



EL LÉXICO DE LA VISIÓN EN *MEDEA* DE EURÍPIDES Y *MEDEA* DE SÉNECA: UN ESTUDIO COMPARATIVO

Marcela Coria

[Universidad Nacional de Rosario]
[coriamarcela@hotmail.com]

Resumen: En este trabajo nos proponemos realizar un estudio comparativo del léxico vinculado con el campo semántico del sentido de la vista en *Medea* de Eurípides y en *Medea* de Séneca. Consideramos que esta cuestión es de suma relevancia en ambas tragedias, dada la alta frecuencia de la mención explícita de estos lexemas. Nuestro objetivo es analizar comparativamente qué implicancias tienen estos términos en ambas piezas, a los fines de indagar en qué medida estos pueden proporcionar una clave de lectura para cada una de ellas. Partimos de la hipótesis de que el léxico relacionado con el sentido de la vista en ambas tragedias tiene funciones dramáticas diferentes, que contribuyen a la configuración del personaje central en tanto personaje trágico, y que pueden arrojar luz sobre la comprensión global de ambas tragedias.

Palabras clave: léxico - visión - *Medea* - Eurípides - Séneca

The Vocabulary of Vision in Euripides' *Medea* and in Seneca's *Medea*: A Comparative Study

Abstract: This paper intends to make a comparative study of the vocabulary related to the semantic field of the sense of vision in Euripides' *Medea* and in Seneca's *Medea*. We consider that this issue is of a prominent relevance in both tragedies, due to the high frequency of the explicit mention of these words. The aim is to analyze comparatively which implications these terms have in both plays, in order to examine to what extent they can provide a key for reading each of them. The hypothesis is that the vocabulary related to the sense of vision has a different dramatic function in these tragedies. Specifically, this implies a distinct configuration of the main character as a tragic character, and this may as well shed light on the global understanding of these plays.

Keywords: vocabulary - vision - *Medea* - Euripides - Seneca

Si bien *Medea* de Eurípides, representada en 431 a.C., y *Medea* de Séneca¹ poseen numerosas diferencias entre sí, de estructura y de contenido², es posible ponerlas en relación en tanto comparten el mito que desarrollan y tienen como figura protagónica a la extranjera *Medea*, hija del rey Eetes de la Cólquide, quien, traicionada por su marido Jasón, mata a sus dos hijos, al rey de Corinto, Creonte, y a la hija de este, la prometida de Jasón, y luego huye impune en el carro de su abuelo el Sol (Helios).

- 1 La datación de la *Medea* senecana es todavía objeto de controversia. De acuerdo con LIEBERMANN (2014: 459), la obra fue compuesta muy probablemente en la época pre-neroniana.
- 2 Mencionadas sintéticamente por MARTINA (2002).

En este trabajo nos proponemos realizar un estudio comparativo del léxico vinculado con el campo semántico del sentido de la vista en *Medea* de Eurípides y en *Medea* de Séneca³. Consideramos que esta cuestión es de suma relevancia en ambas tragedias, dada la alta frecuencia de la mención explícita de estos lexemas. Nuestro objetivo es analizar comparativamente qué implicancias tienen estos términos en ambas piezas, a los fines de indagar en qué medida estos pueden proporcionar una clave de lectura para cada una de ellas. Partimos de la hipótesis de que el léxico relacionado con el sentido de la vista en ambas tragedias tiene funciones dramáticas diferentes, que contribuyen a la configuración del personaje central en tanto personaje trágico, y que pueden arrojar luz sobre la comprensión global de ambas tragedias⁴.

Morfología y semántica del léxico de la visión en ambas *Medeas*

La primera observación que puede realizarse es que, en general, el vocabulario relacionado con

el sentido de la vista es mucho más abundante y variado en la obra de Eurípides que en la de Séneca. En ambas, el léxico de la visión se organiza en base a seis raíces:

- a) la raíz **derk-* (con apofonía **dark-* y **dork-*), que significa propiamente “brillar” (BAILLY 1901: 994) y de allí δέρομαι: “ver” con un énfasis en la intensidad o la calidad de la mirada, δέρομα. Por eso se aplica a las serpientes, a las águilas, a la Gorgona, y de allí, específicamente: “ver de manera clara”;
- b) la raíz **blep-*, que significa “ver” en un sentido amplio; de allí βλέπω, y su compuesto προσβλέπω, que, con el preverbo, refuerza la idea de la direccionalidad de la mirada;
- c) la raíz **Fid-* (con apofonía **Foid-* / **Feid-*). La morfología y la semántica de esta raíz merecen un breve comentario. En griego, el aoristo segundo εἶδον (que sirve de aoristo a ὄραω, ver punto d) tiene siempre el sentido de “ver”, pero el perfecto οἶδα, en sentido presente, expresa la idea de “saber”, y más específicamente “saber por haber visto”, es decir, un resultado⁵. Dados los objetivos de este

3 Las ediciones utilizadas son DIGGLE (1984) y ZWIERLEIN (1986). Todas las traducciones nos pertenecen.

4 BENTON (1999) aborda el tema de la mirada de Medea en Eurípides y Séneca, pero con un enfoque distinto al que se presenta en este trabajo. Es importante mencionar aquí también la teoría de la visión trágica femenina de RABINOWITZ (2013), según la cual la tragedia ejecuta infracciones transitorias a la economía visual o estructura de la mirada que fundamenta el poder masculino.

5 THUMIGER (2013) considera que la relación entre el conocimiento y la visión ocupa un lugar importante en la tragedia ática porque este género no era ajeno al debate filosófico en torno a la fiabilidad de la percepción sensorial y la comunicabilidad del conocimiento.

trabajo, nos centraremos específicamente en las ocurrencias de los verbos vinculados con el aoristo εἶδον. En latín, de manera similar, el verbo *uidere* indica la visión en tanto esta sirve para el conocimiento (ERNOUT & MEILLET, s. v. *uideo*), pero el perfecto *uidi*, de tipo arcaico, no ha conservado las valencias que el perfecto muestra en griego. La raíz, junto con las dos que mencionaremos a continuación, forma una conjugación supletoria: ὄραω (**For-*), ὄψομαι (**op-*), εἶδον (**Feid-*), ὄπωπα (**op-*) y ἐώρακα (**For-*), en la cual la raíz **Fid-* tiene aspecto puntual y se vincula con la noción de percepción y más con el objeto que con el sujeto; la raíz **For-* alude a un proceso durativo con énfasis en el sujeto que ve; mientras que la raíz **op-* expresa simple y puramente la idea de “ver” (CHANTRAINE, s. v. ὄραω). También en latín el verbo “ver” se expresa con varias raíces (ver punto f), en una conjugación supletoria;

- d) la raíz **For-*, presente en el presente ὄραω (y el perfecto ἐώρακα), que también significa “ver” en el sentido de “llevar la vista a”, “tener los ojos sobre” en un sentido más específico que βλέπω, y de allí “observar” en el sentido de “vigilar, proteger”;
- e) la raíz **op-*, que significa también “ver”, y sobre la cual se forma el nombre que en griego significa “ojo” (ὄφθαλμός) y los que expresan la acción verbal tanto en sen-

tido concreto (ὄμμα, la capacidad de ver o aquello a lo que concierne la acción de “ver”, de donde sus significados “mirada, vista”) como abstracto (ὄψις, nombre de acción, “vista, hecho de ver, lo que se ve, apariencia”, de allí, “rostro”, y también “aparición, visión”), y, entre los verbos, el futuro ὄψομαι y el perfecto ὄπωπα, ya mencionados en la conjugación supletoria de ὄραω. En latín, esta raíz forma el sustantivo *oculus* (ERNOUT & MEILLET, s. v. *oculus*); y finalmente,

- f) la raíz **spec-*, que significa “percibir, divisar” y “mirar, observar, ver”, y que en latín forma los verbos *specio* y el frecuentativo *specto* y el sustantivo, derivado de este último, *spectator*.

Nos detendremos principalmente en los pasajes en los que el agente de los verbos y la referencia de los sustantivos formados con estas raíces es la protagonista del drama. Sin embargo, mencionaremos también, dada su relevancia para este estudio, algunos pasajes en los cuales el agente no es Medea.

Análisis del léxico de la visión en ambas *Medeas* en sus contextos de aparición

Comencemos por las ocurrencias de la raíz **derk-* en *Medea* de Eurípides. En el prólogo, poco después del pasaje en el que Medea vocifera sus lamentos desde el interior de la casa (vv. 163-165), dice la Nodriz:

καίτοι τοκάδος δέογμα Λεαίνης
ἀποταυροῦται δμωσίν, ὅταν τις
μῦθον προφέρων πέλας ὀρμηθῆι.

Sin embargo, una mirada de leona
[recién parida,
parecida a la de un toro, dirige a los
[criados cuando alguien
se le acerca para proferir una palabra.
(vv. 187-189)

La mirada de Medea es, de acuerdo con la anciana, doblemente bestial: es a la vez de leona y de toro, temible, atroz. El sustantivo δέογμα (aquí, acusativo de relación) es un derivado de δέοκομαι, que significa “ver” pero con especial énfasis, como adelantábamos, en la intensidad o la calidad de la mirada: así es como la protagonista mira a sus hijos en esta parte inicial del drama. Que la mirada de la protagonista sea equiparada con la de una leona no es casual: el león es “símbolo del poder, la soberanía” (RODRÍGUEZ CIDRE 1997: 228). Pero la mirada de Medea también es taurina (ἀποταυροῦται): el parangón entre la protagonista y el toro ya había sido señalado explícitamente por la Nodriza unos versos antes (vv. 92-93)⁶. El dolor de Medea por la injusticia recibida ha sacado a la luz ese rasgo suyo, feroz, que la asimila a un toro. El toro, “símbolo de la fuerza física y el ímpetu, ha sido identificado generalmente con la agresividad guerrera y sexual. De este rasgo surgiría la doble valencia del animal, dador de vida (potencia genésica) y aniquilador (potencia justicie-

ra)” (RODRÍGUEZ CIDRE 1997: 227). Ambos aspectos están presentes en la protagonista: ella, que ha dado a luz a sus hijos, será quien los asesine.

Y aquí radica la tragicidad del personaje. Si bien Medea escapa impune de la justicia humana, no podrá evitar sufrir profundamente por la muerte de sus hijos, sobre todo cuando estos le dirijan una mirada penetrante, durante el monólogo que ocupa los vv. 1021-1080, en el que pueden verse los vaivenes y los abruptos cambios anímicos experimentados por la protagonista ante la decisión, que ella juzga inevitable a la luz de su código heroico, de matar a sus hijos. Aunque aquí el agente del verbo formado con la raíz **derk-* son sus hijos, citaremos el verso dado que en él el objeto de la mirada es Medea:

φεῦ φεῦ· τί προσδέοκεσθέ μ’ ὄμμα-
σιν, τέκνα;

¡Ah, ah! ¿Por qué me miráis con esos ojos, niños? (v. 1040)

Como Medea, también sus hijos tienen la capacidad de mirar de la manera específica que expresa la raíz **derk-*. Y ese tipo de mirada, prácticamente la última que le dirigen antes de ser asesinados, le hace mucho más difícil a la heroína llevar a cabo la segunda parte de su venganza. Parecería que la raíz **derk-*, con Medea como sujeto y objeto respectivamente, condensa su conflicto trágico en Eurípides.

La otra aparición de la raíz **derk-* en relación con la protagonista se produce una vez perpetrados los ase-

6 Citaremos este pasaje en ocasión del análisis de la raíz **op-*.

sinatos del rey y su hija. Se acerca el Mensajero, quien traerá a Medea las noticias del palacio real (vv. 1136-1230). Dice entonces la protagonista:

καὶ δὴ δέδορκα τόνδε τῶν Ἰάσονος
στείχοντ' ὄπαδῶν· πνεῦμα δ'
[ἤρεθισμένον
δείκνυσιν ὡς τι καινὸν ἀγγελεῖ
[κακόν.

Y he aquí que veo a este servidor de
[Jasón
que se acerca. Su respiración agitada
muestra que anunciará algún nuevo
[mal. (vv. 1118-1120)

El empleo de este verbo denota la atención con la que Medea espera las novedades que referirá el Mensajero. Su mirada penetrante, esta vez, se posa sobre él. El relato del Mensajero es tan importante para Medea porque certifica que la primera parte de su venganza ha concluido con éxito; de allí la atención con la que observa su llegada⁷.

La segunda raíz, *blep-, aparece en cuatro ocasiones, todas en boca de Medea. La primera de ellas es en su primera *rhêsis* (vv. 214-266):

ἀνὴρ δ', ὅταν τοῖς ἔνδον ἄχθηται
[ξυνών,
ἔξω μολῶν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης
[ἢ πρὸς φίλον τιν' ἢ πρὸς ἡλικά
[τραπεῖς]:
ἡμῖν δ' ἀνάγκη πρὸς μίαν ψυχὴν
[βλέπειν.

Un hombre, cuando se hastía de vivir
[con los de dentro,

7 Dejamos de lado la otra aparición de la raíz, en el vv. 221, donde la referencia al agente de *δέδορκως* es muy general.

se marcha afuera y libra su corazón
[del fastidio
[luego de dirigirse a casa de un amigo
[o de alguien de su edad]⁸.
Para nosotras, en cambio, es forzoso
[dirigir la vista a una única persona.
(vv. 244-247)

La heroína, demostrando una de las aristas de su *sophía*⁹, su *sophía* retórica, intenta convencer al Coro de la desesperada y acuciante situación en la que se encuentra a causa de las nuevas bodas de Jasón, buscando lograr su adhesión y su silencio con respecto a sus planes de venganza.

La segunda aparición de la raíz es al comienzo del segundo episodio, en el *agôn lógon* entre Jasón y Medea (vv. 446-626). Dice Medea:

οὔτοι θράσος τόδ' ἔστιν οὐδ' εὐτολμία,
φίλους κακῶς δρᾶσαντ' ἐναντίον
[βλέπειν,
ἀλλ' ἡ μεγίστη τῶν ἐν ἀνθρώποις
[νόσων
πασῶν, ἀναιδεῖ'. [...]

No es audacia ni valentía
mirar de frente a los seres queridos
[después de haberlos dañado,
sino el mayor de todos los vicios
[humanos:
la falta de pudor. [...] (vv. 469-472)

8 El v. 246 fue eliminado ya por Wilamowitz.

9 A Medea se la llama σοφή en cinco oportunidades: en dos lo hace Creonte (vv. 285 y 320), en dos, la misma Medea (vv. 303 y 385) y en una, Jasón (v. 539). La *sophía* es una de las principales características de la heroína. Para un análisis de los términos *sophía* y *sophós* en *Medea*, cf. LÓPEZ FÉREZ (1996).

La visión directa, de frente, de los seres queridos, parece sobreentender Medea, sólo puede darse cuando se los ha tratado bien. Y precisamente esto es lo que no ha hecho Jasón, que los ha traicionado; de allí la acusación de ἀναΐδεια. Paradójicamente, lo mismo le sucederá a ella misma, en su monólogo:

χωρεΐτε χωρεΐτ'· οὐκέτ' εἶμι
 [προσβλέπειν
 οἶα τε †πρὸς ὑμᾶς† ἀλλὰ νικῶμαι
 [κακοῖς.

Alejaos, alejaos. Ya no puedo dirigiros
 [la mirada,
 pues estoy vencida por las desgracias.
 (vv. 1076-1077)

El texto del pasaje es inseguro, dada la construcción anómala de προσβλέπειν con complemento preposicional en lugar de un acusativo objeto directo, que es la esperable y la que veremos en el siguiente pasaje. Sin embargo, lo que queda claro es que ahora es ella, que acusaba a Jasón de no poder mirar de frente a sus seres queridos, quien, por una cruel ironía, no puede hacerlo. Sobre todo cuando sus hijos la miren con la mirada penetrante que sugiere el verbo προσδέσκεισθῆ en el v. 1040, ya citado.

La última aparición de esta raíz ocurre al final de la pieza, en el éxodo. Jasón, ya enterado de la muerte de sus hijos y viendo que Medea huirá impune en el carro de Helios, le pregunta:

ἤτις τέκνοισι σοῖσιν ἐμβαλεῖν ξίφος
 ἔτλης τεκοῦσα κάμ' ἄπαιδ'
 [ἀπώλεσας.

καὶ ταῦτα δράσασ' ἤλιόν τε
 [προσβλέπεις
 καὶ γαῖαν, ἔργον τλάσσω
 [δυσσεβεῖσταν;

Tú que a lanzar el puñal contra tus
 [hijos
 te atreviste, aunque los habías parido,
 y a mí, privándome de hijos, me
 [aniquilaste.
 Y tras perpetrarlo, ¿ves el sol
 y la tierra, a pesar de haberte atrevido
 [a la acción más impía?
 (vv. 1325-1328)

Así como en el segundo episodio Medea no podía entender cómo Jasón miraba de frente a los seres queridos a quienes había dañado, ahora Jasón no puede entender cómo Medea sigue viviendo (dado que “ver el sol” es una metáfora por “vivir” frecuente en la literatura griega) después de atreverse a aniquilar a sus propios hijos. La pregunta de Jasón es terrible porque el dios que se invoca en los juramentos, que garantiza la justicia, ha cedido el carro a su nieta para que escape impune. Las nociones evocadas por βλέπειν y προσβλέπειν se encuentran así en el centro del conflicto trágico, marcado por la imposibilidad de los personajes principales de comprender las motivaciones del accionar del otro¹⁰.

Pasemos ahora a la tercera raíz, *Fid-, que de las seis señaladas en el apartado anterior es aquella con res-

10 SYROPOULOS (2010) prueba que las imágenes de luz y claridad evocadas en la obra simbolizan el trasfondo emocional de la obra pero en un sentido paradójicamente negativo, con valencias de muerte y destrucción.

pecto a la cual mejor puede hacerse una comparación entre ambas piezas. En el sentido señalado, encontramos esta raíz en tres ocasiones en *Medea* de Eurípides. Todavía desde dentro de su casa, al comienzo de la pieza, el Coro oye los lamentos de Medea, que dice:

[...] ὄν ποτ' ἐγὼ νύμφαν τ' ἐσίδοιμι
αὐτοῖς μελάθροισ διακναιομένους,
οἷ' ἐμὲ πρόσθεν τολμῶσ' ἀδικεῖν.

[...] Pueda yo ver algún día a él y a
[su esposa
aniquilados junto con su morada,
ya que se atrevieron a hacerme tal
[injusticia primero. (vv. 163-165)¹¹

La nueva esposa de Jasón, hija del rey Creonte, deberá morir, al igual que el rey. Pero los planes de venganza de Medea, sin embargo, no incluyen, como podría hacer suponer este pasaje, la muerte de Jasón, sino un castigo mucho peor para él: quedar sin descendencia. Medea, por ahora, sólo puede ver la destrucción, la ruina de sus enemigos.

Mucho más adelante, otra vez en su célebre monólogo, dice Medea, pensando en los niños:

ἐγὼ δ' ἐς ἄλλην γαῖαν εἶμι δὴ φυγὰς,
πρὶν σφῶν ὀνάσθαι κάπιδεῖν
[εὐδαίμονας,

Yo, en cambio, me iré desterrada a
[otra tierra,
antes de haberos disfrutado y visto
[felices (vv. 1024-1025)¹²

11 En el v. 163, el verbo tiene el preverbio ἐς.

12 En el v. 1025, el verbo tiene el preverbio ἐπί.

αἰαῖ· τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται,
γυναικες, ὄμμα φαιδρὸν ὡς
[εἶδον τέκνων.

¡Ay, ay! ¿Qué debo hacer? Desfallece
[mi corazón,
mujeres, ahora que he visto la
[luminosa mirada de mis hijos.
(vv. 1042-1043)

Vemos en estos tres pasajes que la raíz **Fid-*, cuando el agente de la visión es Medea, adquiere dos valencias de signo opuesto, de acuerdo con quién es el objeto de la visión: sus enemigos, o, en cambio, sus hijos queridos. En este sentido cobra plena significación el hecho de que en esta raíz el énfasis está más en el objeto que en el sujeto. Mirada asesina o tierna mirada de madre, todos los demás personajes están bajo la mirada de la protagonista; y tanto sus enemigos como sus seres queridos habrán de morir por su mano. La visión, sin embargo, para la protagonista, es siempre placentera: la de sus enemigos destruidos, en justa retribución por el ultraje que ha recibido de ellos; la de sus hijos felices, en una madurez que no alcanzarán, y con una mirada que su heroísmo le impone aniquilar.

Analícemos ahora qué sucede en *Medea* de Séneca. Encontramos la raíz **Fid-*, referida a la heroína, en siete pasajes¹³, que mencionaremos

13 Las demás apariciones del verbo en esta pieza no tienen como agente a Medea: en el v. 44, el agente es el Fasis o el Ponto; en el v. 45, el Istmo (Corinto); en el v. 121, Jasón; en el v. 166, la Nodriza; en el v. 148, Malea (promontorio); en el v. 171, nuevamente la Nodriza; en el v. 212, el Ponto escita; en el v. 232, Linceo; en el v. 303, el navegante que se

en el orden en que aparecen en la pieza. El primero de ellos se encuentra en el diálogo entre Medea y la Nodriz en el tercer acto. Como ya lo había hecho unos versos antes, la anciana intenta que su *alumna* aplaque su cólera. Pero Medea no cede ante sus razones:

[...] *Sola est quies,
mecum ruina cuncta si uideo obruta:
mecum omnia abeant. trahere, cum
[pereas, libet.*

[...] Mi única tranquilidad
es ver que todo se sumerja conmigo
[en la ruina:
que todo muera conmigo. Cuando
[pereces, te place arrastrar todo.
(vv. 426-428)

A lo que la Nodriz la responde:

*Quam multa sint timenda, si perstas,
[uide:
nemo potentes aggredi tutus potest.*

Ve cuántas cosas debes temer si te
[obstinas:
Nadie puede, libre de temor, atacar a
[los poderosos (vv. 429-430)

La visión aquí se asocia, como en la pieza eurípidea, con la destrucción: pero esta Medea pretende

atrevió a atravesar los mares por vez primera; en el v. 330, los antepasados (*patres*) de los corintios; en el v. 529, Jasón; en el v. 673, otra vez la Nodriz; en el v. 758, el mundo o universo (*mundus*); y finalmente, en el v. 761, Ceres. El verbo *uideor* aparece en el v. 254, en boca del Coro, pero en voz pasiva el verbo tiene otro sentido: “parecer”, “creer”. Por otro lado, el sustantivo *uisus* aparece en el v. 835, referido a la mirada de Creusa.

arrastrar y derrumbar todo, y esa visión le produce sosiego. Esto no es una paradoja: su ánimo atormentado por la ‘ira’, todo lo percibe de manera trastornada, como se reitera frecuentemente en la obra. Las advertencias de la Nodriz, por lo demás, se mostrarán inútiles: Medea no teme enfrentar a los poderosos, y hará caso omiso del precavido ‘uide’ de la anciana.

Poco más adelante, en el mismo acto, dice Jasón:

*atque ecce, uiso memet exiluit, furit,
fert odia prae se: totus in uultu est dolor.*

Y aquí está; apenas me vio se desquició,
[está fuera de sí,
lleva el odio delante de sí: todo su
[dolor está en su rostro
(vv. 445-446)

La mera visión de Jasón profundiza en Medea el odio, ponerse furiosa, reavivar todo su dolor y expresarlo en su rostro. Lo único que puede ver Medea es el destinatario de su venganza, sobre quien descargará toda su ‘ira’, su ‘furor’ y su ‘dolor’, propios de una ménade.

Pocos versos después, Jasón intentará, naturalmente sin éxito, que Medea huya, aprovechando el día concedido por Creonte. Pero otra vez, como había hecho con la Nodriz, la heroína no escuchará razones:

*Poenam putabam: munus, ut uideo,
[est fuga.*

Lo consideraba un castigo: un favor,
[según veo, es el destierro. (v. 492)

Más adelante, en la escena de los encantamientos (vv. 740-848), la protagonista, desdoblándose y dirigiéndose a sí misma en segunda persona, dice:

*piae sororis, impiae matris, facem
ultricis Althaeae uidēs.*

De la piadosa hermana, impía madre,
ves la antorcha de la vengativa Altea.

(vv. 779-780)

En la mitología, Altea es madre de Meleagro. Medea la percibe como una “hermana” puesto que también ella mató a su hijo. La vida de Meleagro estaba ligada a un tizón de leña; se decía que cuando el tizón se consumiera, él moriría. A eso refiere la “antorcha” de Altea: esta, para vengar la muerte de sus hermanos asesinados por su hijo, dejó quemar el tizón hasta que este se consumió y su hijo murió. La visión de la antorcha, claramente una alucinación, alude de manera implícita al filicidio que Medea está por cometer.

En la misma escena, y también en una visión alucinada, dice la protagonista:

Videō Trīuīae currus agiles,

Veo el ágil carro de Trivia, (v. 787)

Trivia es Hécate, divinidad ctónica frecuentemente asociada con Medea, e incluso, de acuerdo con alguna tradición mítica, madre de esta. La visión de Hécate, quien presidía la actividad de las magas, se vincula con lo nocturno, lo oscuro, la muerte.

Y finalmente, el séptimo pasaje pertenece a los últimos versos de la tragedia. La mayor parte de la venganza ya está cumplida: Creonte y su hija han muerto, uno de los hijos ya ha sido asesinado, y Medea tiene en sus manos al otro. Llega entonces Jasón, que se convertirá en *spectator* del nuevo crimen. Si bien el agente del verbo *uidere* aquí es Jasón, vale la pena citar el pasaje dado que es la misma protagonista quien otorga a su marido este papel de espectador. Ella misma lo instituye como tal, en un procedimiento que da lugar a un motivo recurrente en la tragedia de Séneca: el del crimen como espectáculo, estudiado por SCHIESARO (2003):

*coniunx socerque iusta iam functis
[habent
a me sepulti; gnatus hic fatum tulit,
hic te uidente dabitur exitio pari.*

Tu esposa y tu suegro tienen ya lo
[justo para los muertos:
han sido sepultados por mí.

[Este hijo ya cumplió su destino:
a este otro, ante tu vista, se le dará
[una muerte similar (vv. 999-1001)

La construcción absoluta *te uidente* demuestra que para Medea es fundamental que Jasón vea, que asista al espectáculo de su propia destrucción, a la obra sacrílega e impía que lleva a cabo –que representa– Medea.¹⁴ Y él no podrá negarse a ver, a desempeñar su papel de *spectator*.

14 Para el papel de Medea como *auctor* de la pieza, cf. SCHIESARO (2003: 16-18).

Porque este término, formado sobre la raíz latina **spec-*,¹⁵ le es aplicado explícitamente a Jasón por la misma Medea pocos versos antes. La protagonista ya ha matado a uno de sus hijos (v. 970); entra Jasón en escena, y Medea, inmediatamente antes de percibir su presencia, continúa su soliloquio. Pero apenas lo divisa, dice:

[...] *uoluptas magna me inuitam subit,
et ecce crescit. derat hoc unum mihi,
spectator iste. nil adhuc facti reor:
quidquid sine isto fecimus sceleris perit.*

[...] Un gran placer, contra mi voluntad,
[me penetra
y he aquí que crece. Solo esto me
[faltaba:
ese espectador. Pienso que hasta
[ahora nada se ha hecho,
cualquier crimen que yo haya
[cometido se reduce a nada sin él.
(vv. 991-994)

Es absolutamente necesaria, para Medea, la mirada de Jasón, ya que solo con ella puede completarse la venganza. La protagonista insiste en que Jasón debe ver la puesta en escena del espectáculo que ella le ofrece.¹⁶

El verbo frecuentativo *specto* aparece en otro pasaje significativo en el cual

15 El verbo *specio*, también formado por la raíz **spec-*, no se registra en esta obra.

16 El verbo *specto* aparece también en el v. 28, donde su agente es el Sol, abuelo de Medea. En el verso siguiente el Sol es el sujeto del verbo pasivo *spectatur*. Otro verbo formado con la misma raíz, *aspicio*, aparece en dos ocasiones, ambas en primer canto del Coro de corintios: la primera en su elogio de la belleza de Creusa, quien es el agente de *aspici* (v. 82), y en el v. 101, donde el agente es el *pastor* que ve el amanecer.

Medea es el agente de la visión. En el comienzo del acto quinto, ya muertos Creonte y su hija, la Nodrizza urge a Medea para que esta escape lo antes posible. Pero la heroína se niega; es precisamente su visión de algo extraordinario, inaudito, lo que la detiene:

*Egone ut recedam? si profugissem
[prius,
ad hoc redirem. nuptias specto nouas.*

¿Que yo me retire? Si hubiera huido
[antes,
volvería para esto. Veo una boda
[inaudita. (vv. 893-894)

Dado que el Mensajero ya ha anunciado a la heroína la muerte de Creusa, el sintagma *nuptias nouas* se manifiesta como una nueva alucinación de la protagonista.

Analícemos ahora las dos raíces restantes, **For-* y **op-*. En cuanto a la primera, que, como hemos mencionado, pone el énfasis en el sujeto que ve, aparece en cinco ocasiones, pero en solo dos el agente de la visión es Medea.¹⁷ En la primera de ellas, dice la Nodrizza:

στρυγεί δὲ παῖδας οὐδ' ὄρωσ'
[εὐφραίνεται.

Odia a sus hijos y no se alegra al
[verlos. (v. 36)

17 En los vv. 264, 350 y 1173 el agente de la visión no es Medea. En el primero, la referencia es muy general; en el segundo, el agente es Creonte, que ve que comete un error permitiendo a Medea permanecer en Corinto un día más; y en el tercero, es la anciana que presencia la agonía de Glauce en el relato del Mensajero (vv. 1136-1230).

Este verso es anterior al ya citado v. 187; lo significativo es cómo desde el comienzo mismo de la pieza se enfatiza la peligrosidad de la mirada que Medea dirige a sus hijos, que no es una mirada común, dado que, como se ha dicho, el verbo ὄράω tiene un sentido más específico que βλέπω; es decir, Medea no está solamente “viendo” a sus hijos, sino que, de algún modo, también los está “vigilando”. Pocos versos más adelante, como veremos en el análisis del sustantivo ὄμμα (vv. 92 y 101), la Nodriza insistirá en esta mirada bestial de la heroína. Las tres raíces (**derk-*, **For-* y **op-*) confluyen así, en el discurso de la anciana, para poner en evidencia la peculiar calidad de la mirada de Medea con respecto a los niños.

En la segunda aparición de la raíz, en el primer episodio, después de que Creonte le ha concedido un día más en Corinto, la heroína, desdoblándose, se dice a sí misma:

ἔρπ' ἐς τὸ δεινόν· νῦν ἀγών εὐψυχίας.
 ὄρᾱις ἃ πάσχεις; οὐ γέλωτα δεῖ σ'
 [ὀφλεῖν
 τοῖς Σισυφείοις τοῖσδ' Ἰάσονος
 [γάμοις,

Deslízate hacia el acto terrible: ahora
 [se pone a prueba tu valentía.
 Ves lo que padeces. No debes
 [exponerte a la risa
 por las bodas de Jasón con la estirpe
 [de Sísifo¹⁸, (vv. 403-405)

El pasaje es una exhortación que Medea se dirige a sí misma para tener

18 Mítico fundador de Corinto, por eso de su estirpe son Creonte y su hija.

el valor de emprender su venganza, que incluye cometer el impío crimen de sus hijos. El verbo ὄρᾱις no es exclamativo sino enunciativo, dado que Medea conoce bien su situación y ve (observa) claramente los alcances de sus planes y la necesidad de mantenerlos, pese al alto costo que tendrán para sí misma.

En cuanto a la raíz **op-*, la más frecuente en la pieza, forma numerosos términos presentes en *Medea* de Eurípides.¹⁹ Entre los sustantivos formados a partir de ella, encontramos a los nombres que expresan la acción verbal, ὄψις y ὄμμα, y al sustantivo ὀφθαλμός.²⁰ El primero aparece en tres ocasiones; en una de ellas se refiere a la mirada del Coro (v. 173), pero en las otras dos, a la de Medea. Ambos pasajes son pronunciados por la protagonista: el primero, en el tercer episodio, cuando revela sus planes al Coro, y el segundo, en el cuarto episodio, cuando engaña a Jasón para concretar su venganza.

Después de asegurado el asilo que le dará el rey Egeo, Medea descubre sus planes a un Coro cuyo terror comienza a ser manifiesto (vv. 811-813; 816; 818):

19 Entre los verbos, se encuentra el futuro ὄψομαι, que aparece en cuatro ocasiones. En ninguna de ellas el agente es Medea: en el v. 352, es el sol; en los vv. 803 y 1313, es Jasón; y en el v. 1039, son los niños. El perfecto ὄπρωπα no se registra en todo el corpus eurípideo.

20 El término ὀφθαλμός aparece en dos oportunidades, pero ninguna de ellas refiere a los ojos de Medea: el v. 219 menciona los ojos de los mortales en general, y el v. 1146, los ojos de Glauce.

πέμψασ' ἐμῶν τιν' οἰκετῶν Ἰάσονα
ἐς ὄψιν ἔλθειν τὴν ἐμὴν αἰτήσομαι.

Enviaré a alguno de mis sirvientes a
[que pida a Jasón
que se presente ante mi vista.
(vv. 774-775)

El objetivo de la protagonista, como sabemos, es que Jasón crea que ella ha dejado atrás la cólera (χόλος, v. 898), solo a los fines de poder concretar la primera parte de su venganza: la muerte de los soberanos de Corinto. Cuando Jasón se presente ante su vista, Medea obtendrá un nuevo éxito de su *sophia* retórica, de su sobresaliente capacidad discursiva para persuadir.

Pero si la primera parte de la venganza es relativamente fácil para Medea, no lo será la segunda: el doble filicidio. Precisamente en el cuarto episodio, cuando la heroína llama a sus hijos para sellar la engañosa reconciliación (σπονδαί, v. 898) que le permitirá matar al rey y a su hija, Medea mira a sus hijos y, compadeciéndose de sí misma (τάλαιν' ἐγώ, v. 902), dice:

χρόνωι δὲ νεῖκος πατρὸς ἐξαιρουμένη
ὄψιν τέρειναν τήνδ' ἔπλησα δακρύων.

En el instante en que acabé la disputa
[con vuestro padre,
mis tiernos ojos he cubierto de
[lágrimas. (vv. 904-905)

Naturalmente, Jasón, a diferencia del Coro, que conoce los planes de Medea, no puede comprender el llanto de la protagonista y la triste mirada que dirige a sus hijos. Los ojos cubiertos de lágrimas (o el “rostro”, otra

posible traducción de ὄψις en este contexto) son, en efecto, una muestra anticipada del dolor que el doble filicidio le producirá a ella misma.

Como puede verse, el tono de ambos pasajes es completamente distinto: en el primero, la heroína, luego de la seguridad que le ha ofrecido Egeo, habla con firmeza de sus planes homicidas; pero en el segundo, una vez que Jasón ha caído en la trampa, la presencia de los niños provoca el llanto de Medea: llevar a cabo la venganza implica, inevitablemente, que los niños mueran, y de allí su pena.

El segundo sustantivo formado con la raíz **op-* que expresa la acción verbal es ὄμμα, y es el más frecuente, con un total de quince apariciones.²¹ Los siguientes son los seis pasajes donde la mirada aludida es la de la heroína:

κεῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφεῖσ'
[ἀλγηδόνιν,
τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις
[χρόνον
ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἤισθητ' ἠδικημένη,
οὐτ' ὄμμα' ἐπαίρουσ' οὐτ'
[ἀπαλλάσσουσα γῆς
πρόσωπον' [...]

Yace sin alimento, abandonando su
[cuerpo a los dolores,
consumiéndose todo el tiempo entre
[lágrimas
desde que se enteró de que ha sufrido
[injusticia de parte de su marido,
y no alza la mirada ni aparta del suelo
su rostro. [...] (vv. 24-28)

21 En nueve ocasiones el término no refiere a Medea, sino: a los ciudadanos en general (v. 216), a los niños (vv. 1038, 1040 y 1043, citado) y a Glauce (vv. 1147, 1166, 1174, 1183 y 1197).

σὺ δ' ὡς μάλιστα τοῦσδ' ἐρημώσας ἔχε
καὶ μὴ πέλαζε μητρὶ δυσθυμουμένη.
ἦδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην
τοῖσδ', ὡς τι δρασεῖουσιν· οὐδέ

[παύσεται
χόλου, σάφ' οἶδα, πρὶν κατασκήψαι
[τινι.

Tú mantenlos apartados lo más posible
y no los acerques a su abatida madre;
ya la he visto dirigirles una mirada

[salvaje, de toro,
como si quisiera hacerles algo.

[No cesará
en su cólera, lo sé bien, antes de
[haberla lanzado contra alguien.
(vv. 90-94)²²

σπεύετε θᾶσσον δώματος εἴσω
καὶ μὴ πέλασητ' ὄμματος ἐγγύς
μηδὲ προσέλθητ', ἀλλὰ φυλάσσεσθ'
ἄγριον ἦθος στυγεράν τε φύσιν
φρενὸς ἀθηαδοῦς.

Entrad de prisa en la casa,
y no os pongáis al alcance de su

[mirada
ni os acerquéis a ella; por el contrario,
[tened cuidado de
su carácter salvaje y de su naturaleza

[feroz,
propia de su espíritu arrogante.
(vv. 100-104)

τί γὰρ σὸν ὄμμα χρώς τε συντέτηχ' ὄδε;

¿Por qué tu mirada y tu cuerpo están
[consumidos de esa manera?
(v. 689)

πῶς δ' ὄμματα προσβαλοῦσα
τέκνοις ἀδακρυν μοῖραν
σχίσεις φόνου; [...]

¿Cómo, dirigiendo la mirada
a tus hijos, sin lágrimas su destino
de muerte realizarás? [...]
(vv. 860-862)

τί δαὶ κατήφες ὄμμα καὶ δακρυροεῖς;

¿Por qué entonces bajas la mirada y
[derramas abundantes lágrimas?
(v. 1012)

Los tres primeros pasajes son pronunciados por la Nodriza en el prólogo, y contribuyen de manera notable a caracterizar la compleja personalidad de la heroína desde el comienzo de la obra. La mirada de Medea, a pesar de dirigirse al suelo a causa del abatimiento que le ha producido la traición de Jasón, es temible, como hemos visto en el pasaje de los vv. 187-189 ya citado, y peligrosa, como se ha mencionado en relación con el v. 36. El término que apunta a su bestialidad, en el segundo pasaje, es el participio ταυρουμένη, de ταυρώω, verbo que significa literalmente “volverse salvaje o actuar como un toro”, “convertirse o tomar la forma de un toro”. El acusativo de relación ὄμμα, “actuar como un toro en cuanto a la vista”, limita la acepción del verbo; de allí, en sentido figurado, “dirigir una mirada salvaje a alguien”. El verbo está utilizado aquí metafóricamente para poner en primer plano hasta qué punto el dolor de Medea ha sacado a la luz un rasgo feroz que la asimila a un toro, cuyo valor simbólico ya hemos señalado. La alusión a los niños se hace manifiesta en el dativo τοῖσδ' (v. 93), que indica precisamente quiénes son los destinatarios de esa mira-

22 El agente del verbo εἶδον en el v. 92 no es Medea sino la Nodriza.

da de la protagonista. La anciana advierte los peligros de esta mirada taurina, y refuerza esta advertencia a los niños poco después, en el tercer pasaje citado, mencionando su ἄγριος ἦθος (“carácter salvaje”), su στυγερά φύσις (“naturaleza feroz”) y su φρήν ἀυθάδης (“espíritu arrogante”). Los tres pasajes siguientes son pronunciados por diferentes personajes que interactúan con Medea: el cuarto por Egeo, quien se condele por la desgracia de la heroína; el quinto por el Coro, que manifiesta su horror ante el filicidio; y el sexto por el Pedagogo, que anuncia a la protagonista que sus hijos han sido liberados del destierro. En estos dos últimos, se destaca cuánto sufrimiento significará para ella la necesidad imperiosa, impuesta por su código heroico, de llevar a cabo la totalidad de la venganza.

Vemos entonces que los dos pasajes en los que aparece ὄψις y los seis en los que aparece ὄμμα relacionados con la protagonista podrían dividirse en dos grupos: por un lado, aquellos que remiten a sus características y acciones distintivas: su ferocidad, su peligrosidad y su capacidad para el engaño (vv. 92, 101 y 775); y por el otro, aquellos que hacen énfasis en su abatimiento y su dolor por la afrenta que ha recibido de Jasón y la respuesta que debe, de acuerdo con su cosmovisión heroica, dar a ella, es decir, su venganza, que incluye como parte inevitable la muerte de los niños (vv. 27, 689, 860, 905 y 1012). Hay complementariedad entre ambos grupos: así, los dos sustantivos derivados de la raíz *op- contribuyen también a

poner de manifiesto, en conjunto, la tragicidad de la heroína, la tensión entre la impiedad de su crimen y la mirada que cae: la modestia y la vergüenza de la mujer griega, que no se atreve a ser sujeto del mirar, y el mirar destructivo de quien ha subvertido su lugar.

La misma raíz aparece en el texto senecano, en el sustantivo *oculus*. Al comienzo del acto tercero, la Nodriza expone con detalles los contradictorios signos físicos de la *ira* de Medea y su temor de que suceda algo terrible (vv. 380-396). También aquí, como en la pieza eurípidea, la protagonista llora, pero aquí no por el sufrimiento que le provocará la muerte de sus hijos, sino a causa de la ira que la invade, y por eso su llanto se mezcla con la risa:

*flammata facies, spiritum ex alto citat,
proclamat, oculos uberi fletu rigat,
renidet: omnis specimen affectus capit.*

Su rostro arde, saca el aliento desde lo
[profundo,
vocifera, riega sus ojos con copioso
[llanto,
sonríe: experimenta todo tipo de
[emociones. (vv. 387-389)

La Medea senecana es prisionera de su *ira* desde el principio hasta el final de la pieza; de allí su rostro inflamado, imagen frecuente en la pieza. La aparición de *oculus* aquí expresa algo muy diferente de lo que expresan ὄψις y ὄμμα en la tragedia de Eurípides, sobre todo en el sentido del dolor que el filicidio le provocará a la heroína (vv. 27, 689, 860, 905 y 1012). En

ambas obras, Medea no puede, por su propia índole, no vengarse, pero en la pieza griega conoce, y por eso llora, las tristes consecuencias de su acción; en la pieza latina, en cambio, su llanto es meramente producto del estado de ira en el que se encuentra. Esta *iracundia* solo le permite seguir adelante con su venganza, sin que veamos en ella ningún signo de dolor por la muerte de sus hijos. He aquí una diferencia sustancial entre ambas heroínas, una diferencia que incide de manera directa en el planteo integral que proponen ambas piezas, al punto que puede cuestionarse la existencia de un conflicto trágico en la pieza senecana, al menos uno como el que propone Eurípides.

Consideraciones finales

El análisis precedente nos permite extraer algunas conclusiones. En primer lugar, en ambas piezas los usos de los verbos formados con la raíz **Fid-* cuyo agente es Medea están asociados a la destrucción y la muerte; no resulta extraña, por lo tanto, la preponderancia de esta raíz por sobre todas las demás en la pieza senecana. Para ambas heroínas, además, la visión que se expresa con la raíz **Fid-* es siempre fuente de placer. La Medea euripídea 've' con placer la muerte del rey y de la princesa en el gráfico discurso del Mensajero. En Séneca parece ser que Medea también siente un fuerte placer visual, pero que no deriva de la destrucción directa de sus enemigos, sino de verlos viendo el espectáculo destructivo

que ella misma ha planeado. Lo que Medea ve y quiere ver es el aniquilamiento de sus enemigos; lo que ve también, en Eurípides pero no en Séneca, es cuánto dolor le provocará su decisión de vengarse de ellos. Además, es claro que Séneca insiste, con esta raíz (y con **spec-*), en las alucinaciones de la mente extraviada de su personaje; la Medea del tragediógrafo griego, en cambio, dista de estar demente.

En segundo lugar, la mirada que la heroína les dirige a sus hijos, en Eurípides, tanto es de leona y de toro, penetrante, llena de odio, y se expresa entonces con la raíz **derk-*, como está llena de ternura y amor filial, y se expresa entonces con la raíz **Fid-*. En la pieza de Séneca, en cambio, Medea no les dirige la mirada a los niños; su mirada parece tener un único objeto: la destrucción de todo, de un todo indiferenciado.

En tercer lugar, las raíces **blep-* y **For-*, que solamente aparecen en la pieza euripídea, tienen algo en común: están en el núcleo del conflicto trágico. La primera supone una paradoja: Medea sostiene que Jasón no puede mirar de frente a sus seres queridos después de haberlos traicionado, pero ella dirigirá esa misma mirada a sus hijos poco antes de asesinarlos. Es notable el hecho de que las cuatro apariciones de esta raíz se enmarquen en las relaciones de pareja y filiales: la mirada de la esposa al esposo, del padre a sus hijos, de la madre a sus hijos. El no poder sostener la mirada parece aludir a un daño a la reciprocidad filial una vez

compartida, pero ya imposible. La segunda presenta dos valencias distintas, que tienen relación directa con el objeto de la visión. Este objeto, para Medea, son tanto sus enemigos (el rey y su hija) como sus seres queridos (sus propios hijos); a todos ellos los matará en su venganza, pero la muerte de los unos le producirá satisfacción por la retribución debida a su deshonra, y la de los otros le causará un inmenso sufrimiento. En este sentido, a estas raíces se asemeja la raíz **op-* en la pieza griega, dado que sus apariciones remiten a dos aspectos complementarios de la protagonista: su aspecto más salvaje (su ferocidad) y su aspecto más vulnerable (su dolor); hay complementariedad entre ambos dado que la tragicidad de la heroína radica en su venganza, y en ella intervienen de manera decisiva los dos aspectos. En *Medea* de Séneca, en cambio, la raíz **op-* se vincula solamente con las manifestaciones exteriores de la *ira* de la protagonista, con su carácter *furialis*, y nunca con su dolor por la muerte de los niños.

En cuarto y último lugar, aunque en *Medea* de Séneca no es tan frecuente el léxico de la visión como en la pieza eurípidea, la mirada tiene una notable importancia, dado el juego de ver y ser visto que se verifica a lo largo de toda la obra. La Nodriz mira a Medea preparar los encantamientos; Medea ve a las Erinias y al espíritu de Apsirto mientras asesina a sus hijos, al punto que podría decirse que la alucinación del cuerpo descuartizado de Apsirto vengador es la que guía la mano de Medea para matar al primer

niño; Jasón ve a Medea asesinando al segundo niño (*te uidente*). *Medea* de Séneca es, en este sentido, una tragedia fuertemente visual. La protagonista prepara la tragedia, actúa la trama que ella misma ha construido, y por eso puede decirse que tiene un rol metadramático o metateatral: como *auctor*, decide crear y representar una tragedia, un espectáculo, y para ello, y para dar sentido a su venganza, necesita un *spectator* (raíz **spec-*), Jasón. El foco se traslada así desde la mirada de Medea hacia la de Jasón, dado que lo que importa es que él vea su desgracia.

Se trata, entonces, de dos heroínas radicalmente diferentes: una, que se deleita solo con la visión del aniquilamiento total, un aniquilamiento de proporciones cósmicas; otra, que lo hace con la destrucción de sus enemigos pero también con la visión del rostro y la sonrisa de sus hijos. Los ojos de Medea, así, están en el centro de su construcción como personaje trágico; ellos reflejan la tensión constitutiva que hace de la nieta del Sol una figura verdadera y enteramente trágica, sobre todo en Eurípides, dado que en la obra de Séneca Medea no experimenta tensiones para la realización de su propósito. Y, en general, el léxico relacionado con el sentido de la vista en ambas piezas, en tanto está dotado de una evidente funcionalidad dramática, contribuye, en efecto, a proporcionar diferentes claves de lectura para estas dos piezas en su totalidad.

Fuentes

- DIGGLE, J. (1984). *Euripidis Fabulae I*, Oxford: Clarendon Press.
- ZWIERLEIN, O. (1986). *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Oxford: Clarendon Press.

Diccionarios

- BAILLY, A. (1901). *Abrégé du dictionnaire grec-français*. Paris: Hachette.
- CHANTRAINE, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck.
- ERNOUT, A. & MEILLET, A. (1951). *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck.

Bibliografía citada

- BENTON, C. (1999). *Women, Violence and the Gaze in Euripidean and Senecan Tragedy*. Tesis doctoral. University of Southern California. Disponible en: <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll17/id/571035> [consulta: 16/08/19]
- LIEBERMANN, W. (2014). "Medea" en DAMSCHEN, G.; HEIL, A. (eds.). *Brill's Companion to Seneca. Philosopher and Dramatist*. Leiden/ Boston: Brill; 459-474.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (1996). "Sophía-sophós dans la Médée d'Euripide": *Pallas* 45; 139-151.
- MARTINA, A. (2002). "La Medea di Seneca e la XII delle *Heroides* di Ovidio" en LÓPEZ, A.; POCIÑA, A. (Eds.). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols. Granada: Universidad de Granada; 589-614.
- RABINOWITZ, N. S. (2013). "Women as Subject and Object of the Gaze in Tragedy": *Helios. Vision and Viewing in Ancient Greece* 40; 195-222.

RODRÍGUEZ CIDRE, E. (1997). "Formas de animalización en la *Medea* de Eurípides": *Actas de las VIII Jornadas de Estudios Clásicos, 28 al 30 de junio de 1995*, UCA, Buenos Aires; 225-231.

SCHIESARO, A. (2003). *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

SYROPOULOS, S. (2010). "S-light anomaly. Dark Brightness in Euripides' *Medea*" en CHRISTOPOULOS, M.; KARAKANTZA, E. D.; LEVANIQUK, O. (eds.). *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*. Lanham, Plymouth: Lexington Books; 77-90.

THUMIGER, Ch. (2013). "Vision and Knowledge in Greek Tragedy": *Helios. Vision and Viewing in Ancient Greece* 40; 223-246.

Recibido: 08-09-2019
Evaluado: 28-09-2019
Aceptado: 30-09-2019

