Déjala también – ¡Renuncia a ese pensamiento, oh!

La prudencia susurra, “Ella es dinero en abundancia.”

Dulce alma, ¡oh que esté mejor asegurado! ¡Oh
firma y sella, oh! - ¡No te arrepentirás!

Aunque has tenido una rara esposa para empezar,
no son Medeas todas las mujeres.

¡No, por Juno! Pero primero me separaré de ella,
a la que he temido hasta ahora.

La derrotada Medea puede que prepare algún plan, señor,
para reducir el corto reinado de la bella Glauce, ¡ah!

Nada podría causarme más sufrimiento, ¡ah!

Nadie podría temer a más feroz enemigo,

La vigilaré mientras pueda, señor,
y antes de que las furias la echen a perder,

echaré a la encantadora de la Cólquide
con cajitas destempladas.

Entra MEDEA

MEDEA. Ve, vil embustero, ahora a su vez engañado.

Vas a ser despojado por aquella a la que despojaste
de tu traidor corazón, ahora muy querido.

¡Psique, mi alma!

Entra LA NODRIZA

Trae a los niños aquí,

y de mi vieja maleta déjales traer
la capa roja y el anillo mágico.

²⁷ “*leave the all in their own Greace to fry*”: juego de palabras aprovechando la similitud entre *Greece* (Grecia) y *grease* (grasa).

NURSE. Madam, I go. (*aside*) Some one will catch a Tartar.
(*Exit*)

CHORUS. (*advancing*) Madam, what are you at? What are you arter?

MED. A bridal gift for Glauce I'm preparing.

CHORUS. And one, no doubt, she'll be the worse for wearing.

MED. You may say that, with your own ugly mug,
But not aloud, for all must be kept snug,
Till the revenge hatched in this brain creative
Flares up sky-high! astonishing each native!

Enter NURSE, with the two CHILDREN, the ring, and the mantle.

Ah, they are here! My darlings, oh, my pets!
Your mother into fiddle-strings it frets,
To think how hard a rod Fate has in pickle;
"Toby, or not Toby" soon made to tickle.
Be ye the bearers of these gifts to Glauce,
Make your best bows, and be by no means saucy:
Beg her to wear them for Medea's sake.
They'll fit her for her pains, and no mistake!
Away—

(*Exit NURSE, with CHILDREN and presents*)

Now fast around my spells shall fall
And soon play up old gooseberry with all.

Air—MEDEA—"Irish Quadrille."

A row there'll be in the building soon,
For I'll burn the palace and bolt the moon.
The rogues shall dance to a pretty tune,
Or I've no more *nous* than will fill a spoon.
The wench my wicked husband's toasted,
Soon shall be like an apple roasted.
Of Sisyphus's race I'll take a rise out.
And if you interfere, (*to CHORUS*) I'll tear your eyes
out!

Row, row, row,
Won't I make a row,
For I'm in a precious humour,
Now, now, now.

NODRIZA. Señora, voy. (*Aparte*) Alguien cogerá un Tártaro.

(*Sale*)

CORO. (*avanzando*) Señora, ¿en qué estás? ¿Qué estás esperando?

MEDEA. Un regalo de boda para Glauce estoy preparando.

CORO. Y uno, sin duda, que la hará sufrir por llevarlo.

MEDEA. Puedes decirlo, con tu mismo feo careto,

pero no en alto, porque todo debe mantenerse tranquilito,

hasta que la venganza tramada en este cerebro creativo

resplandezca muy alto. ¡Pasmando a todo nativo!

Entra LA NODRIZA, con los dos NIÑOS, el anillo y el manto

¡Ah, aquí están! ¡Mis amores, mis niños!

A tu madre como en las cuerdas de un violín preocupa

pensar qué golpe tiene reservado el Destino,

“culo, o no culo”.

Sed los portadores de estos regalos para Glauce,

portaos bien y no seáis de ninguna manera insolentes.

Rogadle que los lleve en nombre de Medea.

Le servirán para sus dolores y sin error.

¡Fuera!

(*Sale LA NODRIZA, con los NIÑOS y los regalos*)

Ahora mis hechizos caerán alrededor

y pronto haré de vieja carabina con todos.

Canción - MEDEA – “Irish Quadrille”

Un follón habrá en el edificio pronto,

porque quemaré el palacio y atornillaré la luna.

Los granujas bailarán al son de una bonita canción,

o no tengo más *Nous* que el que llena una cuchara.

La golfa ha tostado a mi malvado marido,

pronto será una manzana asada.

De la raza de Sísifo me reiré.

Y si interfieres (*al* CORO) ¡te arrancaré los ojos!

Follón, follón, follón,

no haré follón

porque estoy en un adorable humor,

ahora, ahora, ahora.

CHORUS. Row, row, row,
Murder, here's a row !
Ain't she in a precious humour,
Now, now, now. (Exit MEDEA)
As good as her word she will be, I've no doubt,
And that is as bad as she can be about ;
And all this is owing to that rascal, Cupid,
Who, "men, gods, and columns," turns raving or stupid.
If I were his father, I'd break all his bones,
Or send him to sea, like that other boy Jones ;*
For peace upon earth to expect is all stuff,
Whilst he plays at "Blind Man," in a full suit of buff.

Song—CHORUS—"Fall of Paris."

Lovers who are young, indeed, and wish to know the sort of
life
That in this world you're like to lead, ere you can say you've
caught a wife ;
Listen to the lay of one who's had with Cupid much to do,
And love-sick once, is love-sick still, but in another point of
view.
Woman, though so kind she seems, will take your heart, and
tantalize it—
Were it made of Portland stone, she'd manage to M'Adamize
it.
Dairy maid or duchess,
Keep it from her clutches,
If you'd ever wish to know a quiet moment more.
Wooing, cooing,
Seeming, scheming,
Smiling, wiling,
Pleasing, teasing,
Taking, breaking,
Clutching, touching,
Bosoms to the core.
O Love, you've been a villain since the days of Troy and
Helen,
When you caused the fall of Paris, and of very many more.

* Many may still remember the silly "boy Jones," who persisted in furtively entering Her Majesty's apartments, and was benevolently sent to sea instead of to prison.

CORO. Follón, follón, follón
asesinato, ¡aquí hay follón!
No está ella en un adorable humor,
ahora, ahora, ahora. (Sale MEDEA)

Hará todo lo que ha dicho, no tengo duda,
y eso es todo lo mala que ella puede ser.
Y todo esto es culpa de ese pillo, Cupido,
el cual “a hombres, dioses y columnas” vuelve locos o estúpidos.
Si fuera su padre, le rompería todos los huesos,
o lo mandaría al mar, como a ese otro chico Jones;
porque esperar la paz en la tierra es todo,
mientras él juega a la Gallinita Ciega desnudo.

Canción – CORO – “Fall of Paris”

Amantes que sean jóvenes, en serio, y deseen saber el tipo de vida
que en este mundo posiblemente lleves, antes de que puedas decir que has
conseguido esposa,
escucha la canción de uno que ha tenido mucho que ver con Cupido,
y enamorado una vez, enamorado está todavía, pero con otro punto de vista.
La mujer, aunque muy amable parece, cogerá tu corazón y lo atormentará.
Aunque fuera hecho de piedra de Portland, ella conseguiría convertirlo en pavimento.
Lechera o duquesa,
mantenlo lejos de sus garras,
si alguna vez deseaste un momento de calma más.
Cortejando, cortejando,
Aparentando, intrigando,
sonriendo, engañando,
agradando, coqueteando,
cogiendo, rompiendo,
agarrando, tocando
dentro del corazón.
Oh, Amor, has sido un villano desde los días de Troya y Helena,
cuando causaste la caída de París, y de muchas más.

Sighing like a furnace, in the hope that you may win her
 still,
 And losing health and appetite, and growing thin and thinner
 still ;
 Walking in the wet before her window or her door o' nights,
 And catching nothing but a cold, with waiting there a score
 o' nights ;
 Spoiling paper, by the ream, with rhymes devoid of
 reasoning,
 As silly and insipid as a goose without the seasoning.
 Running bills with tailors,
 Locking up by jailors,
 Bread and water diet then your senses to restore.
 Sighing, crying,
 Losing, musing,
 Walking, stalking,
 Hatching, catching,
 Spoiling, toiling,
 Rhyming, chiming,
 Running up a score.
 O Love, you've been a villain, &c.

Finding all you've suffered has but been the sport of jilting
 jades,
 And calling out your rival in the style of all true tilting
 blades ;
 Feeling, ere you've breakfasted, a bullet through your body
 pass,
 And cursing, then, your cruel fate, and looking very like
 an ass.
 Popped into a coffin, just as dead as suits your time of life ;
 Paragraphed in papers, too, as "cut off in the prime of life."
 When the earth you're under
 Just a nine days' wonder.
 And the world jogs on again, exactly as before.
 Jilting, tilting,
 Calling, falling,
 Swearing, tearing,
 Lying, dying,
 Cenotaphed and paragraphed,
 And reckoned quite a bore.
 O Love, you've been a villain, &c. (retires)

Suspirando como un horno, con la esperanza de todavía conseguirla,
y perdiendo la salud y el apetito, y volviéndote más y más delgado todavía,
caminando bajo la humedad de la noche ante su ventana o puerta,
y sin conseguir nada más que un resfriado, habiendo esperado una veintena de noches;
desperdiciando papel escribiendo rimas faltas de razonamiento,
tan tontas e insípidas como un ganso sin aderezo.
Pagando facturas de sastres,
encerrado por carceleros,
a dieta de pan y agua para restablecer tus sentidos.
suspirando, llorando,
derrotado, meditando,
caminando, acechando,
tramando ideas, atrapando,
echado a perder, afanándote,
haciendo rimas y réplicas,
aumentando la marca.
Oh Amor, has sido un villano, etc.

Encontrando que todo lo que has sufrido no ha sido más que el deporte de abandonar
mujerzuelas,
y desafiando a tu rival al típico estilo de las auténticas cuchillas inclinadas,
sintiendo, antes de haber desayunado, una bala atravesando tu cuerpo,
maldiciendo entonces tu cruel destino, y quedando como un gran imbécil.
Tirado en un ataúd, tan muerto como corresponde a tu tiempo de vida.
Nombrado en los periódicos, también, como “muerto en la flor de la vida”.
Cuando bajo tierra estés,
sólo nueve días de gloria,
y el mundo volverá a girar, exactamente como antes.
Abandonando, inclinando,
desafiando, cayendo,
maldiciendo, poniendo verde,
pereciendo, muriendo.
Con un cenotafio y unas líneas,
y considerado un pesado.
Oh Amor, has sido un villano, etc. (se retira)

Re-enter NURSE, with CHILDREN, meeting MEDA.

NURSE. Oh, missis, missis, you must cut and run!

MED. Why, what's the matter?

NURSE. We are all undone!

MED. Does Glauce spurn my gifts?

NURSE. Oh, would she had—
She took 'em in, as you have her.

MED. I'm glad

To hear it. Tell me all, how do they fit her?

NURSE. Fit her! she's frying in them, like a fritter.

MED. She stole my flame, and now in flames she lingers,

And with my wedding ring she's burnt her fingers.

The tyrant, Creon, too, does he not frizzle?

NURSE. He does—and so will you, unless you mizzle,

For all the palace now begins to blaze.

Oh, jump into a jarvey or a chaise,

A boat, a barge, a cab, or anything;

But don't stay here, unless you'd burn or swing.

MED. Fly—save thyself; I've still a deed to do

No mortal eye may see, save my own two.

(Exit NURSE)

Yes, my poor children—yes, it must be done,

Your fate it is impossible to shun.

CHORUS. What would you do to them? Say, I implore.

MED. *(drawing a rod from out the sheath of dagger)*

That which I never did to them before.

CHORUS. Whip 'em? Oh, wherefore? Is the woman mad?

What is their crime?

MED. They are too like their dad!

(snatches up CHILDREN and exits)

CHORUS. 'Tis plain her wrongs have driven her wild, or
will.

Help, Jason, help!

Enter JASON.

JAS. How now? What more of ill

Has Jason now to dread? The King's a cinder;

My match is broken off—my bride is tinder;

And I am left, a poor, unhappy spark,

To go out miserably in the dark.

Where is the wicked worker of these woes?

Vuelven a entrar LA NODRIZA, con los NIÑOS, para ver a MEDEA

NIÑE. ¡Oh, señora, señora, debes salir corriendo!

MEDEA. ¿Por qué? ¿Qué pasa?

NODRIZA. Estamos todos arruinados.

MEDEA. ¿Ha rechazado Glauce los regalos?

NODRIZA. Ojalá lo hubiese hecho.

Ella los tomó, como tú tramaste.

MEDEA. Me alegra

saberlo. Cuéntamelo todo. ¿Cómo le quedan?

NODRIZA. ¡Le quedan bien! Está friéndose en ellos, como un buñuelo.

MEDEA. Ella robó mi llama, y ahora en llamas permanece,

y con mi anillo de bodas se ha quemado los dedos.

Y el tirano, Creonte, también, ¿no se está friendo?

NODRIZA. Sí, y tú también lo harás, a no ser que desaparezcas.

Porque ahora por todo el palacio se corre la voz,

métete en un autocar o en un carro,

un barco, barcaza, taxi, o lo que sea.

Pero no te quedes aquí, si no serás quemada o colgada.

MEDEA. Escapa, sálvate, yo todavía tengo algo que hacer

que ningún ojo humano ha de ver, salvar a mis dos niños.

(Sale la NODRIZA)

Sí, mis pobres niños, sí, tengo que hacerlo,

vuestro destino es imposible evitar.

CORO. ¿Qué vas a hacerles? Di, te lo imploro.

MEDEA. *(Sacando una vara de la vaina de una daga).*

Eso que nunca antes les hice.

CORO. ¿Golpearlos? Oh, ¿por qué? ¿Está loca esta mujer?

¿Cuál es su crimen?

MEDEA. ¡Se parecen demasiado a su padre!

(coge a los NIÑOS y sale)

CORO. Está claro que sus males la han vuelto loca, o lo harán.

¡Ayuda, Jasón, ayuda!

Entra JASÓN.

JASÓN. ¿Qué pasa ahora? ¿Qué otro daño

ha de temer Jasón ahora? El Rey es cenizas,

mi amor ha desaparecido, mi boda es yesca.

Y me he quedado como una pobre e infeliz chispa,

que miserablemente sale a la oscuridad

¿Dónde está la malvada causante de estas desgracias?

CHORUS. Inflicting, now, the heaviest of blows
Upon thy children.

JAS. On my children—where?

CHORUS. *Behind*, of course.

CHILDREN. (*within*) Oh, mother, mother!

CHORUS. There!

You hear them?

JAS. (*rushes to door*) Paralysed with awe I stand—

Medea, hold, oh, hold thy barbarous hand;

The door is fast, where shall I find a crow?

CHORUS. You have one—

JAS. Where?

CHORUS. To pluck with her, you know.

JAS. I mean an iron crow, to force the gate

Which she has bolted.

MED. (*within*) Fool, thou art too late!

JAS. Too late, by Jove! She's bolted, too—despair!

NURSE. (*entering*) Gone in a dragon-fly, no soul knows where.

JAS. A dragon fly! How dare she so presume!

A witch's carriage ought to be a broom.

CHORUS. I said that she was flighty, and she's fled.

*Thunder, &c.—The Palace sinks, and MEDEA is seen in a
chariot drawn by two fiery dragons, amidst the clouds.*

The palace sinks—behold her there instead.

JAS. Thou wicked sorceress—thou vile magician!

Come out, I say, and meet thy just punishment.

MED. I told you I would play the very devil,

If to another you should dare be civil;

I've done the deed—didst thou not hear a noise?

JAS. Barbarian, I heard you flog the boys.

MED. I didn't flog 'em—I but made believe.

CHORUS. Oh, shame! the very Chorus to deceive.

MED. Stand up, my darlings. (*shews CHILDREN*) See, thou
traitor, here is

Thy eldest, Mermerus—thy youngest, Pheres;

I bear them to the land of Erectheus,

By special invitation of Egeus.

To a Greek grammar school he means to send them,

And pay a private tutor to attend them.

Now hear the fate, false Jason, which shall fall

Upon thy head, thou wicked cause of all;

CORO. Asestando sus más pesados golpes
a los niños.

JASÓN. A los niños. ¿Dónde?

CORO. *Por detrás*, por supuesto.

NIÑOS. (*dentro*) ¡Oh, madre, madre!

CORO. ¡Allí!

¿Los oyes?

JASÓN. (*se apresura hacia la puerta*) Me quedo paralizado de terror.

Medea, detente, oh, detén tu bárbara mano.

La puerta está atrancada, ¿dónde podré encontrar una palanca?

CORO. Tienes una.

JASÓN. ¿Dónde?

CORO. Esa con la que dejaste apalancada a Medea.

JASÓN. Me refiero a una palanca de metal, para forzar la puerta
que ella ha atrancado.

MEDEA. (*dentro*) ¡Tonto, demasiado tarde para tus mañas!

JASÓN. ¡Demasiado tarde, por Júpiter! Ha escapado, también... ¡Desaparece!

NODRIZA. (*entrando*) Se ha ido en una libélula²⁸, nadie sabe adónde.

JASÓN. ¡Una libélula! ¿Cómo se atreve?

El transporte de una bruja debería ser una escoba.

CORO. Dije que ella era voluble, y se ha dado a la fuga.

*Trueno, etc. – El Palacio se hunde, y se ve a MEDEA en un carro tirado por dos fieros
dragones, en medio de las nubes.*

El palacio se hunde, he aquí ella.

JASÓN. ¡Tú, malvada hechicera, vil maga!

Sal, te digo, y recibe un justo castigo.

MEDEA. Te dije que sería el mismísimo diablo,
si te atrevías a casarte con otra.

Así lo he hecho, ¿no has oído un ruido?

JASÓN. Bárbara, te oí dando una paliza a los niños.

MEDEA. No les di una paliza, pero te lo hice creer.

CORO. ¡Oh, qué vergüenza! ¡El mismo Coro engañado!

MEDEA. Poneos de pie, mis pequeños amores. (*muestra a los NIÑOS*) Ves traidor, aquí
está

el mayor, Mérmero, y el menor, Feres.

Me los llevo al país de Erecteo,

por invitación especial de Egeo.

A una escuela de secundaria quiere mandarlos,

y pagar a un profesor privado para que los ayude.

Ahora escucha el destino, falso Jasón, que va a caer

sobre tu cabeza, malvada causa de todo.

²⁸ Libélula en inglés es *dragonfly*, haciendo referencia al hecho de que el carro sale tirado por dragones voladores, pero es difícil mantener el juego de palabras.

A timber of the Argo, that old barque,
Now rotting there, above high-water mark,
Clean out thy dull Boeotian brains shall dash.

JAS. Shiver my timbers, that will be a smash !

MED. So shall the craft, of which thou wert the master,
Punish the craft that caused all my disaster.

JAS. And what will be thy fate, thou cruel fury ?

MED. My fate depends alone on the grand jury,
To whom the bill presented is to-night ;
I fairly own I'm in an awful fright
But if against me they don't find a true bill,
The Manager may not soon want a new bill.

(*to Audience*) Do you but smile, "The Golden Fleece"
we win.

"One touch of nature makes the whole world grin."

FINALE—"Post Horn Galop."

CHORUS. Off she goes, sir—off she goes, sir !
Highly-tighty ! highly-tighty !
Goodness knows, sir, all her woes, sir,
Made her flighty, made her flighty.
Calm her fury, gentle jury,
Thus to end were most improper ;
As they scream aboard a steamer—
"Back her ! ease her ! stop her !"

MED. (*to her CHILDREN*)

Now, my darlings, off we go ;
Gee up ! gee oh ! gee up ! gee oh !
With your mammy pamma you
Shall coachee poachee ride in.
If they wish us here to stay,
They know the way—they know the way
To keep the *peace*, and give us too
This merry house to bide in.

CHORUS. Off she goes, &c., &c.

JAS. (*to MEDEA*)

In your hands our cause we place,
You alone can keep the peace, sirs ;
If with you we but find grace,
We have won the Golden Fleece, sirs.

CHORUS. Off she goes, &c.

Una viga del Argo, esa vieja barca,
ahora allí podrida, sobre la marca que ha dejado el agua,
contra tus estúpidos sesos beocios se va a estallar y los va a sacar.

JASÓN. ¡Qué horror! ¡Eso será un destrozo!

MEDEA. Así sea para la obra de la que tú fuiste el capitán,
castigo la obra que causó todas mis catástrofes.

JASÓN. ¿Y cuál será tu destino, cruel furia?

MEDEA. Mi destino depende solo de la audiencia,
a la que se presenta la obra esta noche.

Tengo que confesar que tengo muchísimo miedo.

Pero si contra mí no encuentran ninguna acusación,

puede que el director no quiera pronto una nueva obra.

(*a la Audiencia*) Si sonríen, “El Vellochino de Oro” ganamos.

“Un toque de naturaleza hace a todo el mundo sonreír²⁹”

FINALE – “*Post Horn Galop*”

CORO. ¡Se va, señor! ¡Se va, señor!

¡Presuntuosa! ¡Presuntuosa!

Dios sabe, señor, todos sus males, señor,

la hicieron presuntuosa, la hicieron presuntuosa.

Calma su furia, amable audiencia,

acabar así no está nada bien,

puesto que gritan a bordo del barco:

“¡Hacedla volver! ¡Tranquilizadla! ¡Paradla!”

MEDEA. (*a los NIÑOS*)

Ahora, mis amores, nos vamos.

¡Arre! ¡Arre! ¡Arre!

Con mami,

nos vamos de paseo en carro.

Si desean que nos quedemos aquí,

ya saben cómo, ya saben cómo

mantener la paz y dárnosla también

para quedarnos en esta alegre casa.

CORO. Se va, etc.

JASÓN. (*a MEDEA*)

En vuestras manos ponemos nuestro caso,

sólo vosotros podéis mantener la paz, señores,

si en vosotros encontramos la bondad,

hemos ganado el vellochino de oro.

CORO. Ella se va, etc.

²⁹ “One touch of nature makes the whole world grin”, popular frase extraída de la obra de Shakespeare *Troilo y Crésida*.

ALL. Let not sò Medea go !
Gee up ! gee oh ! gee up ! gee oh !
But with Jason and his crew,
The Golden Fleece take pride in.
Say you wish us all to stay,
You know the way—you know the way
To keep the peace, and give us too
This merry house to bide in.

CHORUS.

MEDEA (*in chariot*).

JASON.

CURTAIN.

TODOS. ¡No nos dejes así, Medea!
¡Arre! ¡Arre! ¡Arre! ¡Arre!
Pero junto con Jasón y su tripulación
preocupaos por el Vellocino de Oro.
Decid que deseáis que nos quedemos,
sabéis cómo, sabéis cómo
mantener la paz, y dárnosla también
para quedarnos en esta feliz casa.

MEDEA (*en el carro*)

CORO

CORTINA

JASÓN

ANEXO 2

“The Birds” of Aristophanes

“Los Pájaros” de Aristófanes

"THE BIRDS"
OF
ARISTOPHANES.

A Dramatic Experiment,

IN ONE ACT.

*Being an Humble Attempt to Adapt the said "Birds" to this
Climate, by giving them New Names, New Feathers,
New Songs, and New Tales.*

"A jest's prosperity lies in the ear
Of him that hears it, never in the tongue
Of him that makes it."
Shakespeare.

First Performed at the Theatre Royal, Haymarket, Monday,
13th April, 1846.

“LOS PÁJAROS”
DE
ARISTÓFANES

Un Experimento Dramático

EN UN ACTO

*Siendo un Humilde Intento de Adaptar las dichas “Aves” a este “Climáte”, dándoles un
Nuevo Nombre, Nuevas Alas, Nuevas Canciones, y Nuevos Cuentos.*

Puesto en escena por primera vez en el Theatre Royal, Haymarket,
lunes, 13 de abril, 1846

“THE BIRDS” OF ARISTOPHANES.

I am not a classical scholar, and have been as much amused as surprised to find that I had as unconsciously as undeservedly acquired the reputation of being one in the estimation of some of the most erudite in our great Universities and public schools, from the manner in which I had treated mythological subjects, and especially that of “The Golden Fleece,” in the production of which I had no collaborateur. The fact was that, like Shakespeare—the only thing in which anyone can possibly resemble him—I “knew little Latin and less Greek,” having, during my four years of common boarding-school tuition, got no further than the Eton Grammar, and barely mastered the Greek alphabet; the latter accomplishment enabling me to perpetrate an atrocious pun in “The Golden Fleece,” which is, of course, more frequently quoted than such as are worthier of recollection. But, on the other hand, I had from my boyhood eagerly devoured the translations of all the great poets, dramatists, and historians of Greece and Italy that I could lay my hands on, to say nothing of Lempriere, the best thumbed book in my own possession; and with the assistance of a memory even now remarkable I was as familiar with Homer and Herodotus, Ovid and Virgil, Apollonius Rhodias, Xenophon and Polybius, and the principal tragic and comic playwrights of Athens and

“LOS PÁJAROS” DE ARISTÓFANES

No soy un académico clásico y me ha divertido tanto como sorprendido descubrir que, tan inconsciente como inmerecidamente, he adquirido la reputación de ser uno en la estimación entre algunos de los más eruditos en nuestras grandes universidades y escuelas privadas por la forma en la que había tratado temas mitológicos, y especialmente en *The Golden Fleece*, en cuya producción no tuve ningún colaborador. El hecho fue que, como Shakespeare -la única cosa en la que alguien podría parecersele- yo “sabía poco latín y menos griego”, no habiendo, durante mis cuatro años en el colegio internado, ido más allá de la Eton Grammar, y apenas dominado el alfabeto griego; el último logro que me permite perpetrar un atroz juego de palabras en *The Golden Fleece*, que, por supuesto, se cita con más frecuencia que aquellos que son más dignos de recordar. Pero, por otra parte, desde mi niñez había yo devorado las traducciones de todos los grandes poetas, dramaturgos e historiadores de Grecia e Italia que caían en mis manos, por no hablar de Lempiere, el mejor libro manoseado en mi posesión. Y, con la ayuda de una memoria incluso ahora extraordinaria, estaba tan familiarizado con Homero y Heródoto, Ovidio y Virgilio, Apolonio de Rodas, Jenofonte y Polibio, y los principales dramaturgos trágicos y cómicos de Atenas y

Rome, as youths of the same age were with "Robinson Crusoe," "Sandford and Merton," or the "History of Jack the Giant-killer."

And so it happened that when casting about for a subject for the Easter piece for 1846, unconnected with Fairy-land, and not seeing anything that particularly took my fancy, I determined to gratify a craving of long standing and endeavour so to adapt one of the extravaganzas of Aristophanes, the immortal inventor of that class of composition, to the modern and local circumstances requisite to interest and amuse London playgoers of the nineteenth century.

So great a step in advance was a hazardous experiment, but it was worth making for the sake of Art and the true interests of the British stage. More immediately necessary also it appeared to me at that moment as there were indications that the popularity which had attended the class of entertainment I had been the first to introduce was likely to lead to a result the very opposite of that which I had hoped for. I therefore selected "The Birds" as the most promising foundation for my *coup d'essai*, and the preface which I published with the play, and here reprint, contains nearly all else that I have to observe on this subject:—

PREFACE TO FIRST EDITION.

It is related of Charles II., that, being present at a meeting of the Royal Society, he very gravely requested to know the reason "Why the insertion of a fish of three pounds weight into a bucket of water, made no difference in the weight of the bucket?" A vast quantity of learning and ingenuity was immediately put in requisition to account for the phenomenon; at length, one gentleman observed that, before they

Roma, como los jóvenes de la misma edad lo estaban con *Robinson Crusoe*, *Sandford y Merton* o la *Historia de Jack el asesino de gigantes*.

Y así fue como, buscando un tema para la obra de Easter de 1846, no relacionado con el mundo de las hadas, y no viendo nada que me gustara, decidí satisfacer un viejo deseo en intentar adaptar una de las *extravaganzas* de Aristófanes, el inmortal inventor de ese tipo de composiciones, a las circunstancias modernas y locales, necesarias para interesar y divertir a los aficionados al teatro del Londres del siglo XIX.

Tan gran paso hacia delante era un experimento arriesgado, pero merecía la pena hacerlo por el bien del arte y los verdaderos intereses de la escena británica. Más inmediatamente necesario también me pareció en ese momento, ya que había indicios de que la popularidad que había acompañado al tipo de entretenimiento que yo había sido el primero en introducir era probable que condujera a un resultado muy opuesto al que yo esperaba. Por lo tanto, escogí *Las Aves* como la más prometedora base para mi *coup d'ssai*, y el prólogo que publiqué con la obra, y aquí reeditado, contiene casi todo lo demás que tengo que opinar sobre estos temas.

PRÓLOGO A LA PRIMERA EDICIÓN

Se dice de Carlos II que, estando presente en una reunión de la Royal Society, solicitó muy gravemente saber la razón “¿Por qué la introducción de un pez de tres libras de peso en un cubo de agua no hacía cambiar el peso del cubo?” Una gran cantidad de conocimiento e ingenio fue solicitado para dar cuenta del fenómeno. Finalmente, un caballero observó que, antes de

endeavoured to ascertain the reason, they should establish the fact, and that, with submission to his majesty, he believed that the insertion of the fish *would* make a difference in the weight of the bucket. "You are quite right," said Charles, "it would."

The exceeding favour which has been shewn to this Drama, by nearly the whole of the Metropolitan press, flatters me into the belief that the verdict would have been unanimous if the two or three dissentients, before they discussed the merits of the piece, as a *burlesque*, had ascertained that it *was* a *burlesque*.

It has never been advertised or officially entitled "a burlesque." It is an humble attempt to imitate or paraphrase (but not burlesque or travesty) such portions of the Comedy of "The Birds," as were capable of being adapted to local and recent circumstances. To new-set the teeth of the old *scow*, and make them cut through "modern instances." "An experiment," (as it is called in the bills) undertaken with the view of ascertaining how far the theatrical public would be willing to receive a higher class of entertainment than the modern *Extravaganza* of the English stage, or the "*Revue*" of the French. To open a field—not for myself alone—but in which much abler men might give the reins to their imagination and their wit in a dramatic form, unfettered by the rules and conventionalities of a regular Comedy, and assisted to any extent by Music and Decoration. Notwithstanding the probable disappointment of the lovers of mere absurdity, and the natural mystification of a few good-humoured holiday spectators, the experiment, I am happy to say, was as successful as my poor abilities could make it, and, what is of more consequence, it ensures the future triumphs of superior writers, if such will make the trial. The kind and complimentary manner in which even my censors have expressed their opinions, demands my best acknowledgments, as if I do not bow to their decision, it is because as I have stated, I deny the fact upon which they found their arguments. One critic, for instance, who insists upon comparing "The Golden Fleece," a burlesque of a tragic subject, with "The Birds," the paraphrase of portions of a comic one, is shocked at the introduction of Jupiter, and remarks that his language "was far too earnest; too literal; it was no longer burlesque; it was no less than the voice of offended Heaven." My only answer is that I never contemplated burlesque. The fable is ended; the allegory

tratar de averiguar el motivo, deberían establecer el hecho, y que, con la sumisión a su majestad, creía que la inserción de los peces haría una diferencia en el peso del cubo. “Estás en lo cierto”, dijo Carlos.

El excesivo favor que se ha manifestado a este drama, por casi toda la prensa metropolitana, me halaga en la creencia de que el veredicto habría sido unánime si los dos o tres disidentes, antes de discutir los méritos de la pieza, como un burlesque, hubiesen comprobado que era un burlesque.

Nunca ha sido anunciado u oficialmente titulado “un burlesque”. Es un humilde intento de imitar o parafrasear (pero no hacer una obra de burlesque o travestismo) tantas partes de la Comedia de Las Aves como fueran posible de ser adaptadas a las circunstancias locales y recientes. Volver a colocar los dientes de las viejas sierras y hacer que corten nuevos ejemplos. “Un experimento (como se llama en los programas) un

experimento llevado a cabo con el objetivo de determinar en qué medida el público teatral estaría dispuesto a recibir un tipo más sofisticado de entretenimiento que la moderna Extravaganza del escenario inglés, o la “Revue” del francés. Para abrir un campo, no sólo para mí, sino en el que hombres mucho más capaces puedan dar rienda a su imaginación e ingenio en forma dramática sin las restricciones de las reglas y los convencionalismos de la Comedia regular, y asistidos en cualquier medida por la Música y la Decoración. A pesar de la probable desilusión de los amantes del mero absurdo, y el desconcierto natural de unos pocos espectadores festivos de buen humor, el experimento, me alegra decirlo, fue un éxito ya que mis pobres habilidades pudieron hacerlo, y, lo que es más una consecuencia, asegura los triunfos futuros de los escritores superiores. La amable y elogiosa manera con la que incluso mis censores han expresado sus opiniones, exige mis mejores reconocimientos, pero si no me cedo ante su decisión, es porque, como he dicho, niego el hecho en el que fundan sus argumentos. Un crítico, por ejemplo, que insiste en comparar *The Golden Fleece*, un burlesque de asunto trágico, con *Las Aves*, la paráfrasis de partes de uno cómico, se sorprende ante la introducción de Júpiter, comenta que su lenguaje “era demasiado serio; demasiado literal; para nada burlesque, era nada menos que la voz del Cielo ofendido.” Mi única respuesta es que nunca contemplé un burlesque. La fábula ha terminado; la alegoría está acabada.

over; the moral to be drawn, however trite, is a serious one. I could not too earnestly, too literally point out (the sole aim of the piece)

What dire confusion in the world 'twould breed,
If fools could follow whither knaves would lead.

And it is the feebleness, and not the strength or gravity that I regret, of the language in which the concluding exhortation is couched:—

"On wings forbidden, seek no idle Fame,
Let men be men! and WORTHY OF THE NAME!"

J. R. PLANCHÉ.

April 29th, 1846.

Though partially disappointed, I could not help being amused, and in some degree flattered by the opinions it elicited. For instance, a popular foreign artiste pronounced the piece to be "Too d—d clever." Nor did I abandon hope, and the recent successes of "The Palace of Truth," and still more of "Pygmalion" upon those very boards have proved that there is a public who can enjoy good writing and good acting unassisted by magnificent scenery and undegraded by "break-downs."

La moraleja que debe extraerse, por trivial que sea, es seria.
No podría señalar de forma demasiado seria, demasiado literal
(el único objetivo la obra)
Qué nefasta confusión se engendraría en el mundo,
si los tontos fueran por donde los guiaran los tunantes
Y es la debilidad, y no la fuerza o la gravedad lo que lamento,
del lenguaje en el que está redactada la exhortación final:
No busques una inútil fama con alas prohibidas.
¡Deja que los hombres sean hombre y merezcan tal nombre!

J. R. PLANCHÉ

29 de abril, 1846

Aunque en parte decepcionado, no pude evitar sentirme impresionado y, hasta cierto punto, halagado por las opiniones que provocó. Por ejemplo, un popular artista extranjero declaró que la obra era “tan cond***mente inteligente”. Tampoco abandoné la esperanza, y el reciente éxito del *The Palace of Truth*, y aún más *Pygmalion* sobre esas mismas tablas, han demostrado que hay un público que puede disfrutar de los buenos textos y la buena actuación sin ayuda de un magnífico escenario y sin degradarse por las averías.

BILL OF THE PLAY

(FROM THE ORIGINAL).

DRAMATIS PERSONÆ.

THE KING OF THE BIRDS	MR. JAMES BLAND
JACKANOXIDES	MR. HUDSON
TOMOSTYLESERON	MR. CAULFIELD
A POET	MR. TILBURY
AN ARCHITECT	MR. BRINDAL
A SENATOR	MR. T. F. MATTHEWS
THE NIGHTINGALE ("most Musical," but <i>not</i> "most Melancholy")	MISS P. HORTON

Who, upon this particular occasion, has consented in the handsome manner to Mis-lead the Chorus, and, although only a single Soprano to supply a Parabasis (*Pair-o-Bases*).

The other Birds by a Flock of Auxiliaries from the Zoological Gardens.

The Free and Easy Translation by the Author of "The Golden Fleece," "Drama at Home," &c.

The Classical and Romantic Scenery (*wings and all*) painted by Mr. George Morris and Assistants, and placed upon the original old Greek Stage of this Theatre by Mr. Adams.

The Grecian Costumes by Mr. Barnett and Miss Cherry.

The Ornithological ditto by Mr. T. Ireland, Professor of Natural History to the Theatre Royal, Haymarket.

The Music, principally selected from the tuneful throng of Bird-Organs, and adapted expressly for a *lark*, by Mr. T. German Reed.

PROGRAMA DE LA OBRA

(DEL ORIGINAL)

DRAMATIS PERSONAE

EL REY DE LOS PÁJAROS	MR. JAMES BLAND
JACKANOXIDES	MR. HUDSON
TOMOSTYLESERON	MR. CAULFIELD
UN POETA	MR. TILBURY
UN ARQUITECTO	MR. BRINDAL
UN SENADOR	MR. T. F. MATTHEWS
EL RUISEÑOR (“más Musical” pero no “más Melancolía”)	MISS P. HORTON

Quien, en esta ocasión particular, ha consentido en la hermosa manera de guiar mal al Coro, y, aunque solo un único Soprano para abastecer la Parábasis (*Pair-o'-Bases*).

Los otros pájaros por una Bandada de Asistentes de los Jardines Zoológicos.

La traducción libre y fácil del autor de *The Golden Fleece, Drama at Home*, etc.

Los Escenarios Clásicos y Románticos (*alas y demás*) pintados por Mr. George Morris y Ayudantes, y colocados sobre el original viejo Escenario Griego de este Teatro por Mr. Adams.

Los Vestidos Griegos por Mr. Barnett y Miss Cherry.

El ídem Ornitológico by Mr. T. Ireland, Profesor de Historia Natural para el Teatro Real, Haymarket.

La Música, principalmente escogida de la melodiosa multitud de Órganos de Aves, y adaptada expresamente para una *alondra*, por Mr. T. German Reed.

PROGRAMME OF SCENERY, &c.

Apex of a Woody Mountain,

Whereon is held

THE PARLIAMENT OF BIRDS,

In which the King sits as Speaker.

Bird's-Eye View of the City of the Birds.

(A Flight of Fancy designed by *A. Crowquill*)

HIGH COURT OF OLYMPUS,

With Poses Plastiques of the Principal Deities.

JUPITER	MR. JAMES BLAND
MARS	MR. HARCOURT
MERCURY	MISS PARRY
APOLLO	MISS ADAMS
CUPID	MISS SUSAN ADAMS
BACCHUS	MR. GEORGE
JUNO	MISS PERKINS
DIANA	MISS E. WOULDSE
MINERVA	MISS COX
CERES	MISS WOULDSE
VENUS	MISS J. ADAMS
IRIS	MISS GROVE
PAN	MR. SANTER
NEPTUNE	MR. WHITTON
HEBE	MISS C. PERKINS
HYMEN	MISS SANDERSON

PROGRAMA DEL ESCENARIO, ETC.

Apéndice de una Montaña Boscosa,

En la que tiene lugar

EL CONGRESO DE LOS PÁJAROS,

En el que el Rey se sienta como Presidente de la Cámara.

Vista de pájaro de la Ciudad de los Pájaros

(Un Vuelo de Lujo diseñado por A. Crowquill)

CORTE SUPREMA DEL OLIMPO

Con Presencias Plásticas de las Principales Deidades

JÚPITER	MR. JAMES BLAND
MARTE	MR. HARCOURT
MERCURIO	MISS PARRY
APOLO	MISS ADAMS
CUPIDO	MISS SUSAN ADAMS
BACO	MR. GEORGE
JUNO	MISS PERKINS
DIANA	MISS E. WOULDs
MINERVA	MISS COX
CERES	MISS WOULDs
VENUS	MISS J. ADAMS
IRIS	MISS GROVE
PAN	MR. SANTER
NEPTUNO	MR. WHITTON
HEBE	MISS C. PERKINS
HIMENEO	MISS SANDERSON

“THE BIRDS” OF ARISTOPHANES.

SCENE FIRST.—*An Apex of a Woody Mountain.*

Enter CHORUS.

CHORUS. From ancient Athens, upon Fancy's wing,
 To modern Babylon these scenes we bring ;
 Their import, merely guessed at in the Greek,
 We venture in our vulgar tongue to speak,
 With sundry variations, I acknowledge,
 Which may astonish men just fresh from college,
 But to the million prove less caviare
 Than if we stuck to Bekker, Brunck, or Carey ;
 In fine, we hope by mimic means, and choral,
 To draw from ancient saws a modern moral,
 The truth of which may serve our piece to save,
 E'en if for Easter thought a shade too grave ;
 Not that with gravity we mean to teaze you,
 Our birds have *merry thoughts* we hope will please
 you.
 The centre of their gravity is mirth,
 Which if they lose they tumble flat to earth ;
 With cheerful song they'd while an hour away—
 I act the nightingale, I beg to say,
 Behind the scenes ; but when before your faces,
 I venture out to speak the parabasis.
 I come as now, in *propria persona*,
 A sight, the author swears, worth all the money ;
 For bless the men, they can be so gallant
 When a poor woman's services they want ;
 And thus much he entreated me to say,
 By way of introduction to his play :
 From Fairy-land awhile he has flown off, and he's
 Trying to catch the Birds of Aristophanes

ESCENA PRIMERA.- *Una Cima de una Boscosa Montaña*

CORO. Desde la antigua Atenas, sobre el ala de Fancy,
a la moderna Babilonio traemos estas escenas,
su relevancia, que apenas se puede adivinar en griego,
nos aventuramos a decir en nuestra vulgar lengua.
Con variadas variaciones, lo admito,
que puede asombrar a los hombres recién salidos de la facultad,
pero para la mayoría resulta menos “caviar”
que si siguiésemos a Bekker, Brunck o Carey³⁰;
al final, esperamos, por medio de la mímica y el coro,
extraer de antiguas sierras una moderna lección,
cuya verdad nuestra pieza puede ayudar a salvar,
incluso si muestra un tono demasiado grave para Easter,
no con gravedad queremos tomarte el pelo,
nuestros pájaros tienen felices pensamientos que esperamos te satisfagan.
El centro de su gravedad es la alegría,
que si pierden caen a tierra;
con alegres canciones matarán una hora.
Yo soy el ruiseñor, me permito decir,
tras las escenas, pero ante vuestras caras,
me aventuro a decir la parábasis³¹.
Vengo como ahora, en *propria persona*,
un espectáculo, jura el autor, que bien vale lo que cuesta;
para bendecir a los hombres, pueden ser ellos muy galantes
cuando quieren los servicios de una pobre mujer
y por eso me suplicó que dijera,
en forma de introducción a esta obra:
del País de las hadas hace un rato se ha ido volando,
y ha estado intentando atrapar los Pájaros de Aristófanes

³⁰ Bekker (1785-1871) fue un filólogo y crítico alemán que editó una gran variedad de autores clásicos, entre ellos Aristófanes. Brunck (1729-1803) fue un académico de Clásicas francés que editó a numerosos autores griegos, al igual que Carey (1756-1826), académico también.

³¹ Momento en la obra en que todos los actores salen del escenario y se quedan solamente los miembros del coro para dirigirse directamente al público. En la parábasis de *Las aves*, el coro invita al público a unirse a la nueva ciudad de las aves, aunque esta vez ellos no abandonan su papel dramático, y el público espectador es visto como un personaje más.

For your diversion. If, alas! he fails
 In putting Attic salt upon their tails,
 He knows against him will be turned the laugh,
 For you are not birds to be caught with chaff;
 So hear him patiently before you frown,
 Nor let his first shot bring the "Big Bird" * down.

AIR—"Should he upbraid."

Do not upbraid, kind friends, though I should fail
 To sing as sweetly as the nightingale;
 Critics be mute—nor scare the birds you view,
 Or I shall have a crow to pluck with you.
 Say some must frown—I hope the mass will smile,
 Nor, for foul play, our playful fowl revile.

*Enter JACKANOXIDES and TOMOSTYLESERON following a
 RAVEN and a MAGPIE.*

Now to begin—two citizens are these
 Of—we'll say—any town, in short, you please,
 Who, being discontented with their station,
 As people may be found in every nation,
 Seek from the sovereign of the birds to know
 Where, for the better, they had best to go.
 The rest, in their own words, they will make plain,
 If not, the birds I'll cut, and come again!

(*Exit* CHORUS)

QUARTETTE—"Gavotte de Vestris."

JACKANOXIDES, TOMOSTYLESERON, a MAGPIE and a RAVEN.

MAG. There, there, there!
 JACK. What is't this cursed magpie chatters?
 RAV. Here, here, here!
 TOM. This cannot be the way.
 MAG. There, there, there!
 JACK. 'Tis not the way to mend our matters.
 RAV. Here, here, here!
 TOM. Is't here you'd have us stay?

* The professional term for "goose," *i.e.*, hissing.

para vuestra diversión. Si, ¡ay!, él fracasa
poniendo sal ática³² sobre sus colas,
sabe que la risa se volverá contra él,
puesto que no sois pájaros que se puedan atrapar con pienso³³.
Así que oídllo pacientemente antes de fruncir el ceño
ni dejéis que su primer disparo abata al Primer Pájaro (Ganso)

MELODÍA - “*Should he upbraid*”

No me reprendáis, amables amigos, aunque no consiga
cantar tan dulcemente como el ruiseñor;
los críticos deben enmudecer -no asustes a los pájaros que ves,
o tendré un cuervo para desplumarlo contigo.
Decir que algunos fruncirán el ceño, espero que la masa sonría
que, puesto que es un juego sucio, nuestra alegre ave de corral no injurie

*Entran JACKANOXIDES y TOMOSTYLESERON siguiendo a un CUERVO y a una
URRACA.*

Ahora para empezar, dos ciudadanos son estos
de -vamos a decir- cualquier ciudad, en pocas palabras,
que, estando a disgusto con su posición,
como gente que se puede encontrar en cualquier nación,
buscan saber del soberano de los pájaros
dónde deberían ir por su bien.
El resto, en sus propias palabras, lo harán claro,
si no, las alas cortaré y vendré otra vez.

(Sale el CORO)

CUARTETO – “*Gavotte de Vestris*”

Entran JACKANOXIDES, TOMOSTYLESERON, una URRACA y un CUERVO.

URRACA. ¡Allí, allí, allí!

JACKANOXIDES. ¿Qué es el parloteo de esta maldita urraca?

CUERVO. ¡Aquí, aquí, aquí!

TOM. Este no puede ser el camino.

URR. ¡Allí, allí, allí!

JACK. Este no es el camino que resuelva nuestros problemas.

URR. ¡Aquí, aquí, aquí!

TOM. ¿Es aquí donde tendríamos que quedarnos?

³² *Attic salt*: humor o ingenio delicado o incisivo

³³ Esto puede ser un juego de palabras por ser chaff un tipo de wheat, que suena similar al wit de “Attic wit” y además puede significar broma.

JACK. A mighty pleasant ramble !
 TOM. Through bush, and brier, and bramble ;
 JACK. Up such a rock to scramble.
 TOM. This unexpected gambol—
 BOTH. Is to our act a sweet preamble.
 MAG. Here, here, here !
 RAV. There, there, there !
 JACK. }
 TOM. } Where, where, where? } *(Together)*

TOM. Two precious fools we were to leave the town,
 With guides like these to wander up and down,
 In search of the wise King of all the Birds !
 This comes of taking people at their words.
 The rogue from whom we bought these gabbling guides,
 In selling them, sold us, I think, besides.

JACK. There is no truth in man ! Else, wherefore, pray,
 Have we resolved no more 'mongst men to stay ?
 But seek out some blest corner of the earth,
 Where folks are not weighed by what gold they're
 worth.

Where there's no care, no fraud, no toil, no strife,
 And we may settle down in peace for life.
 If there be such a land, it must be known
 To the Bird King, who round the world has flown.
 If, in his flight, he never saw the spot,
 Why then I give it up—but till then not !

TOM. Look, Jack, both birds have settled on yon rock.
 The King, perchance, lives there.

JACK. Suppose you knock.

QUARTETTE—(continued.)

ALL. Rap, rap, rap !
 TOM. Come open quick thy marble dome here.
 ALL. Rap, rap, rap !
 JACK. Knock louder, man, I say.
 ALL. Rap, rap, rap !
 TOM. Hollo ! Is anyone at home here ?
 ALL. Rap, rap, rap !
 JACK. Methought the rock gave way.
(rock opens—KING of the BIRDS appears in centre)

JACK. ¡Es un intenso y agradable paseo!

TOM. A través de matas, y zarzas y arbustos espinosos.

JACK. Arriba una roca por la que subir con dificultad.

TOM. Este inesperado brinco...

AMBOS. Es para nuestra actuación un dulce preámbulo.

URR. ¡Aquí, aquí, aquí!

CU. ¡Allí, allí, allí!

AMBOS. ¿Dónde, dónde, dónde?

} (Juntos)

TOM. Dos valiosos tontos fuimos al dejar la ciudad,
con guías como éstos para deambular arriba y abajo,
¡en busca del sabio rey de todos los Pájaros!
Esto viene de confiar en sus palabras.
El pícaro al que compramos estos guías cotorras,
al venderlas también nos compró.

JACK. ¡No hay verdad en el hombre! Además, ¿por qué, ruego,
hemos resuelto no quedarnos más entre los hombres?
Para buscar una afortunada esquina de la tierra,
donde la gente no sea pesada por el oro que valen.
Donde no hay cuidado, ni fraude, ni trabajo duro, ni lucha,
y podamos asentarnos, en paz de por vida.
Si existe tal lugar, debe ser conocido
por el Gran Pájaro, que ha volado alrededor del mundo.
Si, en su vuelo, él nunca vio el lugar,
entonces abandono, ¡pero hasta entonces no!

TOM. Mira, Jack, los dos pájaros se han posado en aquella roca.
El Rey, por ventura, vive allí.

JACK. Supongo que tú tocas en la puerta.

CUARTETO - (continúa)

TODOS. ¡Rap, rap, rap!

TOM. Vamos, abre rápido tu casa de mármol

TODOS. ¡Rap, rap, rap!

JACK. Toca más alto, hombre, digo yo.

TODOS. ¡Rap, rap, rap!

TOM. ¡Hola! ¿Hay alguien aquí en casa?

TODOS. ¡Rap, rap, rap!

JACK. Me pareció que la roca se abrió.

(la roca se abre – el REY de los PÁJAROS aparece en el centro)

TOM. Yes ; behold, oh, wonder !

JACK. The granite splits asunder.

TOM. And see, what bird is yonder ?

JACK. An eagle or a condor !

TOM. By Jove ! he looks as black as thunder.

BOTH. Back, back, back !

KING. How now ! who wakes me from my sweet
repose ?

Ah ! two vile fowlers ! ye shall feed the crows.

JACK. We are no fowlers, mighty King, I swear ;

Behold, we carry neither gun nor snare.

KING. But ye are men, and therefore full of guile.

Creatures that smile, and murder while they smile.

Foes to the feathered tribes, o'er which I reign,

Thousands of whom ye for your sport have slain ;

Or pent in cages all their sad lives long,

To cheer their cruel captors with their song.

TOM. 'Tis true we've the misfortune men to be,

But are quite sick of men's society.

And hither come in hope that you would tell us

Where we might live untroubled by our fellows.

KING. Untroubled ! nowhere, if within their reach ;

The mountain summit, and the wild sea beach

No longer limit their audacious strides,

Their steamboats set at naught the winds and tides,

And in balloons they scale the azure sky,

Not doubting they will rule there by-and-bye.

JACK. But are states all alike ? all men enrolled

Slaves of ambition—worshippers of gold ?

Is there no city now, for instance, where

To eat, and drink, and sleep, is all men's care ?

Where those who have, to those who have not, give

Unlaboured for, the means, at least, to live ?

Where there's no pandering to wealth or station,

No war, no politics, no litigation ;

No bitterness between the great and small ?

KING. I never saw one, and I've seen them all.

TOM. One question answer in the fewest words :

What sort of life is it amongst the birds ?

KING. Why much like that which you desire to lead ;

They neither pay for water nor for seed ;

TOM. Sí, mira, ¡oh, qué maravilla!

JACK. El granito se quiebra por el medio.

TOM. Y mira, ¿qué pájaro está ahí?

JACK. ¡Un águila o un cóndor!

TOM. ¡Por Júpiter! Parece tan negro como el trueno.

AMBOS. ¡Atrás, atrás, atrás!

REY. ¡Qué ahora! ¿Quién me despierta de mi dulce reposo?

¡Ah! Dos viles cazadores de aves. Deberíais alimentar a los cuervos.

JACK. No somos cazadores de pájaros, poderoso Rey, lo juro;

mira, no llevamos ni pistolas ni trampas.

REY. Pero sois hombres, y por lo tanto llenos de astucia.

Criaturas que sonríen, y asesinan mientras sonríen.

Enemigos de las tribus aladas, sobre las que reino,

miles de los cuales habéis asesinado por deporte;

o confinado en jaulas durante toda su triste vida,

para animar a sus crueles captores con su canción.

TOM. Es verdad que tenemos la desgracia de ser hombres,

pero estamos bastante hartos de la sociedad de los hombres.

Y aquí venimos con la esperanza de que tú nos digas

dónde podríamos vivir sin ser molestados por nuestros semejantes.

REY. ¡Sin ser molestados! En ninguna parte, estando a su alcance.

Ni la cima de la montaña ni la playa de salvaje mar

pueden ya limitar sus audaces zancadas.

Sus barcos de vapor no hacen caso ni de los vientos ni de las mareas,

y en globos escalan el cerúleo cielo,

sin dudar de que gobernarán allí tarde o temprano.

JACK. ¿Pero son todos los estados similares? ¿Todos los hombres inscritos

como esclavos de la ambición, adoradores del oro?

¿No hay ahora ninguna ciudad donde, por ejemplo,

comer, beber y dormir es preocupación de todos los hombres?

¿Donde aquellos que tienen, a aquellos que no tienen dan

sin esfuerzo los medios para, por lo menos, vivir?

¿Donde no se consiente la riqueza ni la posición,

ni guerras ni política ni pleitos

ni rencores entre el grande y el pequeño?

REY. Nunca vi ninguno, y los he visto todos.

TOM. Responde una pregunta con el mínimo de palabras:

¿Qué tipo de vida es esta entre pájaros?

REY. Muy como aquella que deseas llevar.

Nunca pagan ni por agua ni por semillas.

Do little work, except make their own beds ;
With politics have never plagued their heads ;
With fashionable tailors run no scores ;
Have no tax-gatherers knocking at their doors ;
Bet on no races—dabble in no stocks ;
Need not a carriage nor an opera-box ;
Stake not a fortune upon cards or dice ;
Keep no late hours, scarce practise any vice.
Sometimes a rival in a passion flies out,
And pecks, occasionally, a friend's eyes out.
But barring little accidents like those,
Nothing can be more peaceful, heaven knows !

TOM. Charming ! I wish I were a bird—don't you ?

JACK. Well, really, now you mention it, I do.

On pinions light to follow Pleasure's call,—
But that's impossible !

KING. Oh, not at all !

If you're sincere in such a wish, my power
Can make birds of you both in half-an-hour.

TOM. You don't say so? I've a great mind, by Jove !

JACK. But must we live and die then in a grove ?

KING. Why you abused the city just this minute.

JACK. No, pardon me, 'twas but the people in it ;
The rogues who wouldn't let us live at ease ;
But houses are much better sure than trees
To live in.

KING. What, for birds ?

JACK. So I should guess.

Just ask the pigeons, they'll, I'm sure, say yes ;
And oh ! a bright idea, one that shall place
The birds above the haughty human race,
Who have long held them at most shameful odds.
Nay, give them power equal to the gods !

KING. Indeed ! out with it !

JACK. Just cast up your eyes,
And tell me what you see.

KING. Naught but the skies.

JACK. Well, are not they the winged tribe's dominions ?

KING. On that point there cannot be two opinions.

JACK. To build on trees then is it not a pity,
When you might found a splendid airy city
Midway 'twixt earth and heaven, so that admission

Trabajan poco, excepto para hacer sus camas.
Con la política nunca han atormentado sus cabezas;
con sastres de moda nunca se anotan un tanto.
No tienen recaudadores de impuestos tocando a sus puertas.
No apuestan en carreras, no se aventuran con las acciones.
No necesitan un carro ni un palco en la ópera.
No arriesgan una fortuna en cartas o dados.
No trasnochan y apenas practican algún vicio.
A veces un rival en cólera se va,
y ocasionalmente arranca los ojos a un amigo.
Pero exceptuando pequeños accidentes como estos,
nada puede ser más pacífico, ¡el cielo lo sabe!

TOM. ¡Encantador! Ojalá fuera un pájaro, ¿tú no?

JACK. Bueno, la verdad es que ahora que lo mencionas, sí.

Con ligeras alas para seguir la llamada del Placer.

¡Pero eso es imposible!

KING. ¡Oh, para nada!

Si eres sincero en tal deseo, mi poder
puede convertirlos a los dos en pájaros en media hora.

TOM. ¿No me digas? Tengo una gran mente, ¡por Júpiter!

JACK. ¿Pero entonces debemos vivir y morir en un bosque?

REY. ¿Por qué justo ahora insultaste la ciudad?

JACK. No, perdóname, era sólo la gente en ella.

Los granujas que no nos dejaban vivir a gusto.

Pero las casas son mucho más seguras que los árboles
para vivir.

REY. ¿Qué, para pájaros?

JACK. Así lo supongo.

Pregunta a las palomas, seguro que dirán que sí.

¡Y oh!, qué brillante idea, uno que pondría
los pájaros sobre la arrogante raza humana,
que las ha mantenido en los más vergonzosos cachivaches.

¡No, dales un poder igual al de los dioses!

REY. ¡Ciertamente! ¡Fuera con eso!

JACK. Echa tus ojos

y dime qué ves.

REY. Nada más que cielos.

JACK. Bien, ¿no son estos los dominios de las tribus aladas?

REY. En ese punto no puede haber dos opiniones.

JACK. ¿Construir en los árboles no es por tanto una pena,
cuando puedes encontrar una espléndida ciudad aérea
a mitad de camino entre la tierra y el cielo, de tal manera que el acceso

To either would depend on your volition?
Both gods and men you thus would check with ease,
And make with either any terms you please.

KING. Oh, exquisite design! Oh, rare device!
I'll summon all the birds here in a trice.
You shall explain your plan; if they approve,
We'll build the city and forsake the grove.
What ho! my Nightingale! with thy sweet song,
Call a full meeting of the feathered throng;
Bid them, from woods and marshes, dells and brakes,
Fly hither in a brace of your best shakes.

(Stagelet behind scenes)

Trio—NIGHTINGALE, JACKANOXIDES, and TOMOSTYLESERON
"Mocking Bird."

NIGHT. *(behind scenes)* Tio, tio, tio; jug, jug, jug, &c.

JACK. Pretty warbler, soft and clear,
Pretty Nightingale, thy voice I hear,
Filling all the vale with its descant dear.

Enter CHORUS.

Air—CHORUS—"Little wot ye wha's coming."

All the birds are here coming!
All the birds are here coming!
All the birds are here coming!
Land and sea birds all coming.
Storks are coming, cranes are coming,
Crows are coming, finches coming,
Larks are coming, linnets coming,
Ruffs and reeves and all coming.

All the birds, &c.

The bird o' paradise is coming,
The heron and the quail are coming,
The parrot and the lory's coming,
And all the fine macaws coming.
Hark, how the bittern's crying,
See how the kites are flying;
Kingfisher and cassowary,
Yellowhammer and canary!

All the birds, &c.

a ambos dependería de vuestra voluntad?

Tanto a los dioses como a los hombres podríais chequear con facilidad,
y hacer con cualquiera de los dos cualquier acuerdo que te plazca.

REY. ¡Oh, exquisito diseño! ¡Oh, raro artefacto!

Citaré a todos los pájaros aquí en un santiamén.

Tú explicarás tu plan; si ellos lo aprueban,
construiremos la ciudad y abandonaremos el bosque.

Así que, ¡oh!, ¡Rruiseñor mío!, con tu dulce canción,
llama a una completa reunión a la emplumada multitud.

Convócalos, desde bosques y pantanos, valles y sotos,
vuela hasta allí en un tu mejor aleteo.

(flageolet tras la escena)

Trío – EL RUISEÑOR, JACKANOXIDES y TOMOSTYLESERON
“Mocking Bird”

RUISEÑOR. *(tras el escenario)* Tío, tío, tío; jug, jug, jug, ...

JACK. Parúlido bonito, suave y claro,
bonito rruiseñor, oigo tu voz,
llenando todo el valle con su querido sonido.

Entra el CORO.

Melodía – CORO – “Little wot ye wha’s coming.”

Todos los pájaros vienen hacia aquí.

Todos los pájaros vienen hacia aquí

Todos los pájaros vienen hacia aquí

Pájaros de tierra y mar vienen.

(Se nombra a muchos tipos de pájaros y todos vienen...)

Se dice que entran todos los pájaros y se reproducen sus cantos.)

The pelican was sore oppressed, sir,
Talked of water on the chest, sir,
The owl would fain have been let off, sir,
Swore he'd got the whooping cough, sir,
But whip-poor-will, the whipper-in, sir,
Said he didn't care a pin, sir,
Of the whole House 'twas a call, sir,
So they're coming—one and all, sir.

All the birds, &c.

Chorus of BIRDS in the air.

Toro, toro, toro, tinx,
Kickabau, kickabau,
Toro, toro, toro, loli, lolink.*

All the BIRDS enter at a scream of the wind instruments.

KING. Stay, and fear not! Hold, feathered subjects all,
Nor on your friends and champions madly fall;
These learned men have hit upon a plan
To free us from our vassalage to man,
And make us equal to the gods in might!
Speak, friend. (*to JACK*)

JACK. But will they understand me?

KING. As well as men, and men of some pretence; Quite
And many parrots speak much better sense.

JACK. Most potent, grave, and reverend owls and
widgeons,
My very noble and approved good pigeons,
Gulls, peacocks, parrots, pelicans, and plovers,
Whom I would fain call countrymen and lovers,
Though very little of an ornithologist,
It seems I am to be my own apologist
For this intrusion! Hear me, kites and daws;
Hear me, ye rooks, for I espouse your *cause*!

* As any translation of the above might weaken the force and beauty of the original, it has been thought advisable to request the Chorus to sing it in Greek, particularly as any language in which a chorus is sung behind the scenes must be equally incomprehensible to the audience.

*(Se nombra a muchos tipos de pájaros y todos vienen...
Se dice que entran todos los pájaros y se reproducen sus cantos.)*

REY. ¡Quedaos y no temáis! Aguantad todos los asuntos alados,
no caigáis locamente ni en vuestros amigos y campeones.
A estos dos hombres entendidos se les ha ocurrido un plan
para liberarnos del vasallaje al hombre
y hacernos iguales a los hombres en poder.
Habla amigo (a JACK).

JACK. ¿Pero me entenderán?

REY. Tan
bien como los hombres, y hombres de alguna pretensión,
algunos loros hablan con mucho más sentido.

JACK. Muy potentes, graves y reverendos búhos y patos,
mi muy nobles y aceptados palomas etc.,
a los que de buena gana llamaría compatriotas y amantes.
Aunque muy poco ornitólogo,
parece que voy a ser mi único defensor
por esta intrusión. Escuchadme milanos y pájaros.
Escuchadme grajos, puesto que apoyo vuestra causa.

"Arms and the man" to sing I deem absurd,
A nobler theme is mine, "Wings and the bird!"
The bird! a being before man created,
And in the world far higher elevated!

PARROT. Hear, hear!

JACK. The honourable bird may cheer,
But I will make my case as noon-day clear.
Born before man, I say 'tis my opinion,
By eldership, you claim o'er him dominion,
Still shall the plumeless biped crow o'er you,
Cock of the walk——

BIRDS. Hear!

COCK. Cock-a-doodle doo!

JACK. Sir, I am not to be put down by clamour,
Nor knocked down by a factious yellowhammer,
Whom I should blush to call my learned friend.

BIRDS. Chair!—order, order!—name!

JACK. Sir, I contend
I am in order.

BIRDS. No, no!

TOM. Yes, you are.

KING. Order! order, there below the bar!

JACK. Were ye not kings before the human race?
Why on their standards do they eagles place?
Doves on their sceptres? Are ye not ashamed
To be by these barbarians killed or tamed?
Like slaves or madmen do the villains treat ye,
Shoot ye, if on the open moors they meet ye;
Lime twigs, beat bushes, hunt through brakes and
briers,
Lay snares, gins, meshes, traps, and traitorous wires,
Sell you in shops and markets, strung by scores;
Hawk you about in carts, at tavern doors;
Alive—in cages coop, on perches post you;
Dead—pluck and skewer, and lard, and stuff, and
roast you!

BIRDS. Hear, hear!

KING. These facts are known to every grouse;
There is no motion yet before the House.

JACK. I'm ready, sir, before the House to bring it,
But 'stead of saying, I prefer to sing it.

“Armas y el hombre” considero absurdo cantar,
un tema más noble es el mío, “Alas y el pájaro”.
¡El pájaro! Un ser creado antes que el hombre,
y en el mundo mucho más elevado.

LORO. ¡Escucho, escucho!

JACK. El honorable pájaro puede aclamar,
pero haré mi caso tan claro como el mediodía.
Nacido antes que el hombre, digo que es mi opinión,
por antigüedad, pedís el dominio sobre éste,
todavía el bípedo sin plumas se cacarea de vosotros,
el gallo del corral...

PÁJAROS. ¡Escuchad!

GALLO. ¡Cock-a-doodle doo!

JACK. Señor, no voy a ser menospreciado por el clamor,
ni derribado por un faccioso carpintero,
al cual me sonroja llamar mi entendido amigo.

PÁJAROS. ¡Presidente! - ¡orden, orden! - ¡Nombre!

JACK. Señor, afirmo que estoy en orden.

PÁJAROS. ¡No, no!

TOM. Sí lo estás.

REY. ¡Orden! ¡Allí, bajo la barra!

JACK. ¿No fuisteis reyes antes que la raza humana?

¿Por qué hay águilas en sus estandartes?

¿Palomas en sus cetros? ¿no estáis avergonzados
de ser asesinados o domesticados por estos bárbaros?

Como esclavos o locos os tratan estos villanos,

os disparan, si en páramos abiertos os encuentran,

echan cal a las ramitas, golpean los arbustos, cazan a través de fresnos y zarzas,

ponen trampas, redes y alambres traicioneros,

os venden en tiendas y mercados, atados con marcas,

vendiéndoos en cartas, en las puertas de las tabernas.

Vivos, os encierran en jaulas y os ponen en perchas;

muecos, os despluman, ensartan, engrasan, rellenan y asan.

PÁJAROS. ¡Escuchad, escuchad!

REY. Eso lo sabe cualquier urogallo.

No hay todavía ninguna propuesta ante la Casa.

JACK. Señor, estoy preparado a traerla ante la Casa,
pero en lugar de decirla, voy a cantarla.

Air—JACKANOXIDES—"O, think not, lewd Jove"—"Midas."

Man long has the birds held, I say it with shame,
But as marks for him to pop away at ;
Of some he makes captives, of others makes game,
But he'll find 'tis a game two can play at.
Turn about is but fair ; who on earth, pray, is he,
That all goods upon earth thus he gathers ?
Deprived of his tailor, the dandy would be
But a poor stupid fowl without feathers.

My plan is, a city to build for the birds,
Out of reach of man's vile fowling-pieces ;
Put boards up directly, upon them these words,
"This sky to let on building leases."
Soon covered 'twill be with streets, crescents, and squares,
Though the houses a breath down could shake 'em ;
Just see how the builders on earth run up theirs,
And yet gulls they find plenty to take them.

A palace, of course, you must have for your king,
Nothing easier is 'neath the sun done ;
Only if you would build him the right sort of thing,
Don't look for the model in London.
Of parliament houses you'll want a fine pair,
Though your funds by them may be diminished ;
But if run in debt for, you needn't much care,
For you never will see them both finished !*

With walls you must circle the city about,
And if after some suburban beauty,
Sly Jove should come sneaking a permit without,
By Jove, he shall pay transit duty !
If Fate any mortal would raise to the stars,
She must take out a passport, by Jingo !
No monarch on earth shall pass our Temple Bars
Without leave from the Lord Mayor Flamingo !

Then man, if his crimes he would have us o'erlook,
For the past must make full reparation ;
He shall alter the game-laws to suit the birds' book,
And to pheasants give true preservation ;

* The New Houses of Parliament, here alluded to, were then in the course of erection.

Melodía – JACKNOXIDES – “O, think not, lewd Jove” – “Midas.”

El hombre ha sujetado a los pájaros por largo tiempo, lo digo con vergüenza,
pero como marcas para él dispara.

A algunos los hace cautivos, a otros los convierte en juegos,
pero descubrirá que es un juego en el que dos pueden jugar.

Un cambio es justo. ¿Quién demonios es él, digo,
para recibir todos los bienes de la tierra?

Privado de sastre, el dandi no será
más que un tonto estúpido sin plumas.

Mi plan es construir una ciudad para los pájaros,
fuera del alcance de la vil escopeta del hombre.

Levantar fronteras directamente, y sobre ellas estas palabras,
“este cielo se alquila para construcción”.

Pronto estará cubierta de calles, curvas y plazas,
aunque las casas un suspiro podría derribarlas.

Sólo observa cómo los albañiles construyen las suyas en la tierra,
las gaviotas encuentran muchas para coger.

Por supuesto debéis tener un palacio para vuestro rey,
nada es más fácil de hacer bajo el sol.

Sólo si le construyerais el tipo correcto,
no tengas como modelo el de Londres.

Querréis un buen par de casas del Parlamento,
aunque vuestros fondos pueden disminuir por ellas,
pero si contraéis deudas, no necesitáis mucho cuidado,
puesto que nunca veréis ninguna de las dos terminadas³⁴.

Con muros debéis circundar la ciudad,
y si en la búsqueda de alguna belleza suburbana,
viene el astuto Júpiter escurriéndose sin un permiso,
¡por Júpiter que deberá pagar un impuesto de tránsito.

Si el destino quisiera lanzar a algún mortal hacia las estrellas,
deberá coger el pasaporte, ¡por Jingo!

Ningún monarca de la tierra podrá traspasar nuestro Templo de Barras
sin irse de Lord Mayor Flamingo.

Luego el hombre, si no diera importancia a sus crímenes sobre nosotros,
debe hacer completa reparación por el pasado.

Debe cambiar las leyes del juego para adaptarlo al libro de los pájaros
y a los faisanes dar completa protección.

³⁴ New Houses of Parliamente, aludidas aquí, estaban en proceso de construcción en este momento.

No pie make of partridge, of pigeon, or grouse,
 No soup make of birds'-nests at Canton.
 He shall pull down "the Poultry," and burn the "Red
 House,"*
 And abolish the name of "Joe Manton," †
 (*Great cheering from the BIRDS on all sides of the House*)

KING. Hark to those notes of joy and exultation!
 Your scheme has met with perfect approbation.

JACK. About the building then without delay.

KING. Storks, martins, swallows, to the work away;
 You've carrier pigeons will materials bring,
 And cranes enough to hoist up anything;
 By woodpeckers the timber shall be found.
 And yellowhammers make the floors around.
 The pelicans will bring up pails of water,
 Spoon-bills and horn-bills help to mix the mortar.
 'Twere hard, indeed, if birds could not compare,
 With men, in building castles in the air.

Air—KING and CHORUS—"Bartlemy Fair, O."

Come, bustle, small and big,
 Take your leaves and hop the twig;
 Cut your sticks and plume your crests,
 Leave off feathering your nests;
 Build a city in the sky,
 Which with any one shall vie,
 London, Paris, Rome, Vienna, or Grand Cairo;
 Go to work—rival Smirke—
 Make a dash, à la Nash—
 Something try at, worthy Wyatt—
 Plans out carry, great as Barry—
 With a hey down, ho down, derry, derry down,
 'Tis so easy to build castles in the air, O!

(*Exeunt all the BIRDS*)

KING. Meanwhile, if still you feel the inclination,
 We will to birds effect your transformation.

* At Battersea, where pigeon shooting was then practised,

† The celebrated gunsmith.

No más pasteles de perdices, ni de palomas ni de urogallos,
no más sopas hechas de nidos en Cantón.
Deberá destruir el Poultry y quemar el Red House,
y eliminar el nombre de “Joe Manton”.

(Gran aclamación de los PÁJAROS por todas partes de la Casa)

REY. ¡Escucha esas notas de júbilo y alegría!

Tu plan ha conseguido una perfecta aprobación.

JACK. Sobre la construcción, por tanto, sin retraso.

REY. Cigüeñas, vencejos y golondrinas trabajan sin parar.

Tienes palomas mensajeras que traerán materiales
y grullas suficientes para elevar cualquier cosa.

La madera será encontrada por los pájaros carpinteros
y los carpinteros dorados harán todo el suelo alrededor.

Los pelícanos subirán cubos de agua.

Espátulas y bucerótidos ayudarán a mezclar el mortero.

Totalmente se oyó que los pájaros no se pueden comparar
con los hombres en la construcción de castillos en el aire.

Melodía – EL REY y EL CORO – “Bartlemy Fair, O.”

Vamos, ajeteo, grande y pequeño,
deja las hojas y toma la ramita,
corta tus palos y emperifolla tu cresta.
Deja de llenar de plumas tus nidos.
Construye una ciudad en el cielo
con la que ninguna pueda competir.

Londres, París, Roma, Viena o el Gran Cairo.

Ve a trabajar -rival Smirke-,
sal corriendo a la Nash,
intenta algo, merecido Wyatt,
lleva planes, grandes como Barry,

con un lalallelele...

Es tan fácil construir castillos en el aire.

(Salen todos los pájaros)

REY. Mientras tanto, si todavía sientes la inclinación,
efectuaremos vuestra transformación en pájaros.

JACK. Stop ; just one moment ; must I have a bill ?
KING. Of course.
JACK. And lose my speech ?
KING. You may speak still,
As parrots, magpies, daws, or starlings do.
JACK. No better ! why not speak as well as you ?
KING. Oh, I'm a genius, whom the birds for king
Elected. That's another sort of thing.
TOM. But we are geniuses, in our way.
KING. Then, as you are, why not contented stay ?
JACK. Because our talent's not appreciated
By the vile herd with whom we were located.
TOM. A bill ! the thought with fear my bosom fills.
We left the city to get rid of bills.
KING. Call it a beak.
JACK. That's worse almost—Heaven knows.
The Beaks have always been our deadly foes.
TOM. Can't we have wings, and be as gay as larks,
Yet keep the form of men ?
KING. You're pretty sparks !
No : either men in every point remain,
Or be as birds should be.
JACK. Let's think again,
Ere we decide.
KING. Well, by the time the town
Is built, make up your minds, and call me down.
TOM. Stop ; I'm for wings and feathers, come what may.
KING. And what bird will you be—a popinjay !
TOM. No, no, they pop at him. (*to JACKANOXIDES*) What
kind would you be ?
KING. (*aside*) The bird you're most akin to is a booby.
JACK. For fear of accidents some fowl I'd be,
That folks don't shoot or eat.
TOM. Humph ! let me see ;
There may be one I never heard the name of.
KING. (*aside*) You can't be anything they won't make
game of.
TOM. I have it ! yes, the very thing ! 'Twill do !
JACK. What have you fixed upon ?
TOM. A cockatoo !
KING. Bravo ! walk in ; I'll fit you in a trice.
JACK. Before I settle, I'll at least think twice.

JACK. Para; un momento. ¿He de tener una factura?

REY. Por supuesto.

JACK. ¿Y perder el habla?

REY. Todavía podrás hablar,
como los loros, las urracas, los ... y los estorninos.

JACK. ¡Mejor no! ¿Por qué no hablar tan bien como tú?

REY. Oh, yo soy un genio que fue elegido rey por los pájaros.
Ese es otro tipo de historia.

TOM. Pero nosotros también somos genios a nuestra manera.

REY. Luego, si lo sois, ¿por qué no os contentáis con quedaros?

JACK. Porque nuestro talento no es apreciado
por el vil rebaño entre el que fuimos colocados.

TOM. ¡Una factura! La idea llena de miedo mi pecho.
Dejamos la ciudad para deshacernos de las facturas.

REY. Llámalo un pico (*beak*).

JACK. Eso es casi peor. Lo sabe el cielo.
Los Beaks siempre han sido nuestros enemigos mortales.

TOM. ¿No podemos tener alas y ser tan alegres como las alondras
pero manteniendo la forma de hombres?

REY. ¡Sois bastante iluminados!
No, o permanecéis como hombres totalmente
o como pájaros.

JACK. Déjame pensar otra vez,
antes de decidir.

REY. Bien, para cuando la ciudad
esté construida, decídetes y llámame.

TOM. Para. Estoy por las alas y las plumas, que venga lo que sea.

REY. ¿Y qué tipo de pájaro serás, uno presumido?

TOM. No, no, que le disparan mucho. (*a JACKANOXIDES*). ¿De qué tipo serías?

REY. (*aparte*) El pájaro al que más te pareces es el bobo.

JACK. Por temor a los accidentes sería algún ave de corral,
que los paisanos no disparan ni comen.

TOM. Mmmm, déjame ver.
Debe haber alguno cuyo nombre nunca haya oído.

REY. (*aparte*) No puedes ser nada de lo que no hagan un juego.

TOM. ¡Lo tengo! Sí.

JACK. ¿Qué has pensado?

TOM. Una cacatúa.

REY. ¡Bravo! Entra, te convertiré en un tris.

JACK. Antes de mi transformación, lo pensaré al menos dos veces.

Trio—KING, JACKANOXIDES, and TOMOSTYLESERON—

"*Here's a Health to all Good Lasses.*"

Who can doubt of wings the uses,
When with one quill from a goose's,
People born in lowest station,
Have risen up to rule a nation—
Let the praise of wings resound.
Hey for pinions!
Who'd not bear 'em?
Fortune's minions
Always wear 'em.
Time has wings, and Love, and Pleasure—
Life itself's a fleeting treasure;
All our joys with wings are found.

Enter CHORUS.

PARABASIS.

CHORUS. Good, sensible folks, if there be any here,
Inclined at these classical fancies to sneer,
Be just, if not generous. First look at home,
Without going either to Greece or to Rome.
Could not projects as airy, and visions as vain,
Be proved to have sprung from an Englishman's
brain?
Have no speculations, as monstrous almost,
Been seen advertised in the *Times* or the *Post*?
Has no Jackanoxides, deemed to have *now*,
Ever championed a scheme as absurd in the "House?"
Nay, are there none present, who've given support
To a bubble as empty, blown through Capel Court?
Now to take t'other side up, with questions as leading,
And shew I'm a dab at what's called special pleading:
What in men turned to birds, is too strange to be funny,
When they make every day ducks and drakes of their
money?
Why should not the fowls in the air build a palace,
When there's hope of a submarine railway to Calais? *

* And the "hope," after thirty-two years, is still to be fulfilled.

*Trio – EL REY, JACKANOXIDES y TOMOSTYLESERON-
“Here’s a Health to all Good Lasses”*

¿Quién puede dudar del uso de las alas,
cuando con una pluma de ganso,
gente nacida en la más baja situación
ha llegado a gobernar una nación?
Deja resonar la alabanza de las alas.
¡Hey por las (puntas de las) alas!
¿Quién no las llevaría?
Los favoritos de la Fortuna
siempre las llevan.
Es tiempo de alas, y Amor, y Placeres,
la propia vida es un breve tesoro.
Todo nuestro júbilo se encuentra con alas.

Entra EL CORO.

PARÁBASIS

CORO. Buenos, prudentes conciudadanos, si hay alguno aquí,
inclinado a burlarse de esta clásica fantasía,
sed justos, si no generosos. Primero mirad hacia casa,
sin ir ni a Grecia ni a Roma.
¿No podría demostrarse que proyectos tan etéreos
y visiones tan vanas han salido del cerebro de un hombre inglés?
¿No han sido anunciadas en el *Times* o en el *Post*
especulaciones casi tan monstruosas?
¿No ha defendido en la “Casa” alguna vez Jackanoxides,
al que se le considera tener *nous*, ideas tan absurdas?
¡No! ¿No hay ninguno presente que haya apoyado
una burbuja tan vacía, inflada por la Capel Court?
Ahora, para aceptar la otra parte, con preguntas tan importantes,
***** lo que se llama ruego especial.
¿Lo que transformó a los hombres en pájaros, es demasiado extraño para ser divertido,
cuando ellos cada día hacen patos de su dinero?
¿Por qué no deberían las aves construir un palacio en el aire,
cuando existe la esperanza de una vía férrea submarina a Calais?

In the days of Queen Bess, did our forefathers
dream
Of the glories of gas, and the marvels of steam?
And if an Utopia man could secure,
In Harmony birds would beat Owen,* I'm sure!
Having seen what we've seen; seeing still what we
see,
Who can venture to swear such things yet may not be?

AIR—"An alteration, a wonderful alteration."

And so I come to tell you that the wondrous work's
begun,
The airy city from the earth will soon block out the sun.
The birds have sent to Jupiter himself, a supersedeas,
And messengers to man to say, they now are gods "in
medias."
Henceforth in common parlance, when expressing fears
or wishes,
Folks must say "Gods and little birds," not "Gods and
little fishes!"
For there's an alteration, an alteration,
A wonderful alteration!

No longer offering sacrifice, to Venus or to Love,
The amorous youth's divinity will be the turtle dove;
The eagle, 'stead of Jove himself, will wield the awful
thunder;
The magpie lead, for Mercury, the sons of trade or
plunder;
The game-cock be the soldier's idol, "vice Mars
dismiss'd;"
The owl preside for Pallas over all the learned list.
Though *that's* not much of an alteration,
Not much of an alteration.

Nor need we wonder living birds such power should
possess,
When even dead their influence o'er man is scarcely less.

* Robert Owen, the philanthropist. He established a settlement at New Harmony, in America, in 1824. He died in 1858, aged 90.

En los días de la Reina Bees, ¿soñaron nuestros padres
con las glorias del gas y las maravillas del vapor?
Y si el hombre pudiese asegurar una Utopía,
en Harmony los pájaros superarían a Owen, ¡estoy seguro!
Habiendo visto lo que hemos visto, viendo todavía lo que vemos,
¿quién puede aventurarse a jurar tales cosas que pueden no existir?

MELODÍA – “*An alteration, a wonderful alteration*”

Y por eso vengo a decirte que el maravilloso trabajo ha comenzado,
la ciudad aérea pronto tamará el sol a la tierra.
Los pájaros han enviado al propio Júpiter un reemplazo,
y mensajeros al hombre para decirle que ahora ellos son dioses “in medias”.
A partir de ahora en el habla común, al expresar miedos o deseos,
la gente debe decir “Dioses y pequeños pájaros”, no “¡Dioses y pescaditos!”.
Porque hay una alteración, una alteración,
¡una maravillosa alteración!

Ya no se ofrecerán más sacrificios a Venus o al Amor,
la amorosa joven divinidad será la tórtola.
El águila, en lugar del propio Júpiter, empuñará el horrible trueno.
La urraca, por Mercurio, guía a los hijos del comercio y del pillaje.
El gallo de pelea será el ídolo de los soldados, en lugar del Marte despedido.
El águila preside, en lugar de Palas, la lista de entendidos.
Aunque esa no es demasiada alteración,
no es demasiada alteración.

No es necesario preguntarse si pájaros vivos podrían conseguir tal poder
cuando incluso muertos su influencia sobre el hombre es ligeramente menos.

A box of grouse has had its weight, when justice idly
pleaded,
Where wisdom's voice had urged in vain, a good fat goose
succeeded ;
A Christmas turkey hearts may move, when Christian
feelings fail,
The feathers of a woodcock even serve to turn the scale !
And make an alteration, an alteration,
A wonderful alteration.

(Exit)

Enter JACKANOKIDES.

JACK. By Jupiter, the work goes bravely on ;
A luckier day for mortal never shone.
The birds have sent me, with a grateful ditty,
In a gold egg the freedom of their city ;
And more my services to set a mark on,
Have made me of their new-form'd state the Archon.
Archon !—a pretty title to begin with ;
And the first thread, a golden web to spin with.
If Tomostyleseron begins to grumble,
I'll make him eat, of all pies, the most humble.
As to the King, as some low birds adore him,
He may be king, but I'll be viceroy o'er him.

Enter CHORUS.

CHORUS. Hail, Archon of the birds, whose glorious
name,
Stands foremost on the new-made list of fame ;
Not only 'mongst the feather'd race, but those
Who have so long been found their cruel foes.
On 'Change, no sooner was your project known,
Than every other scheme aside was thrown.
The bulls and bears on pinions forth would sally,
The lamest duck is worshipped in the alley !
All are agog for wings ; the stags in herds
Have taken flight—quite crazy to be birds !
JACK. Into our state 'twere madness to admit them.
CHORUS. I question if we've wings enough to fit them ;
For half the nation upon flying bent is.
JACK. Here comes one, looking scarcely *compos mentis*.

Una caja de urogallo ha tenido su propio peso cuando descuidadamente imploró la justicia.
Donde la voz de la sabiduría ha rogado en vano, un buen ganso gordo tuvo éxito.
Un pavo de Navidad puede mover el corazón cuando los sentimientos cristianos fallan.
Las plumas de una perdiz siempre sirven para cambiar la pesa.
Y hacen una alteración, una alteración,
una maravillosa alteración.

Entra JACKANOXIDES

JACK. Por Júpiter, el trabajo avanza valientemente.
Un día más feliz para los mortales nunca brilló.
Los pájaros me han enviado con una gran cancioncilla,
en un huevo de oro la libertad de su ciudad.
Y más mis servicios para establecer una marca
me han hecho de su nueva forma de estado el Arconte.
¡Arconte!, un pequeño título para empezar.
Si Tomostyleseron comienza a quejarse,
le haré comer, de todos los pasteles, el más humilde.
En cuanto al Rey, como algunos pájaros inferiores lo adoran,
él puede ser el rey, pero yo seré su virrey.

Entra EL CORO

CORO. Hola, Arconte de los pájaros, cuyo glorioso nombre
permanece en la reciente lista de la fama;
no sólo entre la raza alada sino entre aquellos
que han sido por tanto tiempo considerados sus crueles enemigos.
A cambio, tan pronto como tu proyecto fue conocido,
cualquier otro plan fue rechazado.
Toros y osos comenzaron a salir en bandadas.
¡Las cosas más inútiles son adoradas en el callejón!
Todos desean alas. Los ciervos en manadas
han tomado vuelo, ¡demasiado locos para ser pájaros!
JACK. Dentro de nuestro estado sería una locura admitirlos.
CORO. Me pregunto si tenemos suficientes alas para ponerles,
media nación está intentando volar.
JACK. Aquí viene uno, no parece muy en su sano juicio.

Enter a POET.

Who may you be ?

POET. "You are, and do not know it!"
As Shakespeare has it—Sir, I am a poet.

JACK. A poet! Well, suppose you are, what then?

POET. Like you, disgusted, from the haunts of men
I fly;—and hearing of your airy scheme—

JACK. How heard you of it?

POET. In a poet's dream.
For lack of more substantial gifts, consoling,
"The poet's eye in a fine frenzy rolling,
Glances from heaven to earth, from earth to heaven!"
As Shakespeare has it—one so often driven
To live on air, in air may surely claim
"A local habitation and a name,"
As Shakespeare—

JACK. Pray a truce with your quotation;
What offering bring you for our acceptance?

POET. My deathless songs, in which I'll celebrate
The new bird-city and its founder great.

JACK. Songs to the birds? Why, my good friend, that's
bringing

Coals to Newcastle. Who that heard their singing
Could fancy yours?

POET. Their melody—but birds
Seldom sing words.

JACK. Words! What's the use of words?
Who ever hears the words when people sing?
The music, sir—the music is the thing!

POET. But poetry—

JACK. Poo! poetry! what stuff!
For music any words are good enough.
If you doubt me, sir, go and ask the trade
How much for poetry they've lately paid?

POET. But without music, sir, I'll sing your praise,
In ode Pindaric: or what's more, in plays.

JACK. In plays!

POET. Yes; I'm a dramatist.

JACK. Indeed!
I thought there was an end of all that breed.

Entra UN POETA

¿Quién eres?

POETA. “¡Tú lo eres y no lo sabes!”

Como dijo Shakespear. Señor, soy un poeta.

JACK. ¡Un poeta! Bueno, supongo que lo eres. ¿Y qué?

POETA. Como tú, asqueado, de la tierra de los hombres
vengo volando, habiendo oído sobre tu etéreo plan.

JACK. ¿Cómo supiste de él?

POETA. En el sueño de un poeta
A falta de más importantes dones, es un consuelo que
“El ojo del poeta, con un rápido frenesí de movimientos de ojos,
dirige su vista de cielo a tierra y de tierra a cielo”³⁵,
como dijo Shakespeare. Uno ha decidido tan a menudo
vivir en el aire, en el aire seguro que se puede pedir
“una vivienda local y un nombre”,
como Shakespeare...

JACK. Deja de citar.

¿Qué oferta nos traes para que te aceptemos?

POETA. Mis inmortales canciones, en las cuales celebraré
la nueva ciudad-pájaro y a su gran fundador.

JACK. ¿Canciones a los pájaros? ¿Por qué, mi buen amigo? Eso es como llevar
carbón a Newcastle. ¿Quién, de los que los haya oído cantar,
preferiría tus canciones?

POETA. Su melodía, pero los pájaros
apenas cantan letras.

JACK. Palabras. ¿Cuál es la utilidad de las palabras?
¿Quién escucha las palabras cuando la gente canta?
La música, señor, ¡la música es lo importante!

POETA. Pero la poesía...

JACK. ¡Caca! ¡Poesía! ¿Qué tontería!
Para la música no hay palabras suficientemente buenas.
Si dudas de mí, señor, ve y pregunta al comerciante
cuánto han pagado recientemente por poesía.

POETA. Pero sin música, señor, cantaré tus alabanzas,
en oda pindárica, o lo que es mejor, en obras de teatro.

JACK. ¿En obras de teatro?

POETA. Sí, soy dramaturgo.

JACK. No me digas.

Pensé que toda esa estirpe había muerto.

³⁵ de *Sueño de una noche de verano*

POET. Oh, pardon me, there you're mistaken quite ;
A piece of mine was—damned the other night.

JACK. Come, there's some hope, then, of the stage at last !

POET. Sir !

JACK. No offence—I know that in times past,
There was a public, and we had a pit
That fired at poetry and warmed at wit ;
But I have heard so many people say,
"Oh, dear ! we never now go to the play,"
That I was really quite rejoiced to find
There was an audience left of any kind.

POET. A base, an ignorant, malicious set ;
But I'll be even with the rascals yet !
Of course you'll build a theatre—and there
I'll satirize them all.

JACK. Apply elsewhere.

I build a theatre *above*—no, no !

There are too many to be let below. (Exit POET)

Air—CHORUS—"Lucy Neal."

In dust, at Covent Garden,
The mourning Muses sit,
Misfortune floored the management,
And Jullien floored the pit.
The Northern Wizard* conjures,
And reckless maskers reel,
On boards so oft by Kemble trod,
By Siddons, and O'Neill
Kemble, Young, and Kean,
Siddons and O'Neill !
If now ye graced the Drama's side,
How happy she would feel.

Enter an ARCHITECT.

JACK. Here comes another. Pray, sir, what are you ?

ARCH. An architect.

JACK. And what come here to do ?

* J. H. Anderson, well known as the "Wizard of the North."

POETA. Oh, perdóneme, pero ahí estás bastante equivocado.

Una pieza mía fue... condenada la otra noche.

JACK. Ven, entonces hay alguna esperanza, por lo menos para la escena.

POETA. ¡Señor!

JACK. No te ofendas. Sé que en tiempos pasados

existía un público y teníamos un foso

que ardía con la poesía y se excitaba con el ingenio.

Pero he oído decir a tanta gente:

“Oh querido, ahora nunca vamos a una obra de teatro”,

lo cual me regocija bastante oír,

al saber que quedaba algún tipo de audiencia.

POETA. Una vulgar, ignorante y mezquina pandilla.

Pero pronto me vengaré de esos canallas.

Por supuesto, construirás un teatro y yo allí

los satirizaré.

JACK. Pide eso en otro lugar.

Construir yo un teatro aquí arriba... ¡no, no!

Hay demasiados allá abajo.

Sale EL POETA

Melodía – EL CORO – “Lucy Neal”

En el polvo, en Covent Garden,

se sientan las Musas de luto,

la desgracia derribó a la dirección

y Jullien derribó el foso.

El Mago del Norte (J. H. Anderson) hace magia

e imprudentes enmascarados bailan

sobre tablas tan a menudo pisadas por Kemble,

Siddons y O’Neill.

Kemble, Young, and Kean,

Siddons and O’Neill.

Si ahora tú se lo agradecieras a la parte del Drama,

qué feliz se sentiría ella.

Entra UN ARQUITECTO

JACK. Aquí viene otro. Ruego, señor, ¿quién eres?

ARQU. Un arquitecto.

JACK. ¿Y qué vienes a hacer aquí?

ARCH. Offer my service to erect your city,
On a new plan, approved by the committee
For the embellishment of the metropolis.
I've measured every inch of the Acropolis ;
Been up the Pyramids, and what is more,
Reached actually in one day, the fifth floor
Of a new mansion, near the Albert Gate.*

JACK. Impossible !

ARCH. Sir, had it not been late,
I should have mounted to the attic story !

JACK. That story would have covered you with glory.
You would have gained by every one's concession,
The very greatest height in your profession.

ARCH. Sir, I have always had a wish to rise,
And therefore seek employment in the skies.

JACK. But surely such a rising man as you,
Might find on earth enough of work to do.

ARCH. I could, of course ; but to reveal a fact,
My quarrel is with the new Building Act :
I feel my genius cramp'd, sir, upon land.
They stipulate that houses now should *stand* !
A fallacy exploded long ago,
As ruinous to architects, you know ;
For if your dwellings are to last for ages,
The half of us will not get workmen's wages.

JACK. Sir, to be frank with you, I think a swallow,
Would beat the best half of your builders hollow.
To talk of architecture is a joke,
Till you can build a chimney that won't smoke ! †

ARCH. Then you won't call me in at any price ?

JACK. No, but I'll give you this piece of advice :
To take so high a flight as you expect,
Don't build your own wings, Mr. Architect,
Or take my word for't, the first windy weather,
You and your wings will all come down together.

(Exit ARCHITECT)

* The well-known mansions at Albert Gate, one of which is now occupied by the French Embassy, were at this time called Gibraltar by the wags of London, because it was said they never could be taken.

† I am proud to say this couplet is still quoted in architectural circles.

ARQU. A ofrecer mis servicios para erigir tu ciudad,
con un nuevo plan, aprobado por el comité,
para el embellecimiento de la metrópolis.
He medido cada pulgada de la Acrópolis,
he subido a las pirámides, y lo que es más,
sorprendentemente he alcanzado en un día el quinto piso
de una nueva mansión, cerca del Albert Gate³⁶.

JACK. ¡Imposible!

ARQU. Señor, y eso no era todo,
podría haber añadido la historia del ático.

JACK. Esa historia te habría cubierto de gloria,
habrías ganado por la concesión
de todas las más grandes alturas de tu profesión.

ARQU. Señor, siempre he tenido el deseo de subir,
y por eso busco empleo en los cielos.

JACK. Pero seguro que un hombre tan creciente como tú
puede encontrar suficiente trabajo en la tierra.

ARQU. Podría, por supuesto, pero para mostrarte la situación,
mi problema es con la nueva Ley de Construcción.
Siento que mi genio está limitado al suelo, señor.
Han estipulado que las casas ahora deben permanecer en pie.
Una mentira estalló hace tiempo,
que fue la ruina para los arquitectos, sabes.
Porque si vuestras viviendas van a durar mucho tiempo,
la mitad de nosotros no conseguiremos el salario de trabajadores.

JACK. Señor, para ser honesto contigo, creo que una golondrina
podría ganar a la mitad de tus mejores demacrados obreros.
Hablar de arquitectura es una tontería
hasta que no puedas construir una chimenea que no eche humo.

ARQU. ¿Entonces no me vas a dejar entrar a ningún precio?

JACK. No, pero te daré este consejo:
para llegar tan alto como esperas,
no construyas tus propias alas, Don Arquitecto,
o créeme, el primer temporal de viento
tú y tus alas caeréis todos juntos al suelo.

(Sale EL ARQUITECTO)

³⁶ La embajada francesa desde 1853. En este tiempo se la conocía como Gibraltar por parte de los londinenses porque se decía que nunca sería tomada, ya que eran los edificios más altos del momento.

Air—JACKANOXIDES—"A Life by the Galley Fire."

Of building they'll never tire,
 Each end of the town's run wild ;
 And the rents, like the houses, grow higher,
 Which are mortgaged before they are tiled !
 But though tenants they get for all,
 The knowing ones wink their eye ;
 For they fancy the rents must fall
 With the houses themselves by-and-bye.
 Of building they'll never tire,
 Each end of the town's run wild ;
 And the rents, like the houses, grow higher,
 Which are mortgaged before they are tiled !
 Yes, mortgaged—
 Yes, mortgaged—
 Mortgaged before they are tiled.

Enter LEGISLATOR.

A third—Your business ?

LEGIS. I'm a politician.

JACK. A politician ! Then there's no admission
 For you here. I'm of politics a hater !

LEGIS. But I'm a senator—a legislator !
 One who can mend or make a constitution.
 And as below they hint a dissolution,
 I have pair'd off, and come these laws so new
 To offer to the birds.

JACK. The deuce you do ?
 What are your politics, my learned brother ?
 Tory or Whig ?

LEGIS. Sometimes one, sometimes 'tother ;
 In short, 'tis rather difficult to say
 What any one exactly is to-day.
 But if in your new senate you'll admit
 Me, as a bird, for any place to sit,
 My vote for any measure——

JACK. Hence, sir, hop !
 Or take your seat the senate-house a-top
 There, as a bird of tin, and not of feather,
 Turn as the wind blows—vary with the weather.
 (*Exit* LEGISLATOR)

Melodía – JACKANOXIDES – “A Life by the Gallery Fire”

De construcciones nunca se cansan,
cada extremo de la ciudad está fuera de control.
Y las rentas, como las casas, son cada vez más altas,
que son vendidas antes de ser alicatadas.
Pero creen los inquilinos que lo saben todo.
Los astutos guiñan el ojo,
porque desean que las rentas caigan
al tiempo que las casas.
De construir nunca se cansan,
cada extremo de la ciudad está fuera de control,
y las rentas, como las casas, son cada vez más altas,
que son vendidas antes de ser alicatadas.

Entra EL LEGISLADOR

Un tercer. ¿Tu asunto?

LEGISLADOR. Soy un político.

JACK. ¿Un político? Entonces no permiso
para ti aquí. Odio a los políticos.

LEGIS. Pero soy un senador, un legislador.
Uno que puede modificar o hacer una constitución.
Y puesto que abajo dan a entender una disolución,
me he emparejado y venido a ofrecer
estas nuevas leyes a los pájaros.

JACK. ¿Qué demonios haces?
¿Cuál es tu política, mi entendido amigo?
¿Tory o Whig³⁷?

LEGIS. A veces uno, a veces otro.
En resumen, es bastante difícil de decir.
Lo que cualquiera es exactamente hoy.
Pero si me dejas sentarme en tu nuevo senado,
como un pájaro, mi voto por cualquier medida...

JACK. ¡Lárgate entonces!
O lleva tu asiento a lo alto del senado.
Allí, como un pájaro de hojalata, y no de plumas,
gira como sopla el viento, variando con el tiempo.

(Sale EL LEGISLADOR)

³⁷ Partido liberal protestante.

Duo—JACKANOXIDES and CHORUS—"When the wind blows."

As the wind blows,
So the vote goes,
In hopes of a place so merry,
When the place drops,
In the man pops,
And laughs and sings hey down derry!

JACK. I shall be plagued to death by all these bores,
Yonder I see them coming now by scores.
You, madam, whosoever you may be—
For really that's a mystery to me—
But as you seem to have some power about here,
Can't you prevent these rogues from flocking out here?

CHORUS. I fear not; you have set the folks the fashion,
Ornithomania now is quite the fashion.
I tell you half the world is on the wing,
And taking bird's-eye views of everything;
For restless man the mail train now too slow flies;
From point to point he'd travel as the crow flies.
None in their own sphere will contented stay,
All would be birds, *de la plus haute volée!*
All who are dunned for debts, or sick of troubles;
All who have blown, or been blown up by bubbles,
Are hastening hither. This one, pluck'd at college,
Would plume himself upon superior knowledge;
That, tired of flying kites, would be a kite,
To take up his own bill, for once, at sight.
The pluralist, Boyle Roche's bird—for he,
In two places at once contrives to be.
Then there are all those who are *forced* to fly,
Poor souls—so recently in feather high!
Two hundred joint-stock company projectors,
And twenty thousand new railroad directors.

JACK. O, monstrous! Such excessive emigration
Would drain to death the most plethoric nation!
King of the Birds, fly hither to my aid!
Give me a pair of pinions ready made,
That I may take my flight before they come—
You, madam, please to say I'm not at home.

A duo – JACKANOXIDES y EL CORO- “When the wind blows”

Según sopla el viento,
así va el voto.

Con la esperanza de un lugar muy feliz,
cuando el lugar cae,
el hombre pasa a ver
y se ríe y canta “hey down derry”.

JACK. Voy a ser molestado hasta la muerte por todos estos pesados.

De lejos los veo venir ahora a montones.

Tú, señora, quienquiera que seas –

realmente eso es un misterio para mí-

pero como parece que tienes algún poder aquí,

¿podrías hacer que esos canallas dejen de juntarse en bandada ahí afuera?

CORO. Me temo que no. Tú lo has puesto de moda

y la Ornitomanía ahora es bastante popular.

Te digo que la mitad del mundo está ahora volando

y teniéndolo todo a vista de pájaro.

Para el hombre inquieto ahora el tren correo vuela demasiado lento,

de punto a punto él ya había viajado como vuela un cuervo.

Nadie querrá quedarse en su propia esfera.

Todos querrían ser pájaros de primera clase.

Todos están apurados por deudas, enfermedad o problemas.

Todos los que han soplado o han sido soplados por la burbuja,

se están apresurando hacia aquí. Este, desplumado en la facultad,

se emperifollaría (llenaría de plumas) por un conocimiento superior.

Ese, cansado de volar cometas, sería un milano,

para emprender su propia cuenta, por una vez, directamente.

El pluralista, el pájaro de Boyle Roche, por él,

se las arregló para estar en dos sitios al mismo tiempo.

Luego está todos aquellos obligados a volar,

pobres almas, teniendo éxito.

Doscientos proyectores de sociedades de capitales,

y veinte mil nuevos directores de ferrocarriles.

JACK. ¡Oh, monstruoso! Una emigración tan excesiva

llevaría a la muerte a la más pletórica nación.

Rey de los Pájaros, vuela hasta aquí en mi ayuda.

Dame un par de alas recién hechas,

pues debo volar antes de que vengan.

Tú, señora, diles que no estoy en casa.

Scene changes to

SCENE SECOND.—*Bird's-eye view of the City of Birds*—KING OF THE BIRDS *appears on the branch of a tree.*

KING. Where's Jackanoxides? I come to tell,
The city's built—

JACK. 'Tis well!

KING. I would 'twere well—

JACK. Is't not well built?

KING. Yes.

JACK. Well, then, what's the matter?

KING. The rooks are making a confounded clatter;
They want a rookery—

JACK. In my new town!

By Jove, if they build one, I'll pull it down.

KING. They can't afford to live in Peacock Square;
Where can they go to?

JACK. Go to?—anywhere!

KING. The sparrows think you at the rooks should wink.

JACK. What can it signify what sparrows think!

What say the parrots, goldfinches, and lorys?

KING. Oh, they are all enraptured with the glories
Of their new palaces and public places,
Where little dirty birds daren't shew their faces;
But for the water-fowl the air's too dry;
The geese find out there's no grass in the sky,
And say a common's needful for their health.

JACK. They're always cackling for a commonwealth.

KING. And there's sad grumbling 'mongst the barn-door
fowls,

Their roosting snuggeries are filled with owls;
And every grain and crumb they chance to scratch up,
Some hawk or buzzard's almost sure to catch up.

JACK. Well, that's no worse than matters were before.

KING. No; but they hoped such things would be no
more.

You promised, if they went by your advice,
That it should be of birds the Paradise;
And if they find themselves deceived, I've fears
They'll pull the new built town about your ears.

La escena cambia a

ESCENA SEGUNDA. *Una vista a ojo de pájaro de la Ciudad de los Pájaros – El REY DE LOS PÁJAROS aparece en la rama de un árbol.*

REY. ¿Dónde está Jackanoxides? Vengo a decirle,

La ciudad se ha construido...

JACK. ¡Está bien!

REY. Yo estaría bien...

JACK. ¿No está bien construido?

REY. Sí.

JACK. Bien, ¿entonces cuál es el problema?

REY. Los grajos están haciendo un condenado ruido.

Quieren una colonia de grajos.

JACK. ¡En mi nueva ciudad!

¡Por Júpiter!, si construyen una, la echaré abajo.

REY. No se pueden permitir en Peacock Square.

¿Adónde pueden ir?

JACK. ¿Adónde? A cualquier sitio.

REY. Los gorriones piensan que deberías guiñarles un ojo a los grajos.

JACK. ¿Y qué creen los gorriones que eso puede significar?

¿Qué dicen los papagayos, los jilgueros y los loros?

REY. Oh, están todos embelesados con las glorias

de sus nuevos palacios y lugares públicos,

donde los pájaros sucios no se atreven a enseñar sus caras;

pero para las aves acuáticas el aire es demasiado seco.

Los gansos se dieron cuenta de que no hay hierba en el cielo

y dicen que un campo es necesario para su salud.

JACK. Siempre están parlotando por un Commonwealth.

REY. Y hay tristes quejas entre las aves de establo.

Sus acogedores lugares están llenos de lechuzas,

y cada grano y miga de pan que pueden raspar,

algunos halcones y gavilanes casi con seguridad los cogen.

JACK. Bueno, eso no es peor que los problemas que había antes.

REY. No, pero ellos esperaban que esas cosas ya no pasaran.

Tú prometiste que, si ellos seguían tu consejo,

esto sería el Paraíso de los pájaros.

Y si ellos se consideran engañados, me temo

que derribarán la recién construida ciudad a tu alrededor.

JACK. Zounds! if amongst themselves they can't agree,
Why, prithee, should the blame be cast on me?
I cannot change their nature, can I?

KING. Why
Then change the life they led that nature by?

JACK. Because I thought them born for better things.

KING. You thought! Vain fool, know Jove, who gave
them wings,

Put, in his wisdom, limits to their flight;
Marked out their food by day, their rest by night.
Think you he gave to man the power of reason
To stir inferior beings up to treason?
To snatch from out his hand the regal rod,
And make each goose believe itself a god?
Or gave to godlike man that reason's use,
That he with wings should make himself a goose?

JACK. Hollo! how dare you talk this way to me,
King of the Birds although you chance to be?

KING. Peace, worm!—the King of gods and men behold!

(changes to JUPITER)

*The scene at the same time changes and discovers OLYMPUS,
with the principal DEITIES enthroned.*

JACK. (falls on his knees) Jupiter's self! By Jupiter, I'm
sold!

Oh, Tomostyleseron—where, where are you?

A large COCKATOO appears at the wing.

Merciful powers! can this be—

COCK. (in a melancholy tone) Cockatoo!

JUP. Observe, ye deities, these desperate fools,
Who fain would rise and push us from our stools.
These brittle things—these images of clay;
Poor shadowy shapes—mere creatures of a day,
Who born to trouble, would from trouble fly,
Yet know not how, unless they scale the sky;
Who discontented ever with their lot,
Sigh only to be something they are not.
Hence, let wild theorists a lesson take,
And see what monsters of themselves they'd make.
What dire confusion in the world 'twould breed,
If fools could follow whither knaves would lead.

Ye mortals, fear the gods, and trust the wise ;
Virtue alone can waft you to the skies.
On wings forbidden seek no idle fame,
Let men be men and worthy of the name !

Finale—CHORUS and JACKANOXIDES—"Crusaders."

If you, our dear and constant friends, approve
The moral here, to mortals read by Jove,
Let no rude breath our new-fledged hopes destroy,
But fill each poor bird's flutt'ring heart with joy.

CURTAIN.

Pero los mortales temen a los dioses y creen al sabio.
Sólo la virtud puede alzarte hasta los cielos.
No busques una inútil fama con alas prohibidas.
¡Deja que los hombres sean hombre y merezcan tal nombre!

Finale – CORO y JACKNOXIDES – “Crusaders”

Si vosotros, queridos y fieles amigos, aprobáis
esta moraleja, leed a los mortales por Júpiter,
no dejéis que un mal soplo destruya nuestras nuevas esperanzas de pleno derecho,
pero llenad los agitados corazones de los pobres pájaros con alegría.

CORTINA