



# *Medea* en Thomas Hobbes. Sedición y Seducción

## *Medea* in Thomas Hobbes. Seditio and Seduction

CAMILA ARBUET OSUNA<sup>I</sup>

**Resumen:** El presente artículo indaga en los usos de la tragedia de Medea como representación de la sedición en la política del siglo XVII, especialmente en la obra de Hobbes quien inserta el mito con pequeñas modificaciones tres veces en su obra. Nos interesa pensar esos corrimientos semánticos en el uso de una tragedia que por múltiples motivos –sobre los que volveremos– funciona como un catalizador epocal de los peligros políticos y morales con los que se carga simbólicamente al regicidio. Esta función constante, que se puede rastrear en las versiones de Eurípides, Séneca y Corneille, aúna de modo diferente –a través la historia– el par seducción y sedición que nos interesa reconstruir como elemento concomitante a una visión trágica de la política que atraviesa la matriz hobbesiana. Finalmente, exploraremos cómo la tragedia clásica es utilizada por Bramhall en su debate con Hobbes propiciando un contacto entre la lectura trágica y la lectura herética del filósofo.

**Palabras clave:** Medea; Hobbes; regicidio; tragedia.

**Abstract:** The present article inquires into the uses of Medea's tragedy as a representation of political sedition in the XVII century, especially in Hobbes' works who introduces the myth with few variations three times in his work. We are interested in the semantic shifts in the use of a tragedy that, for multiple reasons –to which we will later return– works as an epochal catalyzer of the political and moral dangers with which regicide is symbolically burdened. This constant role, identifiable in the versions of Euripides, Seneca, and Corneille, combines differently -through history- the pairing of seduction and sedition that we try to reconstruct as a convergent element of the tragic vision of politics that runs through Hobbes work. Finally, we explore how classic tragedy is used by Bramhall in his debate with Hobbes, highlighting the connection between tragic and heretical readings of the philosopher.

**Key words:** Medea; Hobbes; regicide; tragedy.

---

**Cómo citar:** Arbuét, C. (2021). *Medea* en Thomas Hobbes. Sedición y Seducción. *Cuadernos Filosóficos*, 18. <https://doi.org/10.35305/cf2.vi18.121>

Publicado bajo licencia Creative Commons Atribución-SinDerivadas 4.0 Internacional [CC BY-ND 4.0]



Fecha de recepción: 21/07/2021  
Fecha de aprobación: 02/11/2021

I Universidad Nacional de Entre Ríos (Paraná, Entre Ríos, Argentina) | Universidad Autónoma de Entre Ríos (Paraná, Entre Ríos, Argentina).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6834-6487>. [camila\\_arbuét@hotmail.com](mailto:camila_arbuét@hotmail.com)

## I. Medea en Hobbes

La afición de Thomas Hobbes por *Medea* es muy temprana, a sus catorce años se da a la tarea de traducir la tragedia al latín de la versión de Eurípides<sup>2</sup>, una traducción que regaló a su maestro, Robert Latimer, antes de irse a la Universidad de Oxford. *Medea* es la única obra literaria que el filósofo inglés traduce y lo hace como parte de su formación humanista clásica, es decir, como parte de esos estudios y perspectivas de los que según Skinner (1996) se alejará en un segundo periodo de su escritura<sup>3</sup>. Sin embargo, *Medea* queda como una latencia que tiene lugar incluso en sus tratados más desprovistos de giros literarios. En realidad lo que se repite es la alusión a uno de los crímenes de la heroína trágica. Para Hobbes ni el fratricidio, ni la traición al padre, ni el icónico filicidio doble, son crímenes dignos de mención, la escena sobre la que vuelve es la del regicidio de Pelias –de hecho no alude siquiera el regicidio de Creonte como consecuencia del asesinato de Creusa con el manto envenenado–. Lo que tiene de peculiar este magnicidio<sup>4</sup> es el modo en el que Medea convence a las Pelíades de hacerlo; no es un engaño como el de la falsa tregua con Creonte, sino un engaño a través de una promesa de renovación sostenida sobre la conocida estirpe divina de Medea<sup>5</sup>, sobre el acto de brujería con el cuál las seduce a creer<sup>6</sup> y sobre la minusvaloración –de las hijas– de los hechos políticos pasados que hacen de Pelias un usurpador<sup>7</sup> y de Medea su enemiga política.

2 Este hecho queda sentado en la biografía de Hobbes de Jhon Aubrey, cuando recuerda la educación que el joven filósofo había recibido de Latimer, un apasionado helenista: “Aquí T. H. se benefició tanto de su aprendizaje, que a los catorce años de edad, se fue como un buen erudito a Magdalen-hall, en Oxford. No hay que olvidar que, antes de ir a la Universidad, había traducido a *Medea* de Eurípides del griego en el latín en yámbicos, que presentó a su maestro. El Sr. H. me dijo que le hubiera gustado tenerlos, de haber visto cómo crecía ... Hace veinte años, busqué todos los papeles del viejo Sr. Latimer, pero no pude encontrarlos; los buenos esposos los habían sacrificado” (Aubrey, 1898, p. 1265).

3 En las últimas décadas el vínculo de Hobbes con esta primera etapa de su formación, mirada desde su relación con el humanismo y la retórica y puesta en tensión con el desarrollo contemporáneo de la revolución científica y sus lenguajes, ha dado lugar a un conjunto de debates que actualizaron los estudios clásicos sobre el tema (Wolin, 2019; Sorrell, 1990). En estas nuevas lecturas el influyente libro de Quentin Skinner, *Reason and Rhetoric in the Philosophy of Hobbes* (1996), que ha periodizado en tres etapas el pensamiento hobbesiano en su vínculo con la retórica –a partir de observar la distancia en el estilo entre *De Cive* y *Leviathan*, en primera instancia–, ha sido discutido por Taylor (2018) y por Evigenis (2014). En ambos casos, con acercamientos distintos, los análisis dan cuenta de cómo la preocupación de Hobbes por la retórica así como sus usos de la formación clásica –especialmente las lecturas de Tucídides, Cicerón y Aristóteles– no sólo no desaparecen nunca sino que forman parte crucial de sus desarrollos teóricos a lo largo de toda su vida, incluso en aquella etapa que Skinner nombró como cientificista. Los dos textos a su vez acusan de anacrónico al planteo de Skinner, al querer imaginar un siglo XVII en el que la retórica y el arte no fuesen parte inherente del pensamiento político.

4 Que en esta obra de Eurípides ocurre de fuera de escena, como una historia previa –desarrollada en *Las Pelíades*– que relata la nodriza al iniciar la nueva tragedia que tendrá lugar en Corinto, tierra en la que se exilia con Jasón y sus hijos tras el asesinato de Pelias.

5 Según la *Teogonía*, hija de Eetes y de Idía (Cf. Hesíodo, 2005, pp. 956 y ss).

6 Medea se disfraza de vieja y luego aparece joven y bella, y logra sacar de su caldero un carnero rejuvenecido.

La recurrencia del uso de esta escena de la tragedia *Medea* en la obra hobbesiana ha sido notada por Renato Janine Ribeiro y ha sido utilizada, a su vez, por el filósofo brasileiro para argumentar que, pese al cambio de opinión de Hobbes sobre Cromwell entre *Leviathan* y *Behemoth*<sup>8</sup>, hay un principio constante en el inglés: todo poder que haya logrado consolidarse, asegurando su obediencia —y por ende la paz—, está justificado. Ribeiro muestra cómo Hobbes utiliza a *Medea* para ejemplificar centralmente que siempre el cambio de régimen implica riesgos que es mejor evitar, siguiendo en este punto el consejo tomasino en *Del regno* sobre los peligros incalculables del tiranicidio<sup>9</sup> y cómo es mejor malo conocido que malo por conocer. El régimen de Cromwell no quedó legitimado en la medida en la que no logró consolidar su poder y como lección nos legó que no era la excepción a la tragedia —vuelta fábula— de *Medea*.

El poder continúa valiendo pues por su finalidad en este mundo —traernos la paz—, y no por su supuesta y legitimista meta en el otro mundo: proporcionarnos la salvación eterna. Y un nuevo poder parece menos apto para traer la paz que aquél que ya tiene la opinión de todos en favor de sus derechos y costumbres. Esto lleva a reactivar, implícitamente al menos, el episodio de Medea y el rey Peleas que Hobbes contaba con distintos matices en las tres versiones de su filosofía política: la hechicera convencía a las hijas del decrepito monarca para rejuvenecerlo, lo que exigiría cortarlo en pedazos y ponerlo a hervir en un enorme caldero. Evidentemente, de ello no resultaría un bello y guapo rey, sino apenas un cocido de carne humana. La lección que nos da esta alegoría es que cambiar un régimen, por más defectos que posea, implica correr riesgos que es mejor evitar. En el anhelo de volver joven lo que es viejo, nos acercamos demasiado a la muerte. La revolución inglesa, que Hobbes jamás aprobó o apoyó, podría haber resultado, a pesar de todo, en un nuevo orden. Así lo esperaba en 1651 nuestro autor, amante de la paz casi a cualquier costo. Sin embargo, se comprobó que tal excepción al modelo del rey Peleas no funcionaba, prevaleciendo la idea de que no se toca el régimen existente. (Ribeiro, 2003, p. 34)

De este modo la referencia a *Medea* se volvía el remate de un Hobbes dispuesto a la herejía —en el descrédito de que haya poderes terrenos que aseguren o, al menos, que apunten mejor la salvación eterna— que confiaba en la tragedia de la historia y su tendencia a la repetición como paraguas moderado contra la transformación radical de lo viejo. Ribeiro

7 Pelias había asesinado a su hermano (el primogénito) Esón, el padre de Jasón, para quedarse con el trono. Cuando Jasón llega a reclamar el trono lo envía a buscar el vellocino de oro, iniciando así la historia de Jasón y los argonautas, donde Medea tendrá un papel central en la consecución del objetivo.

8 Mientras en la obra de 1651 acepta el gobierno de Cromwell, en la de 1668 sobre la guerra civil señala que dicho poder nunca podría haberse consolidado del todo.

9 Nos referimos al famoso capítulo VI de *Del regno*, donde unas páginas antes de dejar sentada la posibilidad de desobedecer e incluso de cometer tiranicidio se encuentran las advertencias de Tomás de Aquino sobre el futuro de una revuelta que lleve a un tirano aún más cruel al poder.

también, en esta sintonía, argumenta cómo la sedición, encarnada en el peligro de la guerra civil y la seductora promesa de la renovación, se cruza en la apuesta hobbesiana para el convencimiento de ese lector al que era necesario arriar lógica, retórica y temerosamente hacia la paz. En la misma línea argumental Eduardo Rinesi llama la atención sobre la pregnancia de esa “vecindad fonética y semántica” (2005, p. 199) del par sedición y seducción que atraviesa la obra hobbesiana retomando la hipótesis de lectura de Skinner (1996) sobre los tres momentos en la obra del filósofo inglés. Es decir, primero, su joven etapa humanista, luego, su combate lógico contra los nocivos encantos de la elocuencia en *Elements* –donde llega a colocar la retórica con una de las causas de la sedición– y en *De Cive*, y, finalmente, su intento denodado –llevado adelante con preocupación y resignación– por afianzar la fuerza de su perspectiva haciendo uso de las armas de la retórica. Esta interesante periodización ha sido fuertemente discutida así como las tesis de lectura que la sostienen –ver nota 2–, pero si partimos de ella el análisis de las menciones al mito que haremos a continuación se sitúan en el pasaje entre el segundo y el tercer momento. Posiblemente la imagen de la escena de *Medea* sea uno de los hilos conductores que muestran cómo a pesar de los importantes virajes teóricos en la obra hobbesiana hay algo del contacto con esas impresiones juveniles con el helenismo que tanto apasionaban a Latimer que nunca se abandona aunque se transforme.

La primera vez que el asesinato de Pelias aparece en una obra teórica de Hobbes es en 1640, en *Elements of Law, Natural and Politic*, a cuento de advertir, como ya hemos dicho, sobre lo peligrosas que son para la comunidad política las promesas de cambio. Es un contexto muy particular, estamos en los orígenes de la revolución civil inglesa, en dicho año Carlos I se ve obligado a llamar al Parlamento Largo –luego de once años de no hacerlo– para pedir fondos y la Cámara de los Comunes retoma con nuevos bríos la tarea que había dejado inconclusa en 1629: remover, perseguir, acusar y encarcelar a los favoritos del rey; cercar el cetro alabando las prerrogativas de su divinidad hasta hacer de ellas un dispositivo de control sobre el propio rey y su corte. Por otra parte, *Elements of Law* se escribe en los últimos destellos del pico más alto de la caza de brujas en Europa, que tuvo a Inglaterra como uno de los grandes bastiones de la persecución y a las cortes seculares como sus principales promotoras. Esto explica, entre otras cosas, el reaparecer y la reescritura del mito de Medea, una hechicera que hace estragos en las comunidades políticas por las que pasa, con sus saberes sobrenaturales y –en las versiones del XVII– con sus pactos infieles con demonios. Hobbes escribe en 1640:

Viendo entonces concurrir la elocuencia y la falta de discreción a la agitación de la rebelión se puede preguntar ¿qué papel tienen en ésta cada una de ellas? Las hijas de

Pelias, rey de Tesalia, deseando devolver a su anciano y decrepito padre el vigor de su juventud, por consejo de Medea, lo cortaron en pedazos y lo pusieron a hervir con no sé qué hierbas en un caldero, pero no pudieron hacerlo revivir. Así que cuando la elocuencia y la falta de juicio van juntas, la falta de juicio como la de las hijas de Pelias, consiente, mediante la elocuencia, como la de la hechicería de Medea, en cortar en pedazos la mancomunidad con el pretexto o la esperanza de reforma, sosteniendo que cuando las cosas están en combustión no pueden hacer efecto. (Hobbes, 1652, p. 165)

Una constante se mantendrá desde esta primera versión de la escena del desmembramiento hasta la última de once años después y es el eje del problema en torno a la unión entre la seducción de la elocuencia –de Medea–, la estupidez (Weber, 2007) –de las Pelíades, Asteropea y Autónoe, que no ven el peligro, se dejan seducir y queriendo salvar a su padre lo cortan en pedazos– y la sedición –a la que las propias hijas se arrojan, *sin saberlo*–. El desconocimiento y la credulidad de las hijas de Pelias no las hacen inocentes, las hace estúpidas y culpables en tanto están dispuestas a adorar dioses, saberes y creencias distintos a la ciudad hasta el punto de sacrificar a su padre.

Acompañando los tres momentos del desarrollo del pensamiento hobbesiano (Skinner, 1996), diferentes autores (Strauss, 2006; Bobbio, 1991; Ribeiro, 1999; Soares, 1995; Rinesi, 2005) han sostenido que Hobbes despliega tres estrategias de razonamiento y convencimiento para tres poblaciones distintas a las que le interesa llegar en su tarea de persuasión introspectiva. En primer lugar se dirige a los lectores racionales y justos a los que apuesta a convencer con su despliegue lógico, en segundo lugar se dirige a los lectores sensuales que son sensibles al drama de los recursos retóricos y, en tercer lugar, se dirige a los necios a los que busca poner en fila con la apelación a la fuerza. El miedo a la muerte violenta trastoca diferencialmente estas tres estrategias y puede identificarse como una constante que dialoga con el temor a no alcanzar la paz y por ende perderlo todo, con el temor a la repetición de catástrofes políticas y a nuevas tiranías y, finalmente, con el temor al filo de la espada pública. En este primer uso de la escena del asesinato de Pelias, sus hijas –a las que Hobbes no va a dudar en tildar de necias (*fools*)– son, sin embargo, seducidas por la retórica afilada de Medea no por el temor al castigo de la espada pública sino por el temor a la muerte de su padre y, de algún modo, por el amor al mismo. El límite que separa a los necios –no solo ataxicos y tontos, sino también personas cuya inocencia las vuelve presa fácil de farsantes– de quienes son susceptibles de seducir por la retórica es muy delgado y, tal y como Hobbes deja sentado en

*Elements*, ambos pueden ingresar en la conspiración contra el Estado aún sin darse plenamente cuenta, como siendo parte de un encantamiento<sup>10</sup>.

Hay en esta primera versión del mito de 1640 dos elementos que desaparecerán en la subsiguiente. El primero de ellos es la alusión explícita a las hierbas de la brujería –que desaparecerá de *De Cive* y volverá en *Leviathan*–, “lo pusieron a hervir con no sé qué hierbas en un caldero”, un dato que no aparece en la versión de Eurípides y que se puede pensar como un guiño a sus contemporáneos que unen la hechicería de otrora con las brujas de calderos, pociones y herbolarios que retratan los grabados, las pinturas y los manuales de caza del XVI y XVII. El segundo elemento se encuentra en la analogía trazada entre el desmembramiento del cuerpo del rey y del cuerpo de la comunidad, “cortar en pedazos la mancomunidad, con el pretexto o la esperanza de reforma”. La resonancia en esta analogía de la teoría del derecho divino de los reyes, en su versión inglesa de los dos cuerpos del rey –teoría que Hobbes dejará de lado para imaginar un modo más eficaz y racional de justificar el poder soberano–, sólo aparece explícitamente en este temprano pasaje. Cortar, descuartizar, desmembrar –y cuando ella lo desea volver a unir– es una de las especialidades de Medea y es, en este primer uso del mito, la imagen que Hobbes retoma para explicar que aquello que ha sido ganado por la *stásis*, por la política facciosa, difícilmente pueda volverse a unir en los mismos términos y, mucho menos, salir gratamente reformado; más bien ha de conjurar un engrudo de carne cocida<sup>11</sup>.

En los dos años que separan *Elements of Law* de *De Cive*, 1642, la guerra civil inglesa pasa de posibilidad a hecho, tal como Hobbes deja sentado en su “Prefacio a los lectores”. Una primera versión de *De Cive*, con su dedicatoria al conde de Devonshire, se fecha en noviembre de 1641 –cuando Hobbes reside en París– aunque los manuscritos que el propio autor reparte comienzan a circular con una carátula que fecha en 1642. La vertiginosidad del escenario político inglés hace que cada mes la conflictividad trepe un poco más. En diciembre de 1641 se presenta la *Grand Remonstrance*, un petitorio dirigido supuestamente al rey pero que hablaba centralmente del pueblo y hacia el pueblo, a través del parlamento, haciendo

10 Respecto a quiénes conspiran sin darse cuenta de que lo están haciendo Hobbes señala en numerosas ocasiones cómo el monopolio de este tipo de necedad no es del vulgo, indicando por ejemplo el caso de los universitarios.

11 Muchas versiones de la historia narran a Medea cosiendo los pedazos de carne de personajes y rejuveneciéndolos, esto explica en parte el sustento de la credulidad de las hijas de Pelias que había visto cómo mediante este proceso la heroína había vuelto a la vida y rejuvenecido a un carnero. Ferices, Licofrón y Simónides señalan que Medea rejuveneció a Jasón (cuando este estuvo ya mayor) mediante este proceso, también el poeta de los Regresos contó cómo la hechicera rejuveneció a Esón –el padre de Jasón– de este modo. Y en la obra de Esquilo, *Las nodrizas de Baco*, Medea vuelve a la vida a sus nodrizas y les enseña el procedimiento para que ellas cosan y revivan a sus maridos.

manifiesta la eclosión de la vieja teoría de la soberanía en su formato. En febrero de 1642 el parlamento aprueba una ordenanza militar que le quita el mando militar al rey y lo deposita en el parlamento, que pasará a tener su propio ejército. En los meses que siguieron ambos bandos se armaron y organizaron, ya enfrentados en guerra civil. Mientras esto sucede Hobbes publica *De Cive* como un llamamiento a entrar en razones y abrazar la paz y la seguridad, y en el capítulo XII, titulado “De las causas internas que disuelven el Estado”, *Medea* vuelve a aparecer retocada:

Pues la estupidez y la elocuencia concurren a la subversión del Estado del mismo modo en que conspiraron otrora (como consta en el mito) las hijas de Pelias, rey de Tesalia, con Medea, en contra de su padre. Queriendo aquéllas restituir al decrepito rey senil a la adolescencia, lo pusieron a cocinar a fuego tras haberlo cortado en pedacitos por consejo de Medea, y en vano esperaron que reviviera. Como las hijas de Pelias, así el vulgo en su estupidez, llevado –cual si se tratara de la magia de Medea– por la elocuencia de hombres ambiciosos y ávidos de renovar el viejo Estado, lo consume dividido en facciones en un incendio más a menudo de lo que lo reforma. (Hobbes, 2010, p. 253)

En esta versión el filo del corte es desplazado por el fuego de la guerra, las crédulas hijas de Pelias por el vulgo y la elocuente Medea por hombres ambiciosos ávidos de renovar el Estado. Dado que el mito es utilizado cada vez con mayor carga valorativa, para contar cómo se llega a la sedición siguiendo a falsos profetas y para señalar –a modo de refrán– sus consecuencias, va generando aporías cada vez más notorias que evidencian la lectura intencionalmente sesgada de Hobbes sobre el mismo ¿la decrepitud de Pelias –no sólo su vejez–, que Hobbes señala en las tres ocasiones, no es en sí mismo un motivo de preocupación de ese poder real y paterno que lleva a decisiones extremas? ¿no lo es tampoco el hecho de que Pelias sea un usurpador que no ha podido consolidar su poder eliminando a sus enemigos? ¿Por qué Medea aparece como la plena ideóloga del asesinato de Pelias cuando todas las versiones clásicas coinciden en que lo hace mandada por Jasón, cosa que la heroína marca como parte de su estúpida ceguera de amor? es decir, ¿qué pasa, en esta estirada analogía, con esos poderes ocultos que movilizan a los falsos profetas sumándole mayor anarquía a la política de facciones, dado que, como Hobbes señala “no podrían envenenar al pueblo con esas absurdas opiniones contrarias a la paz y a la sociedad civil a menos que ellos estén también convencidos de ellas” (2010, p. 252)?

Hobbes que conoce al dedillo la tragedia de Eurípides, haciendo uso de distintas estrategias retóricas, poda el mito, ridiculiza a sus contrincantes y reescribe la adaptación donde el otrora “pretexto” de reforma se convierte finalmente en franca subversión. Si bien la conspiración

puede ser involuntaria –producto de la ignorancia, de la falta de fe o de temor– nunca es inocente y, por ende, el autor no duda en cargar las tintas sobre las responsabilidades de la traición. Para convertir la tragedia en mito y el mito en lección política Hobbes elimina hechos pasados que sustentan la decisión de Medea y, sin hacer mención a la madre que mata a sus hijos –pero presuponiendo este saber de base, como fantasmal promesa futura–, nos cuenta una y otra vez la historia de las hijas tontas que matan al padre queriendo salvarlo –y posiblemente salvarse ellas también de las consecuencias– de su decadencia. En el camino aprovecha para señalar a sus enemigos intelectuales en el púlpito y en las universidades –aquellxs que enseñan las subversivas teorías de Platón, Aristóteles, Cicerón, Séneca y Plutarco–, así como a diferenciar entre un buen y un mal uso de la elocuencia: el primero, el qué él mismo hace sirviéndose de los favores de la retórica para fortalecer una concatenación lógica –“no disertó, computó” escribe en *De Cive*–; el segundo, es el uso que “conmueve las pasiones de la mente (que son la esperanza, el miedo, la ira, la misericordia), y se origina en el uso metafórico de las palabras y acomodando las pasiones” (Hobbes, 2010, p. 252).

La última mención explícita a Medea la encontramos, otra vez cambiada, nueve años después, en 1651, en el capítulo XXX, “De la misión del representante soberano”, de *Leviathan*. Allí Hobbes advierte sobre los peligros del cambio de gobierno y cómo debe enseñársele al pueblo a no desear los regímenes de gobierno de las naciones vecinas, por más prósperas que estas sean, dado que la prosperidad no proviene del régimen sino de la obediencia al mismo. En esta línea argumental el autor indica cómo contener los deseos republicanos –y monarcómacos– de consolidar un Estado donde el soberano gobierne legítimamente “por derecho” creyendo falsamente que allí reside la prosperidad y cómo sofrenar con temor el deseo innato de competencia, alimentado por la comparación.

Si en cualquier género de Estado suprimís la obediencia (y, por consiguiente, la concordia del pueblo), no solamente dejará de florecer, sino que en poco tiempo quedará deshecho. Y quienes, apelando a la desobediencia, no se proponen otra cosa que reformar el Estado<sup>12</sup>, se encontrarán con que, de este modo, no hacen otra cosa que destruirlo: como las necias hijas de Pelias (en la fábula), que deseosas de renovar la juventud de su decrepito padre, por consejo de Medea le cortaron en pedazos y lo cocieron, juntamente con algunas hierbas extrañas, sin que por ello lograran hacer de él un hombre nuevo. Este deseo de cambio viene a significar el quebrantamiento del primero de los mandatos de Dios: porque Dios dice, *non habebis Deos alienos*, tú no acatarás los dioses de otras naciones; y en otra parte, respecto a los reyes, dice que son dioses. (Hobbes, 2007, p. 287)

<sup>12</sup> “The Commonwealth” en el original, a diferencia de la oración anterior donde escribe “State”.

La revolución o guerra civil –dependiendo de cómo miremos ese conflicto– había pasado ya por muchas etapas entre *De Cive* y *Leviathan*, entre ellas por los ajetreados debates de Putney en 1647, por la ejecución de Carlos I en 1649 en nombre de su cuerpo político, por los quiebres y asesinatos dentro de las filas díscolas del *New Model Army*, por las campañas de Cromwell a Irlanda y a Escocia, y por las virulentas disputas al interior del Parlamento Largo por la política impositiva y religiosa de la joven Mancomunidad. La ficción de los dos cuerpos del rey había eclosionado y en su lugar el Parlamento Largo había logrado consolidar momentáneamente una versión –altamente discutida– de la soberanía popular que volvía al órgano, de manera plenipotenciaria, el único vocero legítimo de un “pueblo” con el que sostenía coincidir transparentemente en su voluntad (Morgan, 2006, p. 85). El proyecto hobbesiano de mantener al clero a raya y unificar el poder soberano con reyes que vuelvan a tener el poder de los dioses, con naciones que junten el báculo y la espada y que puedan castigar la desobediencia como delito y como pecado hace que el mito de Medea aparezca como parte del pregón de ese nuevo representante soberano que asegure la paz en la Mancomunidad. Esos *deos alienos* en los que creyeron maravilladas las hijas de Pelias, son ahora las diferentes sectas radicales intestinas y principalmente, para Hobbes, los católicos –unos años después, en el *Behemoth*, ajustará cuentas especialmente con los presbiterianos–. Medea cuadra a la perfección porque es siempre, desde que Jasón la alejó de su casa, una extranjera, lo será en Yolco, lo será en Corinto y lo seguirá siendo en sus sucesivas andanzas; y sus dioses son siempre otros porque Medea es nieta de un dios, hija de un rey y una ninfa, y sobrina de la hechicera Circe –mezcla y umbral de tres mundos y sistemas de creencias, a veces en contacto y a veces en guerra abierta–.

Junto con la explicitación de la variante sediciosa de seguir creencias contrarias al orden establecido también hay una pequeña corrección, quizás inconsciente, del mito: aquello que esperan las hijas de Pelias no es que él *reviva* rejuvenecido (“*but could not make him revive again*”) –como en *Elements* y *De Cive*– sino hacer de él un *hombre nuevo* (“*but made not of him a new man*”), en otras palabras, lo que esperan no es una reforma que emule los viejos años de gloria, sino un nuevo Estado de la materia, algo que sea el rey pero que sea “nuevo”. En dirección a esos nuevos deseos sobre la estatalidad que acompañan las nuevas representaciones políticas de mujeres que incluso pueden épicamente terminar con una vida que no sea la suya es que unas décadas antes –en 1635– el dramaturgo francés Corneille –uno de los favoritos de Luis XIV– escribió su *Medée* y como es típico en el teatro cornelliano el mito volvió como la pompa barroca del choque trágico entre los deseos regios y hobbesianos de poder, venganza y gloria (Ansart, 1997).

## 2. *Medée* contra las calderas del Estado

No debe morir sino vivir,  
Vivir difamada, expulsada y maldecida,  
Sin padre, sin patria, sin dioses.  
(F. Grillparzer, *Los argonautas*)

Con esta maldición echada por su padre traicionado, que bien podría ser el inicio de una proclama anarco feminista, comienza una de las más bellas versiones de *Medea*, relatada en clave de la historia del exilio perpetuo que la libertad femenina supone. Al igual que *Fedra*, esta tragedia tuvo, después de su creación griega en manos de Eurípides, su adaptación romana por Séneca y sus múltiples variaciones modernas. La versión cornelliana tiene una influencia determinante y explícita –con traslaciones literales– de la de Séneca. En este apartado nos importa trazar un contrapunto con las apropiaciones hobbesianas antes mencionadas, tanto por ser ésta la *Medea* más conocida del siglo XVII como por ser una *Medea* que a pesar de estar pensada como parte de los panegíricos al absolutismo francés contiene en su textualidad la preocupación por los deseos de sedición, cambio y crimen como inherentes a la política. No sabemos si el propio Hobbes tuvo contacto con esta obra, aunque es posible que haya escuchado de ella tanto por el lugar del dramaturgo en la corte francesa, como por ser ésta su primera tragedia<sup>13</sup> y una obra cargada de elementos técnicos encargados de hacerla espectacular<sup>14</sup> y macabra, como por la cantidad de veces que se representó en los años subsiguientes y lo mucho que dio de hablar en los círculos intelectuales franceses que Hobbes frecuentaba. Sin embargo, lo que nos interesa no es rastrear una influencia sino una preocupación política epocal común resuelta de dos maneras muy distintas y catalizada por la discursividad de un mito que rebasa las intenciones de su armado como fábula.

En *Medée* de Corneille, podemos representar a Medea como un Prometeo invertido. Ella es el recuerdo del poder omnipotente, apasionado y caprichoso de los dioses en la tierra; en su largo peregrinaje por lugares donde este recuerdo se está aplacando, donde el Estado ha convertido a la religión en rito, Medea tiene la función de irrumpir de modo sanguinario reavivando la materialidad atroz que sostiene esa creencia divina –para que la metáfora sea posible el miedo debe tener sus corroboraciones metonímicas–. Al igual que Prometeo, ella es

13 *Medea* se estrena en el Théâtre du Marais con cierta controversia dado que Corneille acababa de ser expulsado del “grupo de los cinco”, había decidido dejar las comedias y la compañía ya no contaba con el apoyo explícito de Richelieu. Esta *Medea* se sitúa entre la de Jean de La Péruse (1553) y la de Logepierre (1694), siendo la más prestigiosa de las tres.

14 A través de pócimas y varitas mágicas la obra está llena de despliegues escénicos hechos para impresionar y culmina con un final *deus ex machina*. Cf. Marin (1999).

una síntesis de lo mejor de la estirpe olímpica y de la realeza humana, situación constantemente recordada: “en mí hay hierro y fuego, mar y tierra, el Infierno y el Olimpo, el cetro de los reyes y el rayo de los dioses” (Corneille I, V). Pero a diferencia de Prometeo, esta semidiosa, que siempre remarca su ascendencia materna, se opone sintomáticamente a la caridad humana del mártir encadenado, trasluciendo y castigando las profanaciones a las que la han expuesto las miserables relaciones entre los hombres. Todo aquello que Medea da, lo hace a fin de sellar una relación de dependencia; a diferencia de Prometeo, no la mueve ningún espíritu altruista, sino pasiones bajas como las que enumera Hobbes en su descripción del mal uso de la retórica. Si Prometeo es el símbolo de la piedad humana y el estoicismo, Medea es el de la venganza y el placer.

La tragedia de Medea, en sus distintas versiones modernas hasta el siglo XVII al menos, propone la siguiente operación ideológica: exponer cómo la naturaleza femenina, sin todos los frenos patriarcales jurídicos, morales y políticos que el siglo ofrece renovados<sup>15</sup>, empuja una y otra vez hacia el crimen. A pesar de ello este principio no deja de tensionarse en el texto donde ante la incapacidad de la heroína de formular un deseo de poder que exceda a la posesión de Jasón, el móvil último de cada una de las acciones de la protagonista es el propio Jasón. Solo la acción final, el filicidio, que sigue siendo un acto condicionado por este deseo motor –como venganza–, llega a abrir la puerta para la afirmación personal, el supuesto “retorno” –que en realidad es construcción intersubjetiva– a su autonomía; como le dice a Ejeo: “Mañana yo seré Medea” (Corneille IV, V). Esta aparente tensión que signa la tragedia es en realidad su verdadero centro –que suele quedar desdibujado por el episodio filicida–. *Medea* es la tragedia del género como un reducido y costoso espacio de disputa, lo fue desde el acto mismo de Eurípides escribiendo para su boca:

**Medea:** De todo lo que tiene la vida y pensamiento, nosotras las mujeres, somos el ser más desgraciado. Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste es el peor de los males. Y la prueba decisiva reside en tomar a uno malo o a uno bueno. A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiarlo. (2010, p. 112)

<sup>15</sup> Silvia Federici (2011) muestra cómo a lo largo del XVI y XVII se aprobaron en Europa un conjunto de leyes y edictos que aumentaban a pena capital los pecados de adulterio femenino e infanticidio, que perseguían la prostitución –iniciando una larga tradición de clandestinización de este trabajo– y que aseguraban, con los nuevos elementos del derecho romano exhumado, la potestad absoluta del padre sobre los bienes y las vidas de sus hijas, esposas y hermanas.

Medea simboliza una de las esquilas del pasaje de una matriz matrilineal a una patriarcal, es el profundo temor a la venganza femenina y por ello no deja crimen por cometer: fratricidio – corta a su perseguidor hermano en pedazos para retrasar a su padre que les da caza–, parricidio –con el anterior crimen mata de dolor a Eetes–, filicidio y los magnicidios que venimos mencionando. Ella es para los Estados, como lo dicen todas sus versiones en boca del rey Creón, “un monstruo”, una aberración en el relato sobre la naturaleza que pervive como latencia o memoria. Sin embargo para Hobbes, un hombre fascinado por la potencia de lo monstruoso, Medea es ante todo poderosa por su elocuencia y por la autoridad que infunde – medida en su capacidad de convencimiento más que en sus dotes sobrenaturales–. Hobbes –a diferencia de Descartes, Bacon o Browne– no cree “que la brujería sea un poder real”<sup>16</sup> (2007, p. 25), pero estima que es un problema en tanto puede generar una falsa creencia y hasta una nueva religión. Curiosamente Medea no aparece en *Behemoth*, su texto dedicado a pensar la guerra civil, ni tampoco la brujería como un problema político, pero allí al igual que en su *Diálogo entre un filósofo y un jurista* (1664-6)<sup>17</sup> Hobbes le dedica muchas páginas a la historia conceptual y política de la herejía. En ambos textos, mediante diálogos, el filósofo de Malmesbury hace recordar que los primeros herejes eran los filósofos griegos, que la palabra herejía “considerada sin pasión significa opinión privada” (Hobbes, 2013, p. 14) y que lo que determina qué es y qué no es herejía es el poder soberano. Por ello cuando su contraparte en el *Diálogo*, el jurista, dice que ciertos crímenes solo pueden ser producto de la brujería, el filósofo replica en una salida que casi plantearía la inocencia de las mujeres acusadas de brujería: “Pero no deseo hablar de ese tema. Porque aunque sin duda hay una gran maldad en esos crímenes; sin embargo, me siento demasiado torpe para concebir la naturaleza de ellos, o cómo el diablo tiene el poder de hacer muchas cosas de las que las brujas han sido acusadas” (Hobbes, 1840, p. 96).

La reescritura de esta obra por Corneille puede leerse al menos de tres modos: como un coletazo nostálgico del teatro macabro que tuvo su último apogeo a fines del siglo XVI; como su primera intervención como dramaturgo en la querrela entre Antiguos y Modernos en la que el autor participa como defensor de los primeros; como la estratégica tematización del proyecto político que unía a los nuevos Estados centralizados o absolutos, a las iglesias y a la ciencia en una persecución común: el sistemático asesinato de mujeres acusadas por brujería. Este último es un fin que no se le escapa a un antiguo publicista real, preocupado por traer la

<sup>16</sup> Y eso mismo es, en su contexto, motivo de herejía, como le señalará Bramhall.

<sup>17</sup> Es de notar, como lo han hecho Tönnies (1998) y Bobbio (1991), que en el mismo momento que Hobbes estaba escribiendo el *Diálogo* se preparaba el proceso por herejía y ateísmo iniciado por el Parlamento contra Hobbes.

paz luego de la guerra civil teológico-política por la sucesión del trono y ante los inicios de la reacción nobiliaria que llevaría a la Fronda. La década en la que Corneille escribe su *Medea* es la década en la que más muertes se registran por brujería en toda la historia de este feminicidio extendido<sup>18</sup>; y la situación de dicho furor sirve para explicar la excéntrica reescritura de una pieza de tan arriesgada aceptación popular y el ingreso a la obra de objetos que se pueden encontrar en manuales de demonología del periodo y que no existían en las versiones grecorromanas: una varita mágica y un anillo de invisibilidad semejante al de Giges. De hecho, mientras Corneille estaba escribiendo su *Medea* la población francesa seguía absorta el paradigmático proceso de las monjas posesas de Loudun (1634)<sup>19</sup>.

*Medea*, sin embargo, debido a la herencia de su estructura dramática, es una hechicera y no una bruja tanto en las citas de Hobbes –donde hace alusión a “su magia” en *De Cive*<sup>20</sup>– como en Corneille. Es decir, *Medea* no ha pasado del todo por el tamiz cristiano de la construcción de la “bruja”, ella no es la pasiva mediadora de la voluntad de un poder más alto, ni una posesas, ni una adoratriz, no es un instrumento de fuerzas oscuras, sino que en ella misma reside su poder, en su sangre que funciona como pasaje, y nada, ni su propia renuncia a estos poderes –movimiento que intenta– la despojará de ellos. La conversión conceptual cristiana de la hechicera en bruja supone, como lo han marcado Jules Michelet y Carlo Ginzburg, la confiscación de todo poder/saber<sup>21</sup> a estas mujeres, que serán vistas de allí en más como impotentes mediadoras del diablo, verdadero artífice de todos sus actos. En *Medea* esta disputa por el saber aparece explícitamente desde sus orígenes, en Eurípides dice: “Si eres considerado superior, por poseer conocimientos variados, parecerás a la ciudad persona molesta” (2010, p. 110). Y a este litigio se le suma el dilema políticamente mucho más relevante tanto para Corneille como para Hobbes –tal y como lo ha desarrollado Pitkin (2014) en su análisis de los procesos de autorización en la teoría de la representación del inglés– por esclarecer quién actúa, en nombre de quién lo hace y de qué formas las acciones transforman a

18 Según Hugh Trevor Roper. “a principios del siglo XVII, los exorcistas ya se han entregado a la histeria. Sus manuales han adquirido abundancia enciclopédica y pedantería lunática. Los expertos exigen purgas generales, y en ocasiones las consiguen. Hacia 1630, la carnicería ha superado todas sus marcas anteriores. Ha devenido en un holocausto donde también los abogados, los jueces y los clérigos que se ocupan de las brujas van a parar a la hoguera” (2009, p. 107).

19 Para detalles sobre este interesante proceso en el que las monjas posesas son utilizadas por Richelieu para ajustar cuentas y, finalmente, asesinar a su enemigo político el eclesiástico Grandier acusándolo de brujería, ver el agudo estudio de De Certeau (2005).

20 Pese a que esta, claro está, sea para Hobbes la magia de su persuasión más que poderes de otro orden.

21 Saberes que van desde los posteriormente vinculados a la obstetricia, a los cuidados y los curas medicinales, pasando por las hierbas, los ciclos naturales del cuerpo y de la tierra, hasta prácticas de adivinación y de producción de futuro que contrariaban la noción de destino y su pasividad resignada.

las personas. Este dilema hobbesiano, sobre quién es persona y qué tipo de persona es, es un problema planteado reiteradamente en el libreto del francés:

**Medea:** (...) ¡Te engañas, Jasón! ¡Soy todavía la misma! Todo aquello que por ti hizo mi gran amor lo haré por odio. (I, IV)

**Nerina:** (...) Vuestro país os odia, vuestro esposo os repudia ¿Qué os queda después de tantos reveses?

**Medea:** Yo misma; y yo digo qué es suficiente. (I, V)

**Medea** (a Creón): (...) si me castigáis, devolvedme al menos mi delito [Jasón] ¿Es así como debe ejercerse el poder legítimo, reconocermé culpable y beneficiarse de mi falta? (II, II)

**Medea** (a Jasón): Comete el crimen quien se beneficia del crimen. (III, III)

**Jasón:** Cedamos al destino, vencidos por las desgracias.

**Medea:** Mi cuerpo no alberga un espíritu tan sumiso. Mi suerte siempre ha dependido de mí, nunca ha sufrido que me dictasen leyes. (III, III)

En este conjunto de pasajes podemos ver que la obra comienza por reafirmar una identidad anterior que, más allá de lo que todos creen, no ha desaparecido. El “¡Soy todavía la misma!”, que se sucede por la enumeración de todas las proezas que hizo por Jasón –proezas sin las cuales el héroe no hubiera conseguido nada más que la muerte– es el inicio de una mutación interna. Desde las cenizas en las que se ha convertido en una devota esposa abandonada e indeseable, suplantada por la joven princesa Creusa, resurgirá la poderosa hechicera que, como su tía Circe, modificará completamente la escena. La obra relata ni más ni menos que este proceso de reencuentro mediante el recuerdo, Medea cuenta a sus distintos interlocutores e inconscientemente se cuenta los logros de ese pasado guerrero, transformándose.

Corneille nos presenta una hechicera colérica, pero dispuesta a negociar, que es nuevamente arrastrada al crimen por las humillantes e injustas condiciones de rendición que le dan; por la pusilanimidad del inconstante Jasón y por la arbitrariedad blanda del rey. Esta Medea, que nunca se dice inocente, busca a toda costa evidenciar la culpabilidad compartida en los crímenes. El planteo es: si ella ha obedecido al deseo de su esposo, como cualquier otra abnegada esposa ¿por qué ha de ser castigada sola? Es su sexo unido al poder de su carácter divino, el estigma que la condena salvando a Jasón. Podemos de hecho reponer la estructura de

la obra marcando cómo los momentos dependen de la identidad que los otros subrayan en ella –su ser mujer, o su ser hechicera–. Y así como es la aparente primacía del primer elemento, su “sexo débil”, lo que lleva a que el rey y su futuro yerno se confíen, solo Polux se alerta:

**Creón:** (...) ¿Qué puede lograr una mujer? No tiene más que un día de plazo.

**Polux:** Es poco para una mujer y mucho para su magia. No compares a sus conjuros con el poder humano. (IV, II)

Así también, a la hora de juzgar el rey la condena por la autonomía que le concede su carácter divino, autonomía que ambos leen como cierta masculinidad a la que sus poderes le dan acceso –como ella misma dice en Séneca: “Si algo te queda del vigor antiguo, deshecha los temores femeniles”–; Medea le habla al rey como a un igual. Por lo tanto el eje de la disputa por la culpabilidad, que se desarrolla en el medio de la tragedia, se traduce en ¿quién es, quién puede ser, el autor/la autora? Una mujer decididamente no, pero ¿una hechicera? Al igual que para el Hobbes de 1651, para el Corneille de 1635, el autor es la persona que es dueña de sus palabras y de sus acciones, y mientras Medea se afirma en cada una de ellas, Jasón no hace más que esquivar y acomodarse a las del poder dominante, con lo cual la supuesta alienación de Jasón ante los poderes de Medea aparece como un salvoconducto que no sirve a la inversa. Medea cree en un principio en la inocencia de esta tendencia a la sumisión de Jasón: “Creo que todavía me quiere [...] no hace sino obedecer la voluntad de un rey, que le separa de Medea a despecho de su fidelidad” (II, I), pero la ficción dura poco: “¡Alma rebosante de hipocresía! Ocultas tus deseos fingiendo temor. Un cetro es lo que persigues.” (III, III). Por esta dualidad se dan los distintos parámetros de enjuiciamiento, la injusticia que le reclama Medea a Creón. Medea entiende el motivo de esta arbitrariedad y hobbesianamente en la versión de Séneca apura al rey: “Escúchame si juzgas; pero si reinas, manda” (p. 18) y Creón decide fatalmente juzgar en vez de reinar expulsándola. A Creón lo intranquiliza y crispa que Medea no se subordine y no deja de decir que ella es la peste de la ciudad, que debe irse, para que la obediencia reine.

**Creón:** Cesa ya de mezclar tus intereses y los suyos. Jasón, separado de tí es un hombre de bien y su defensa es fácil. Jamás traicionó a su padre, ni a su ciudad; jamás enrojeció sus manos con sangre inocente, y nunca prestó sus fuerzas a tus designios. Su falta, si la tiene, es tenerte por mujer. Déjale pues liberarse de una pasión tan vergonzosa; devuélvele su inocencia alejándote de nosotros. Llévate a otros lugares tu cólera insolente, tus hierbas, tus venenos, tu corazón sin piedad y todo lo que jamás hizo culpable a Jasón. (II, II)

Asistimos, como en tantas otras tragedias clásicas, a una puja entre la ley humana y la justicia divina; y al igual que en *Antígona*, podemos observar que la insubordinación de la protagonista ingresa al litigio aceptando las pautas discursivas del planteo del rey. Medea no impone a Creón su intención en los términos de la justicia divina durante el desarrollo de la pieza sino que intenta demostrarle, mediante el relato de su historia, por qué su obrar diferencial –la condena al exilio a ella y la premiación a Jasón– es injusto incluso en los términos de su propia ley, empezando por decirle: “El que condena a un criminal, sin escucharle, aunque su crimen merezca cien veces la muerte, transforma en injusticia la condena más justa.” (III, II). De esta forma ella obliga al rey a escuchar su confesión, y a reconocerla<sup>22</sup>. Corneille nos señala allí los problemas de cierta honorabilidad como borde al poder soberano, sin embargo escoge, con su particular anti-maquivielianismo, la tragedia heroica del rey honorable. Como lo ha señalado Annabel Herzog (2010) pese a los deseos de una soberanía unificada y omnimoda que unen a Corneille y a Hobbes, sus teorías de la representación tienen enormes diferencias que datan de contextos distintos y, principalmente, de proyecciones políticas distintas. En ese punto Carl Schmitt acierta cuando escribe sobre absolutismo francés que “únicamente en ese estado soberano puede surgir el teatro clásico de Corneille y Racine, con su unidad clásica de espacio, tiempo y acción, que puede ser llamada jurídica y, con mayor precisión, legalista. A la vista de ese teatro se comprende que Voltaire viera en Shakespeare a un salvaje ebrio” (Schmitt, 1993, p. 54). Claro que Schmitt cierra explicando como esa tragedia shakesperiana que vista desde el XVII francés parecía signo de barbarie pre-estatal, vista apenas un siglo después, tras el despliegue de Inglaterra como potencia marítima, financiera e industrial era retomada con otro signo. También la propia idea de *stasis*, en su vínculo incómodamente inherente con el poder soberano –como pregunta y como posibilidad–, va a ser distinta. Es por ello que ese diálogo entre Medea y Creón, la sola posibilidad de ese reconocimiento es un problema que ambos autores abordarán de modo taxativamente distinto.

Si aceptamos esta búsqueda de reconocimiento como el inicio de una operación autónoma no podemos, sin embargo, girar el foco y dejar de preguntarnos ¿con qué sentido una semidiosa se confesaría ante un rey mortal? Foucault nos da una respuesta tentativa en *Sobre el principio de la hermenéutica del yo*. Allí, corriéndose de su inicial juicio sobre la confesión –

22 La explicación de Butler sobre esta apropiación discursiva para la afirmación de sí (presentación del crimen, que mediante su ratificación en un “no me arrepiento” lleva a un segundo crimen) vale tanto para Antígona como para Medea: “Aunque ella utilice el lenguaje [de Creonte] para afirmar su acción, para hacer valer una autonomía varonil y desafiante, ella puede performar esta acción solo a través de la incorporación corporal de las normas del poder a las que se opondrá” (2012, p. 238). Esta incorporación la veremos otra vez, en el caso de Medea, cuando se debate entre si el asesinato de sus hijos viola o no las leyes de la naturaleza.

el de *La historia de la sexualidad*–, explica que en Séneca la confesión no busca echar luz sobre cierta “verdad” para así hacerla susceptible de control, sino que esta verbalización ayuda a exponer el deseo frente a otro, viabilizando el desarrollo relacional de la voluntad, que es una voluntad de representación –elemento que, como repite gran parte del feminismo, debe estar reducido a la especularidad del deseo de Jasón–. Entonces, siguiendo esta idea, lo que nos aparece como el sentido de la larga confesión, que ya se encontraba en el texto de Séneca, es la paulatina conversión de Medea en esa mujer que había dejado de ser. Ella obtiene por este medio el reconocimiento de Creón, pero éste es más complejo del que ella espera. No es su reconocimiento sólo como una esposa y madre abnegada que ha hecho todo lo posible para salvar a su marido, dado que son estas “posibilidades sobrenaturales” las que desfasan ese personaje que ella intenta crearse. Solo cuando queda claro que jugar este papel es imposible y que tanto Jasón como Creón desean deshacerse de ella es cuando la vuelta a la identidad por la que la juzgan se hace obligada. El proceso de enjuiciamiento crea subjetividad y en el caso de la brujería éste es un notable tópico histórico, literario y cinematográfico.

El moralismo cornelliano que reescribe el juicio de Medea como una peligrosa criminal, subrayando el problema de las dos espadas que la ascendencia de la heroína le presenta al rey, no quiere, a diferencia de Séneca, pasar por alto la actitud “licenciosa” del casanova Jasón. Para señalar la serie de faltas morales de este personaje el autor introduce al prudente Polux –hijo de Zeus y Leda, salvado también de la muerte por Medea– quien, desoído como un oráculo, va profetizando el fatal desenlace. A diferencia de la versión romana, la francesa deja en claro que Jasón no abandona a Medea casándose con Creusa para asegurar su vida y la de sus hijos exclusivamente, sino que es el conveniente amorío con Creusa y su deseo de acceder al trono lo que signa el resto de las decisiones. El Jasón de Corneille es, frente a sus versiones anteriores, mucho más oportunista, habla varias veces de sus “intereses”, llegando a parafrasear –como los sujetos modernos de las otras obras del autor– a Maquiavelo: “Recuerdo a Medea y adoro a Creusa, una es mi falta y la otra mi excusa” (I, II). Y la propia Creusa, normalmente representada como una joven prodigiosa, es en Corneille una veleidosa interesada; cuando le pide a Jasón cambiarle a Medea su túnica por la vida de sus hijos y éste accede contento a ser el vehículo de este trueque, vemos el juicio moral del autor sobre lo que considera son las condiciones de posibilidad de la tragedia: los jóvenes perdidos por el poder y el lujo, el rey arbitrario y la semidiosa vengativa. De esta operación de mostración de la miserabilidad de las partes depende la identificación primera con la hechicera que da sentido a toda la pieza; únicamente si esta operación llega a buen puerto, el golpe final es certero: nos

hemos identificado y compadecido de una madre filicida. Convengamos que el movimiento es mucho más difícil que el necesario para identificarnos con la abnegada Antígona.

Pero más allá de estos nuevos aditivos negativos de la caracterización del entorno de la protagonista, que también pueden vincularse con la atmósfera moralmente degradada que se reconstruía en el teatro macabro, aquello que se conserva incólume desde Eurípides hasta Corneille es el acento muchas veces inverosímil –por lo antes dicho– sobre el fuerte sentimiento paternal en Jasón<sup>23</sup>, que se expone como imperativo, y que sirve de espejo a la supuesta falta de sentimiento maternal en Medea. Sabemos que la negociación que obra Jasón no es un sacrificio, pero la pieza se propone decirnos que, a pesar de todo, la lleva adelante para preservar la vida de sus hijos<sup>24</sup>. Este dato, que puede ser leído como una contradicción interna del personaje, presenta la asignación cultural de roles de la obra: el padre magnánimo y protector frente a la traicionera mujer, sublevada por el amor de sí, olvidada de toda piedad materna. La construcción de la figura del padre como aquel que da la vida y puede quitarla y la oposición de la madre con la asesina, tiene en el cristianismo su mayor fuente. Antes, en las culturas politeístas, la maternidad estaba asociada con la potencialidad de la vida, la madre no era obligadamente la protectora sino, principalmente, la creadora. Capacidad que algunas fantasías olímpicas otorgaban a pocos dioses. Quizás por esto en la versión de Séneca, a diferencia de en la de Corneille, Medea no reniega de su maternidad sino que por el contrario vira, peligrosamente, mientras se confiesa sus deseos, la idea misma de madre, dice entonces: “¡He parido, he parido la venganza! ¡soy madre!” (Séneca: 13) o “¡Ahora que soy madre quieren mis manos crímenes mayores!” (p.16). En una dirección con puntos de contacto con la que desarrolla Hobbes al hablar del derecho materno –y cuya borradura es una de las obsesiones de los juristas modernos–, el filósofo inglés explica que lo único seguro en el estado de naturaleza<sup>25</sup> es la maternidad, que los padres no dejan de ser una hipótesis plausible

23 **Jasón:** ¡No tienes ojos para ver en mi alma los puros motivos de mi nueva pasión! Los tiernos sentimientos del amor paterno me vuelven criminal para salvar a mis hijos, si se puede llamar crimen a un desdichado divorcio al que me obliga el cuidado que les debo. (III, III)

24 La primera versión que se anima a cambiar este paraguas de la moral paternal y a desviar el centro del drama – corriendo del crimen, el filicidio, a las horribles condiciones de Medea anteriores al mismo– es el dramaturgo austríaco Franz Grillparzer (1960) en su *Medea* de 1819, donde el disconforme Jasón, arrastrado por el racismo de los griegos contra los cóquidas, desprecia a la protagonista y a sus hijos, a quienes destrata: “¿Este será mi final? ¡Padre y marido de unos salvajes porfiados!” (I, I). En esa obra también el complejo y ambiguo corrimiento de la Medea madre y esposa a la furiosa hechicera está detenidamente abordado, reparando en las presiones internas de un marco social que pareciera exigirle a la mujer matar a sus hijos para recuperar su libertad. Esta reescritura de la pieza, con otro centro, de hecho comienza, en vez de por la cólera de la protagonista frente a la decisión de Jasón de abandonarla a su exilio, relatando cómo Medea renuncia con pesar y resignación a sus poderes y al vellocino de oro para unirse como una sumisa esposa al paso de su marido.

25 Y podemos aventurar que también una vez que este se ha puesto entre paréntesis y no existen pruebas de paternidad.

y por ende los hijos son de la madre<sup>26</sup>, y que parte del poder omnímodo de esas madres sobre sus criaturas reside en la decisión de sostener o abandonar esa vida<sup>27</sup>.

En cambio, la *Medea* de Corneille –en este punto más cercana a la de Eurípides– está íntimamente contrariada entre una cosa y la otra: “Paso del amor a la cólera, de los sentimientos de mujer a los de madre” (V, II). En esta tensión entre una cosa y otra, para resolverse a actuar tiene que inventarse un argumento que borre la parálisis de la maternidad protectora y devota:

**Medea:** Creusa no tiene hijos sobre los que yo pueda vengar plenamente su traición. Los supliremos con los míos; inmolaremos con alegría estos que Creusa me envía para decirme adiós. Puedo hacerlo sin violar las leyes de la naturaleza, porque vienen de su parte; no son ya míos. (V, II)

Poco importa si esta justificación es justa o no, es el acto de decisión soberana sobre el sentido la escena –respecto a quién actúa en nombre de quién, quién autoriza y quién representa– el afirma su transgresión reinterpretando la ley natural. Así se abre una tensión entre el reconocimiento y la violación, que acentúa el carácter consciente y autónomo de la acción. Este es el corazón de *Medea*. El punto nodal no es el filicidio, tantas veces cometido por los padres en el teatro renacentista, ni siquiera el excepcional filicidio materno, sino la decisión subyacente al mismo, la de rehusar el lugar supuestamente privilegiado que la cultura occidental le da a las madres, el sitio de la mártir madre salomónica, que prefiere ver a su hijo en manos de otra mujer que partido en dos. *Medea* no desea ser una mártir y eso se traduce, dados su status, las condiciones de la tragedia y los códigos culturales, en no querer ser madre<sup>28</sup>. Por eso planea con anticipación su escape, por eso libera a Egeo y por eso la escena del carro triunfal ascendiendo a la protección olímpica es insoportable para este nuevo público cristianizado. Este es el motivo que ha confinado a la obra a largos periodos de irrepresentabilidad: Hall y Macintosh cuentan, revisando la historia de las representaciones británicas de *Medea*, cómo durante el romanticismo –época de afianzamiento de la moral burguesa– la obra cayó en el olvido, salvándose solo algunas representaciones donde la madre

26 Hobbes escribe “por derecho de naturaleza el dominio del infante pertenece en primer término al que primero lo tiene en su poder. Pero es manifiesto que el recién nacido está en el poder de la madre antes que de cualquier otro, de tal modo que ésta puede con derecho criarlo o exponerlo a su arbitrio” (Hobbes, 2010, p. 218). Este tipo de apuntes ha llevado a que Carole Pateman señale que Hobbes es el único de los contractualistas clásicos que ha eliminado el significado político de la diferencia sexual en la condición natural.

27 Al respecto se puede Sreedhar (2019).

28 En palabras de Irigaray: “La mujer que deviene madre será *La Madre*, totalmente identificada con la maternidad en una especie de asesinato de su madre y de obliteración de la relación de la mujer con la maternidad que le otorgarían, en el presente, el título de poseedora del origen: tierra-madre-fálica” (2007, p. 65).

cometería su crimen o por influencia de Egeo –ópera de Mayr<sup>29</sup>– o por súbita locura –versión de Glover<sup>30-31</sup>.

### 3. Hobbes entre la tragedia y la herejía

De niño era bastante juguetón, pero ya tenía entonces una melancolía contemplativa; se iba a un rincón, hasta que se aprendía la lección de memoria. Tenía el pelo negro y sus compañeros de la escuela lo llamaban “Cuervo”.

*Una breve vida de Thomas Hobbes*, Jhon Aubrey

Si el peregrinar del mito de Medea ha estado desde sus inicios vinculado a las rescrituras de la feminidad y sus perversiones como escenificación de la división del Estado y la subversión de sus mandatos patriarcales, su relación con el pensamiento hobbesiano ha guardado una relación paradójica. Por un lado, como hemos visto en la primera parte de este artículo, Hobbes hizo uso del mito como ejemplo y advertencia ante los deseos revolucionarios y republicanos que clamaban por cambios en el gobierno. Mientras que por otro, el propio Hobbes fue denunciado por el obispo John Bramhall de –al igual que Medea– sucumbir a la tentación de “desplazar todos los antiguos linderos entre príncipe y súbdito, padre e hijo, marido y esposa, señor y siervo, hombre y hombre” (Hobbes & Bramhall, 2013, p. 118). El ferviente y mordaz adversario de Hobbes, al que el filósofo le seguirá contestando incluso después de que aquel hubiese muerto, promete en su texto *La captura del Leviatán* hacer con el enorme monstruo –que para el obispo no es más que el propio Hobbes hinchado en su orgullo– lo mismo que las Pelíades con su padre:

Nuestros pescadores de Groenlandia han descubierto un nuevo arte para sacarlo de su castillo, es decir, de las profundidades, no ya con anzuelo, sino con sus arpones de hierro [...] para finalmente llevar a la formidable criatura a la costa o hacia la propia embarcación, cortarla en rodajas, hervirla en un caldero y ponerla en toneles de aceite. (Hobbes & Bramhall, 2013, pp. 56-57)

29 Cfr. *Medea en Corinto* (1813), con música de Simon Mayr y libreto de Felice Romani.

30 Cfr. *Medea* (1763), escrita por el dramaturgo inglés Richard Glover.

31 Años después “La parodia victoriana de Medea habilitó a las actrices a hacer cosas que pocas heroínas podían atreverse a hacer en otros contextos imaginarios- ella se eyectó a sí misma, triunfalmente, de un matrimonio arruinado, o empujó astutamente a su esposo a reparar en sus pasos, o tomó la iniciativa de cartearse con su rival amorosa sobre asuntos financieros, o argumentó con firmeza, ingenio y estilo que muchas de las mujeres eran injustas entre sí” (Hall & Macintosh, 2005, p. 393).

Páginas más adelante en el mismo descargo el mito vuelve a colarse, tras enumerar el desquicio de órdenes que ha generado la teoría hobbesiana Bramhall remata:

Ojalá T.H., como hacen los aprendices, hubiese puesto a prueba durante un tiempo esta nueva forma de gobierno en su propia casa, antes de emprender la tarea de imponérsela al Estado. Y ojalá antes de poner en obra intentos y esfuerzos atrevidos para reformar y renovar la política de su país natal hubiese reflexionado más seria y gratamente sobre el modo en que se aplica a él mismo la fábula de las “hijas necias” de Pelias [...] <sup>32</sup> (Hobbes & Bramhall, 2013, p.118)

Más allá del profundo desprecio que mueve el texto del obispo nos sentimos tentadxs a darle la razón en muchas de sus observaciones que colocan a Hobbes no sólo como un hereje sino también como un ateo inconfeso, como alguien que ha armado una matriz soberana donde Dios es una posición reubicada de la cual la estructura puede prescindir, donde el hecho de que las almas vayan al infierno es puesta en duda, donde el pecado se puede escindir del delito, donde el dogma y la política valen más por su capacidad real de control que por su sentido bíblico, y donde la libertad de conciencia debe tener lugar <sup>33</sup>. En este punto, la tragedia interna hobbesiana no reside en *elegir* sino en negar que lo está haciendo cuando lo hace, es decir, en sostener contra viento y marea que los giros que le imprime su matriz argumentativa tanto a la teología política como a la teoría de la soberanía –y a su control sobre las conciencias– ya estaban ahí. Hobbes hace *como si* está desarrollando un argumento que le pre-existe, *como si* su trabajo performativo de persuasión sólo afianzara por una concatenación lógica el derecho de lo dado y mientras lo hace crea una novedad tras otra. Bramhall y él lo saben, y por eso podemos leer con cuánto furor Hobbes sigue retrucando las acusaciones teológicas y tradicionalistas de esa polémica. En la línea de esa producción ficticia de un borde, de una contención política, Rinesi escribió que el intento hobbesiano es trágico en tanto activa modos de pensar la política que la permitieran “concebir siempre como un *más acá* de ese exterior temible, de esa intemperie desoladora y amenazante” [que es la pulsión del conflicto, la posibilidad de la guerra civil, la violencia del antagonismo trágico]. Y cierra la idea “esa tensión es la tragedia de ese pensador militantemente anti-trágico en su concepción última de las cosas y en la comprensión de la inutilidad final de todos los esfuerzos por alejar el fantasma del desorden” (Rinesi, 2005, p.192).

32 El capítulo cierra con la cita del mito en su versión de *Leviathan*.

33 Elemento que molestará particularmente a Carl Schmitt, identificándolo como el punto de fuga por la cual se escindirá lo público de lo privado, se limitarán las prerrogativas estatales ante la libertad de conciencia y el refugio individual y se abrirá paso el Estado de derecho liberal (1990, pp. 55 y ss.).

Hobbes comparte con esa escena de Medea a la que vuelve una y otra vez tanto el armado de un discurso que incita al movimiento y al cambio como la presentación del mismo como si fuese algo que siempre estuvo allí, que tiene tras de sí el peso de un saber reconocido –ya sea, la razón (en Hobbes) o la magia (en Medea)–. El carácter subversivo de la doctrina hobbesiana ha sido intensamente desarrollado en las últimas décadas, explorando especialmente aspectos de su obra que han sido tratados como menores o incoherentes. Así las lecturas heréticas (Abdo Ferez et al., 2018) y materialistas (Frost, 2008) de Hobbes han dado lugar a una aproximación más dinámica de sus obras, mucho más encarnada en los deseos, obsesiones y posibilidades históricas que en una matriz que siempre responda por sí misma, que trate de explicar todo o que no tenga incongruencias. Así los fantasmas de la multitud democrática y/o republicana (Jakonen, 2013) y de las formas de subversión de la soberanía también han devenido un trasfondo inevitable de las preocupaciones hobbesianas que permiten incluso leer su teoría sobre la potencia y armonía de las voluntades como una posibilidad de subversión no sólo al derecho divino de los reyes sino también como una puerta a la resistencia política (Fernández Psychaux, 2013). El uso del mito de Medea en Hobbes, con sus tres versiones corregidas, funciona tanto como una metáfora de las posibles vinculaciones entre la seducción de la promesa de cambio y la subversión civil como un recuerdo de la posición expuesta del propio Hobbes ante las puertas políticas que su lógica ha inaugurado.

El litigio sobre la propiedad –más que la autoría<sup>34</sup>– de las acciones y las palabras que un estatista como Corneille pone en boca de Medea y que llega a su punto cumbre cuando Medea acepta o, más bien, *reconoce*, lo que es desde siempre-ya y actúa en consecuencia –cumpliendo los designios de una tragedia mítica–, es el mismo litigio al que apela la introspección hobbesiana –en esa invitación al descubrimiento de la naturaleza humana– tratando de cumplir una apuesta mucho más modesta, pero no por ello más simple: instigar a la obediencia. El problema político es lo que sucede en el medio de ese proceso de argumentación que, pese a lo que al propio Hobbes le gustaría, se sostiene en las mieles del humanismo, está lleno de metáforas e imágenes y, por ende, abre posibilidades y explicaciones teórico políticas que individualmente inician sus propias grietas. Así, los argumentos desagregados, desmembrados, que él busca computar para concatenar en un orden, conjurándolos a permanecer en ese *más acá* por derecho, ya han seguido de hecho su propia senda imaginaria. El seductor camino de la invención, la elucubración y la posibilidad contingente –y a veces temeraria– de que todo cambie guía esas partes de manera insurgente,

34 Ya sabemos que para Hobbes el soberano es el intérprete, más que el autor que una vez que ha cedido su voluntad no tiene derecho a reclamar nada.

más allá de los deseos del autor. Y ha sido él mismo, un pensador activo de su tiempo, quien ha abierto las compuertas del despedazamiento, como reaccionario Bramhall ha señalado el propio Hobbes ha quedado atrapado utilizando la seducción de Medea y su autoridad<sup>35</sup>, dando paso a esos “intentos y esfuerzos atrevidos para reformar y renovar la política de su país natal”.

El obispo hace alusión al engrudo de carne que Hobbes quiere figurar como “fantasma de su invención”, un ser que no es “ni carne ni pescado, sino mezcla de hombre y ballena engendrada en la cabeza del mismo Hobbes [...] una mezcla de Dios, hombre y pescado” (Hobbes & Bramhall, 2013, p. 55). El Leviatán es una conjunción muy particular entre la representación platónica del hombre magno, la bestia marina mítica del antiguo testamento y un mecanismo gigante semejante a un autómatas forjado en base al ingenio humano, un Dios mortal cuya soberanía era su alma artificial que le confería reflexión y movimiento. La increíble unión de todas esas partes en una amalgama nueva y su representación como un todo orgánico es una invención política tan peculiar como contranatura, digna de figurar entre los portentos y prodigios del curioso siglo XVII. Bredekamp escribía al respecto: “Para Hobbes, el Estado no es el producto ni divino ni natural del *zoon politikon*, el resultado orgánico de la vida en común con los otros hombres, sino una formación contranatural, creada artificialmente, como una obra de arte” (2018, p. 98). Ese carácter contranatura que trata sin embargo de desagregarse desde las leyes de la naturaleza acompaña al carácter hereje de esa deidad mítica, que tiene más de las cruces zoofílicas e hibridaciones teriomórficas del Olimpo que imagen del antiguo testamento, pero que a su vez se llama dios mortal bajo un dios inmoral cristiano. Encontramos allí el mismo gesto de subversión desde y en la norma que marcábamos en el uso de las leyes de la naturaleza, por la Medea de Corneille, para justificar el asesinato de sus hijos: una torsión peligrosa y muy desarrollada por las tragedias del barroco. Lo que media entre estos usos heréticos de la escolástica y el dogma cristiano del anglicanismo y los desprendimientos hobbesianos, que son leídos en términos desviaciones, es la seducción del placer de la invención –el lugar de la fantasía, como señalaría Starobinski– y la posibilidad real de un recambio exitoso de ficciones de unidad política.

Tres años después de que se estrenara la *Medée*, el físico Jean-François Nicéron publicaba en su tratado sobre la óptica, *Perspective Curieuse* (1638), el texto explora distintos experimentos con lentes cóncavas y convexas, pasajes de luz y diferentes superficies creando dispositivos visuales que permitían crear la ilusión de unidad y de fractualidad a gusto. Para los

<sup>35</sup> Bramhall detesta el prestigio docto del que goza Hobbes como lo hace saber en varios pasajes de sus escritos.

ejemplos Niceron usa láminas que muestran las cabezas desmembradas de los sultanes bajo la unión todopoderosa del monarca francés y, a continuación, imagina la posibilidad de hacer y deshacer los crímenes de Medea. Niceron fantasea con colocar los huesos separados de los hijos de Medea en su pantalla vertical y luego refractar las partes a través de su lente “para hacerlas vivir, tan bien unidas y ajustadas que formarían un solo esqueleto con todas las proporciones y partes en la medida correcta” (1638, p. 421) o con poder explotar el procedimiento inverso colocando una sola imagen de los niños y luego –usando una lente de dispersión, en lugar de una convergente– producir una imagen espantosa de los hijos desmembrados de Medea. Este es el descubrimiento de la anamorfosis dióptrica a la que Niceron define como “una magia artificial que produce los más admirables efectos en la industria de los hombres”. Hobbes, quien lee y aplica los principios de Niceron y la lente multifocal biselada en su frontispicio (Bredenkamp, 2007), le interesa particularmente el primer movimiento de la anamorfosis, el que explica se produce ópticamente con un tubo hueco corto que es colocado a cierta distancia de un plano y en cuyo final se pone una lente refractiva en forma de diamante, el objetivo del dispositivo óptico era representar un conjunto de imágenes que refractan como si fuesen una (Vieira, 2009). Así la unidad de las partes como una ilusión que siempre bordea –si uno retira la lente, la perspectiva adecuada– con el desmembramiento, con la anarquía absoluta de las piezas que en el fondo se impone, será una ansiedad que acompañará la larga vida del filósofo. Una obsesión que tratará al poder del lenguaje como la peligrosidad del canto de las sirenas, leemos mientras tanto un Hobbes que nos lleva la vista a ese *más acá* del pacto pero que –sabemos– nos guía habiendo probado las mieles de las herejías helénicas, romanas y humanistas e intentando reponer una distancia imposible, omnimoda y pre-contractual con el burbujeo de su propia materia de trabajo.

#### 4. Referencias

- Abdo Férrez, C., Fernández Peychaux, D. & Rodríguez Rial, G. (Comps.). (2018). *Hobbes, el hereje*. EUDEBA.
- Ansart, P. (1997). Pierre Corneille: el amor al rey. En *Los clínicos de las pasiones políticas*. Nueva Visión.
- Aubrey, J. (1898). *Brief Lives, chiefly of Contemporaries, set down by John Aubrey, between the Years 1669 & 1696* (Vol I). Lincoln College.
- Bredenkamp, H. (2007). Thomas Hobbes's Visual Strategies. En Springborg, P. (Ed.), *The Cambridge companion to Hobbes's Leviathan*. Cambridge University Press.
- Bredenkamp, H. (2018). El fundamento teórico artístico. En Abdo Férrez, C., Fernández Peychaux, D. & Rodríguez Rial, G. (Comps.) (2018), *Hobbes, el hereje*. Eudeba.

- Bobbio, N. (1991). *Thomas Hobbes*. Paradigma.
- Butler, J. (2012). *Deshacer el género*. Paidós.
- Corneille, P. (1957). *Teatro trágico*. Iberia.
- De Certeau, M. (2005). *La posesión de Loudon*. Gallimard.
- Eurípides (2010). *Tragedias*. Gredos.
- Evigenis, I. (2014). *Images of Anarchy. The Rhetoric and Science in Hobbes's State of Nature*. Cambridge University Press.
- Federici, S. (2011). *Calibán y la bruja*. Tinta Limón.
- Fernández Peychaux, D. (2013). Thomas Hobbes: la resistencia política al Leviatán. *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, 28, 127-147.
- Frost, S. (2008). *Lessons From a Materialist Thinker: Hobbesian Reflections on Ethics and Politics*, Stanford University Press.
- Grillparzer, F. (1960). *Medea*. Universidad Nacional de La Plata.
- Hall, E. & Macintosh, F. (2005). *Medea and Mid-Victorian en Greek tragedy and the British Theatre 1660-1914*. Oxford University Press.
- Herzog, A. (2010). Hobbes and Corneille on Political Representation. *The European Legacy Toward New Paradigms*, 14(4), pp. 379-389.
- Hesíodo (2005). *Teogonía / Trabajos y días*. Losada.
- Hobbes, T. (1651) *Leviathan, or, The matter, forme, and power of a common wealth, ecclesiasticall*. Andrew Crooke.
- Hobbes, T. (1652). *De corpore politico, or, The elements of law, moral and politick with discourses upon severall heads, as of [brace] the law of nature, oathes and covenants, several kinds of government: with the changes and revolutions of them*. J. Ridley.
- Hobbes, T. (1840). A Dialogue between a Philosopher & a Student of the Common Laws of England. En *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury; Now First Collected and Edited by Sir William Molesworth* (Vol. 6). Bohn.
- Hobbes, T. (2007) *Leviatán*. Losada.
- Hobbes, T. (2010) *Elementos filosóficos. Del ciudadano*. Hydra.
- Hobbes, T. (2013) *Behemoth*. Tecnos.
- Hobbes, T. & Bramhall, J. (2013). *Sobre la soberanía*. Hydra.
- Irigaray, L. (2007). *El espejo de la otra mujer*. Akal.
- Jakonen, M. (2013). *Multitude in Motion: Re-readings on the Political Philosophy of Thomas Hobbes*. University of Jyväskylä.
- Marin, L. (1999). Théâtralité et pouvoir. Magie, machination, machine: *Médée de Corneille*. En *Politiques de la représentation* (pp. 263-285). Kimé.
- Morgan, E. (2006). *La invención del pueblo*. Siglo XXI.
- Niceron, J.-F. (1638). *La perspective curieuse, magie artificielle des effets merveilleux de l'optique par la vision directe*. París.
- Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Anthropos.

- Pitkin, H. (2014). *El concepto de representación en Hobbes*. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Ribeiro, R. J. (1999). *Ao leitor sem medo. Hobbes escrevendo contra o seu tempo*. UFMG.
- Ribeiro, R. J. (2003). Hobbes o la paz contra el clero. En Borón, A. (comp.), *La filosofía política moderna*. CLACSO.
- Rinesi, E. (2005). *Política y tragedia. Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*. Colihue.
- Roper, H. (2009). *La crisis del siglo XVII*. Katz.
- Schmitt, C. (1990). *El Leviathan. En la teoría del Estado de Thomas Hobbes*. Struhert & Cia.
- Schmitt, C. (1993). *Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama*. Pre-Textos.
- Sreedhar, S. (2019). The curious case of Hobbes's amazons. *Journal of the History of Philosophy*, 57(4), 621-646.
- Séneca (1997). *Medea*. CB Ediciones.
- Skinner, Q. (1996). *Reason and Rhetoric in the Philosophy of Hobbes*. Cambridge University Press.
- Skinner, Q. (2008). *Hobbes y la libertad republicana*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Strauss, L. (2006). *La filosofía política de Hobbes*. Fondo de Cultura Económica.
- Soares, L. (1995). *A invenção do sujeito universal. Hobbes e a política como experiência dramática do sentido*. UNICAMP.
- Sorrell, T. (1990). Hobbes's unAristotelian political rhetoric. *Philosophy & Rhetoric*, 23(2), pp. 96-108.
- Taylor, T. (2018). *Philosophy, Rhetoric, and Thomas Hobbes*. Oxford University Press.
- Tönnies, F. (1998). *Thomas Hobbes. Vida y doctrina*. Alianza.
- Vieira, M. B. (2009). *The Elements of Representation in Hobbes. Aesthetics, Theatre, Law, and Theology in the Construction of Hobbes's Theory of the State*. Brill.
- Weber, D. (2007). *Hobbes et le désir des fous: rationalité, prévision et politique*. Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Wolin, S. (2019). Hobbes and the epic tradition of political theory. En *Fugitive Democracy*. Princeton University Press.