

EL DISCURSO DE LA NODRIZA EN EL PRÓLOGO DE *MEDEA* DE EURÍPIDES Y LA CUESTIÓN DEL AMOR

JUAN TOBÍAS NÁPOLI
Universidad Nacional de La Plata

RESUMEN

El discurso de la nodriza de los vv. 1-45, en el prólogo de *Medea* de Eurípides, establece un punto de partida indispensable para la comprensión de la tragedia. Intentaremos analizar las dos partes del discurso en la vinculación que se establece entre la presentación del personaje de Medea y su relación con el sentido de la tragedia, que no intenta condenar la pasión como fuente de catástrofe, ni mostrar el triunfo de la pasión sobre la reflexión, con los grandes males que acarrea, sino destacar la humanidad primigenia del personaje.

ABSTRACT

The speech of the nurse of the vv. 1-45, in *Medea's* prologue of Euripides, establishes a indispensable start point for the comprehension of the tragedy. We will try to analyze both parts of the speech in the links that is established between the presentation of the personage of Medea and its relation with the sense of the tragedy, which tries neither to condemn the passion as source of catastrophe, nor to show the victory of the passion on the reflection, with big evil that it transports, but to stand out the original humanity of the personage.

PALABRAS CLAVE: Eurípides, Medea, Rhesis, Nodriza, Amor.

KEYS WORDS: Euripides, Medea, Rhesis, Nurse, Love.

Tradicionalmente, se ha considerado al personaje de Medea como un continuador de la serie de mujeres criminales, cuyos primeros representantes serían Clitemnestra y Erifila, y, al mismo tiempo, como la iniciadora de otra serie, la de las mujeres enamoradas, aquellas en las que la pasión amorosa choca, en el momento de la concreción del deseo amoroso, con la norma establecida. Esta segunda serie de mujeres iba a ser continuada, en el ciclo posterior del propio Eurípides, por Fedra, Estenobea y Pasifae.¹ Sin embargo, para la mejor interpretación de la tragedia, creemos que los distintos aspectos relacionados con el mito de Medea en tanto personaje de un relato tradicional deben ubicarse dentro de los dos contextos de sagas legendarias de importancia de los que forma parte, y que son diferentes entre sí: por un lado, más restringido, dentro del gran grupo de leyendas referidas a los Argonautas y a la recuperación del vellocino de oro. El relato de la nodriza, en el prólogo de la obra de Eurípides, comienza justamente con esta referencia a la nave Argos en su viaje hacia la Cólquide.² Por otra parte, y en un sentido más amplio, el mito de Medea comparte, junto con el de Ariadna y con el de Helena, un elemento unificador que debe servir de paradigma para la correcta interpretación de otra de las líneas de lectura de la estructura compositiva del texto: constituyen los tres relatos, ático, cretense y argivo, de la descripción de mujeres raptadas por sus visitantes y amantes.³ Estos conjuntos de leyendas, con sus variantes, muy numerosas por cierto, han sido retomados constantemente, desde la antigüedad y hasta la edad contemporánea.

Pero la figura de Medea constituye también el centro de una presentación teatral, y, en tanto *dramatis personae*, su conformación sólo se define en función de los intereses del autor teatral. ¿Ha querido Eurípides, como lo supone Rodríguez Adrados, suspender el proceso de deserotización de la materia mítica y presentar al personaje de Medea como la mujer enamorada, abandonada y despechada, que por este amor frustrado decide obrar su terrible venganza? En este sentido, el segundo aspecto de la saga mítica (el de las mujeres raptadas por amor, y las terribles consecuencias de sus conductas cuando este amor debe enfrentarse con la norma establecida) sería el adecuado para la presentación teatral. Sin embargo, creemos que no es este camino el elegido por Eurípides.

¹ Cfr. Rodríguez Adrados y De Cuenca (1995: XVI).

² Cfr. *Medea*, vv. 1-15.

³ Cfr. Homeyer (1977: 1-13).

El discurso de la nodriza, en el prólogo de la tragedia, nos dará una clave en esta dirección. Así como en la primera parte de esta *rhexis* se hacía referencia a aspectos míticos del ciclo de los argonautas, en la segunda parte se pasará al otro ámbito del debate: el $\nu\tilde{\upsilon}\nu$ $\delta\grave{\epsilon}$ del verso 16 introduce la situación presente, particular e interior, de Medea y de Jasón, constituidos de esta manera, y a partir de aquí, en personajes de tragedia.⁴ El contraste entre estos dos ámbitos (el mítico-tradicional, y por ello mismo exterior, frente al particular e individual, y por ello interior) va a configurar una de las líneas de lectura para la comprensión de la estructura compositiva de la tragedia.⁵

En este sentido queremos analizar el discurso de la nodriza, claramente dividido en dos partes: del verso 1 al 15, la *rhexis* trata de desarrollar aspectos vinculados con la prehistoria mítica, en un contexto en el que actualiza varias de las cuestiones sólo brevemente esbozadas en la tradición literaria; del verso 16 al 45, la nodriza describe la situación presente de Medea, con una importantísima definición del modo en que se siente la esposa de Jasón. El espectador tendrá, entonces, una primera aproximación al personaje de Medea a través del prisma representado por la visión de la nodriza.

Este contraste entre el ámbito exterior y el interior, y entre el personaje de Medea tal como lo refleja la nodriza y tal como se muestra ella misma sobre la escena define el ritmo de la tragedia. Pero veamos cada uno por separado.

1. Primera parte del discurso: la tradición mítica

Los conjuntos de leyendas de los que forma parte el mito de Medea, con sus variantes, muy numerosas por cierto, han sido retomados constantemente, desde la antigüedad y hasta la edad contemporánea. A pesar de las diferencias que pueden reconocerse entre ellas, el núcleo central de los relatos ha permanecido casi invariable. De manera que, inclusive, la misma situación personal del personaje de Medea en la obra homónima de Eurípides debe analizarse en el contexto de un diálogo con las estructuras de los relatos míticos de los que forma parte (o, para decirlo en otros términos, en el contexto de la búsqueda de la significación literaria en el manejo de la tradición y la originalidad por parte del poeta).

⁴ Cfr. Luschnig (1992: 19-44).

⁵ Cfr. González de Tobia (1983: 101-112).

El discurso de la nodriza en el prólogo (y la propia tragedia) comienza con una oración en modo desiderativo irrealizable, negado, que introduce directamente el deseo de anular la perspectiva mítica, y continúa, de manera superpuesta, con un irreal de presente, negado también, que presenta la posibilidad de anular la situación de Medea cuando debe seguir a Jasón hacia Yolcos:

ΤΡΟΦΟΣ

Εἴθ' ὤφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος
Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,
μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε
τιμηθεῖσα πεύκη, μηδ' ἐρετμῶσαι χέρας
ἀνδρῶν ἀρίστων, οἳ τὸ πάγχρυσον δέρας
Πελίᾳ μετῆλθον, οὐ γὰρ ἄν δέσποιν' ἐμῆ
Μήδεια πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἰωλκίας
ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγείσ' Ἰάσονος.⁶

La superposición de estas perspectivas, en claro anacoluto sintáctico,⁷ presenta el contraste que dará sentido a la tragedia entera. Sin embargo, hay que tener en cuenta que todavía nos movemos en el plano mítico: la definición del amor de Medea por Jasón corresponde al momento en que ella lo sigue hacia Yolcos. La situación presente de Medea como personaje del drama va a ser definida solamente a partir del verso 16, y, lógicamente, a partir del momento en que ingrese sobre la escena. La dinámica espacial Cólquide-Yolcos abastece el ámbito del relato mítico, mientras que la actualidad dramática se definirá a partir de la localización espacial en Corinto. De esta manera, en estos versos iniciales se resume el conjunto de las versiones míticas previas.

Repasemos brevemente esta tradición mítica para comprobar los aspectos

⁶ "¡Ojalá la quilla de la nave Argos no hubiera atravesado hacia la tierra de la Cólquide las oscuras Simplégades, ni el pino hubiera caído nunca, talado en los valles del Pelión, ni hubiera provisto remos a las manos de los hombres excelentes que alcanzaron el áureo vellocino para Pelias!, pues mi señora Medea no hubiera navegado a las torres de la tierra de Yolcos, abatida en el ánimo por el amor de Jasón" (las traducciones son nuestras).

⁷ Valgiglio (s.f.), cree que la oración en modo irreal constituye la apódosis de una prótasis introducida en la desiderativa inicial (p. 9). Sin embargo, creemos que constituye un mejor fundamento literario y sintáctico pensar que la nodriza comienza la tragedia con la formulación, ya en estado de *páthos* dramático, de un deseo irrealizable para el pasado, que se interrumpe y se superpone con una posibilidad del pasado que termina en una irrealidad presente. El pasaje tiene numerosas imitaciones antiguas (Cfr. Headlam (1934: 51).

retomados y recreados por parte del poeta. Según todas las versiones míticas anteriores, con sus respectivas variantes,⁸ Esón era el rey de Yolcos, y pertenecía a los descendientes de Eolo. Su hermanastro Pelias lo despojó del trono de la ciudad. Fue entonces cuando entró en acción Jasón, el joven hijo de Esón que fue educado por el centauro Quirón (el mismo que había educado a Aquiles), de quien aprendió el arte de la medicina. Al llegar a la edad varonil, el joven se presentó ante su tío y le reclamó el trono de la ciudad, que le pertenecía por tradición hereditaria. Como condición para devolverle el trono de Yolcos, Pelias le impuso un difícil trabajo: que le trajera la piel del carnero que Eetes, el rey de la Cólquide, había consagrado al dios Ares. Era un vellocino de oro, y estaba guardado por una serpiente. Pelias creía que Jasón no podría regresar de esta peligrosa expedición. Pero Jasón reunió un gran número de guerreros que decidieron acompañarlo, y, ayudado por Argo, el constructor de su nave, se embarcó en busca de las costas de la Cólquide. La nave recibió el nombre de *Argos*, en memoria de su constructor, y también porque el término, en griego, significa *rápido, ligero*. Por esta razón, la travesía es recordada como *La expedición de los Argonautas*.

Los diferentes relatos mitográficos, tan brevemente formulados en estos puntos centrales, recogen siempre estos datos generales como inevitables. La tragedia los da por supuestos. Sin embargo, la intervención de Medea no tiene, hasta aquí, ninguna relevancia, y parece ser la consecuencia de una formulación mítica más tardía. Por ello, será necesario prestar atención a las diferencias de detalle que podrán reconocerse en la larga tradición del mito.

El primero en referirse a la tradición de los Argonautas fue Homero. Si bien en *Ilíada* no se hace mención a ella, en *Odisea* pueden encontrarse muchas referencias interesantes: en 10, 137 y ss., 11, 256 y ss., y en 12, 69 y ss., se hace alusión a la expedición de los Argonautas. Allí se establece también la genealogía de Esón y de Pelias, pero, sin embargo, no se menciona de ninguna manera a Medea. Por otra parte, se dice que Circe es hermana de Eetes, y que ambos son hijos de Helios y de Persea, quien a su vez es hija del Océano. El Eetes que aquí se menciona, depositario del vellocino de oro, será, en las siguientes versiones míticas, el padre de Medea, que, de este modo, se convertirá, aunque de manera indirecta, en sobrina de la maga Circe.

⁸ Para rastrear estas diferentes versiones del mito puede consultarse Grimal (1969).

Es Hesíodo, en su *Teogonía*, el primero en referir alguna noticia acerca de Medea. Entre los versos 956 y 1002 dice que la oceánide Persea engendró, junto con Helios, a Circe y al rey Eetes. Este desposó a la oceánide Idía, y junto con ella engendró a Medea. Luego, refiere que el hijo de Esón (es decir, Jasón), en su intento por recuperar el vellocino de oro, se llevó del palacio de Eetes a su hija. Luego de acabar los trabajos impuestos por Pelias, Jasón retornó a Yolcos junto con Medea, y la desposó. Tuvieron un hijo (Medo), a quien educó Quirón. Nada se dice acerca de los sucesos de Corinto, que constituirán la parte más significativa de la historia de Medea en la versión de Eurípides.

Acerca de la genealogía de Medea, Diodoro recoge una tradición diferente a la sugerida por Homero y mencionada por Hesíodo: la hace hija de Hécate, la diosa patrona de las magas, y, por ello, hermana de Circe.⁹

Los poetas líricos de los siglos VII y VI a. C brindan otras referencias circunstanciales acerca de la leyenda de los argonautas y de Medea.¹⁰ Mimnermo habla de Jasón, y menciona que éste trae desde la ciudad de Eetes el vellocino de oro para entregárselo a Pelias.¹¹ Íbico da una curiosa referencia de Medea, ubicándola en el Elíseo junto con Aquiles como esposo. La última mención ocasional es de Simónides, quien evoca el recuerdo del vellocino de oro. Debe esperarse hasta los comienzos del siglo V para tener un relato más pormenorizado de la historia, con una referencia directa al personaje de Medea.

Este relato se encuentra en Píndaro, quien en dos oportunidades retoma las referencias al personaje femenino. En su *Olímpica XIII*, vv. 53-55, celebrando a la ciudad de Corinto, recuerda que Medea, en contra de la voluntad de su padre, obtuvo una boda que salva a la nave Argos y a sus navegantes. Se trata, evidentemente, de una referencia a la participación de Medea en el rescate del vellocino de oro y a su boda con Jasón, tal como la encontramos en Eurípides. Pero un relato más detallado se desarrolla en la *Pítica IV*, donde se narra desde la aparición de Jasón ante el usurpador Pelias, hasta el retorno del héroe junto

⁹ Sobre esta cuestión, y sobre todas las referidas a las variantes míticas acerca del personaje de Medea, puede consultarse el interesante artículo de Caiazza (1989: 9-84, y 1990: 82-118).

¹⁰ Cfr. Davis (1989: 469-472).

¹¹ Cfr. Mimnermo, Fragmenta 11.1 οὐδέ κοτ' ἄν μέγα κῶας ἀνήγαγεν αὐτὸς Ἰήσων / ἔξ Αἴης τελέσας ἀλγινόεσσαν ὁδόν, / ὑβριστῆι Περίηι τελέων χαλεπῆρες ἀεθλον, / οὐδ' ἄν ἐπ' Ὠκεανοῦ καλὸν ἴκοντο βόον. / Αἰήταο πόλιν, τόθι τ' ὠκέος Ἥελίοιο / ἀκτίνες χρυσέωι κείαται ἐν θαλάμωι / Ὠκεανοῦ παρὰ χεῖλος, ἴν' / ὤιχετο θεῖος Ἰήσων.

con Medea a la isla de Lemnos. Todos los detalles están ya fijados, y la participación de Medea en la recuperación del vellocino de oro ocupa un papel preponderante. Según un escolio, estos detalles estarían tomados del Tercer Libro del perdido Catálogo hesiódico.

Eurípides es el primero, entre los autores que conservamos, en dar una noticia pormenorizada sobre los sucesos de Medea y de Jasón en Corinto. Según leemos en nuestra tragedia, Creonte, el rey de Corinto, ofreció a Jasón a su hija Glauce en matrimonio. Jasón, argumentando el interés superior de sus propios hijos, decidió abandonar a Medea (la que, a su vez, había abandonado a su propio padre y había matado a su hermano Apsirto para lograr el éxito de la expedición de Jasón) y desposar a Glauce. La obra, que es del año 431, comienza en este momento, y narra la terrible venganza de la esposa despechada: sus propios hijos llevaron, en aparente prenda de amistad, un regalo nupcial para la joven Glauce. Pero cuando ésta vistió el peplo y la corona, un fuego la abrasa, matándola junto a su padre Creonte. Sin embargo, la venganza de Medea no ha terminado. Como punto final, deberá matar a los dos hijos que ha tenido con Jasón, Feres y Mérmero. En un discurso que se ha convertido en modelo teatral,¹² Medea duda entre el amor filial y el deseo de venganza; finalmente, triunfa la decisión de castigar la infidelidad de su esposo. Consumado el hecho, escapa, como un novedoso representante de la utilización del recurso teatral del *Deus ex machina*, sobre un carro tirado por serpientes aladas que le envía Helios, su antepasado mítico. Se ha discutido mucho sobre los precedentes literarios de las variantes míticas seguidas por Eurípides.¹³ Evidentemente, el trabajo realizado por el autor consiste en una recapitulación y, al mismo tiempo, en una innovación. ¿Cuáles son los elementos narrativos recuperados de la tradición y cuáles son aquellos creados por el propio autor en los sucesos de Corinto? Es mejor comprobarlo con algún detalle.

Poco se sabe sobre Eumelo, poeta épico del siglo VIII A. C. Lo único sobre lo que se tiene certeza es que en sus Κορινθιακὰ habría desarrollado varios aspectos de la presencia de Jasón y de Medea en Corinto. Aparentemente, Eetes, el padre de Medea, habría recibido de su padre Helios la ciudad de Efira

¹² El famoso discurso de Medea de los versos 1021-1080 ha sido profusamente estudiado por la crítica. Entre los últimos ensayos pueden citarse: Mills (1980: 289-296); Kovacs (1986: 343-352); y Stanton (1987: 97-106).

¹³ Cfr. Zamarou (1991-1992: 257-278).

(Corinto) como herencia. Una vez muerto Eetes, los corintios llamaron desde Yolcos a Medea para que recibiera la herencia. Jasón, luego de recuperar el vellocino de oro y, por tanto, la ciudad de Yolcos (luego de matar a Pelias), acompañó a Medea y compartió el trono con ella. Es interesante notar que, según Eumelo, Medea ocultaría secretamente en el santuario de Hera a los hijos que tuvo con Jasón. Este ocultamiento estaría hecho con la esperanza de poder hacer, algún día, inmortales a estos hijos. Tal vez de allí nazca la idea del asesinato de los niños o, al menos, de que algo extraño ha ocurrido con ellos.

Más interesante es lo que, según Dídimo, cuenta Creófilo de Samos, otro perdido poeta épico del siglo octavo. En su *Toma de Oekhalia*, Creófilo será el primero en ligar la presencia de Medea y de Jasón en Corinto con la consideración de esta presencia como una consecuencia de la muerte de Pelias: no se ve muy bien si como castigo o, tal vez, como un acto de purificación. También se narra que Medea, con sus venenos y filtros mágicos, mató a Creonte. No puede determinarse si este asesinato es parte de la venganza por la infidelidad de Jasón (como lo presenta Eurípides) o, mejor aún, una manera de procurar acceder al trono de Corinto. Lo cierto es que Medea deberá huir, y, para ello, se refugió en Atenas. En el altar de Hera Acraia, en Corinto, quedaron sus hijos, a la espera de ser salvados por su padre. Sin embargo, los parientes de Creonte se anticiparon: ahorcaron a los niños (como venganza contra la propia Medea) e imputaron el crimen a la misma madre, cuya crueldad fue presenciada por los propios corintios. Este testimonio de Creófilo, en el relato de Dídimo, mostraría que el asesinato de los hijos por parte de la propia Medea habría sido una versión que ya circulaba desde una fecha muy antigua.

Ciertamente, la prueba de que las versiones eran contradictorias la brinda el mismo Pausanias, en fecha muy tardía y coincidente con la toma de la ciudad por los romanos, de la que Pausanias es testigo. Dice que todavía en el siglo II d. C. podía verse en Corinto la *fuentes de Glauce*, en donde la princesa se habría arrojado, intentando escapar a los venenos de su enemiga. También se encontraba en ese tiempo la tumba de los hijos de Medea, quienes, según el relato de Pausanias, habían sido lapidados por los propios corintios como un castigo por haberle llevado a Glauce los regalos que produjeron su muerte. Refiere también Pausanias que esta violencia provocada sobre seres inocentes produjo en la ciudad una epidemia que mató a muchos niños. Testigo de la creencia en esta versión del mito es que, aún en la época de Pausanias, los niños corintios llevaban

la cabeza rapada y usaban vestimentas negras, como modo de escapar a la peste que sobrevino a la ciudad como castigo por aquel hecho aberrante.

Todos estos testimonios muestran un rasgo de vitalidad que es característico del mito griego. Pero también muestran que, como es costumbre, Eurípides habría realizado una minuciosa investigación para encontrar las referencias míticas que le permitieran expresar su propia visión de la problemática humana.¹⁴ Si bien es cierto que el asesinato de los niños, a pesar de la carencia de testimonios directos, parece ser una variante antigua del mito,¹⁵ no deja de ser menos cierto que la versión más conocida es aquella referida por Pausanias, y que ya había sido anticipada por Eumelo y por Creófilo. La responsabilidad directa de Medea en estos asesinatos no queda clara. Sin embargo, el tratamiento seguido por Eurípides produce la fijación de la variante mítica menos conocida. Allí habría que buscar, evidentemente, la intención del autor teatral.

A partir de este momento, todos los autores que se refieren al tema de Medea harán referencia a la madre que mató a sus hijos, como paradigma de que el deseo de venganza es más fuerte aún que el amor filial. Ello será así aún cuando en el desarrollo completo del mito de Medea este asesinato de los niños haya constituido un elemento inexistente, o, en el mejor de los casos, secundario. Rastrear todas las versiones literarias del mito de Medea resultaría una tarea ciclópea. Bastará, por tanto, con plantear algunas de las versiones más conocidas, que resultan particularmente interesantes por la problemática involucrada.¹⁶

La primera Hypóthesis a *Medea* de Eurípides plantea el primer problema. Allí se dice que, según Dicearco en su *Vida de la Hélade* y Aristóteles en sus *Memorias*, la obra de Eurípides estaría basada en la obra homónima de un tal Neofrón. Los tres fragmentos conservados de este poeta (autor, según Suidas, de 120 tragedias) -dos fragmentos de 4 y 5 versos, respectivamente, citados por los escoliastas, y otro más extenso de 15 versos reproducidos por Estobeo- permiten comprobar que todas las cuestiones novedosas atribuidas a Eurípides (incluso la célebre *rhesis* del verso 1021 y ss., en que Medea duda entre el amor filial y su deseo de venganza) estarían ya presentes en la obra de Neofrón. Sin embargo, hay argumentos suficientes que permiten suponer que, en realidad, la

¹⁴ Sobre la manera en que Eurípides acostumbraba trabajar con los mitos antiguos puede consultarse Robert Eisner (1979: 153-174).

¹⁵ Sobre esta cuestión puede consultarse Erbse (1992: 26-43).

¹⁶ Puede consultarse el libro de Frenzel (1970).

cuestión es inversa: *Medea* de Neofrón no sería más que la primera imitación, lineal y carente de valores literarios, de la obra de Eurípides.¹⁷

Hasta aquí puede llegarse. La nodriza instaura una línea de lectura que introduce un mito bastante conocido, pero sobre el cual el poeta utilizará una variante novedosa. La segunda parte de la *rhexis* nos permitirá descubrir las motivaciones literarias del tratamiento elegido.

2. Segunda parte del discurso: la situación actual de Medea

Sin embargo, no es de esta larga evolución del mito en sí mismo de lo que vamos a interesarnos en estas circunstancias, sino de otra cuestión: el momento en el que Eurípides retoma las líneas de este tratamiento mítico, y el modo en que las variantes que recoge y las que recrea se insertan dentro de la evolución de su preocupación por el tema del amor. Es decir, intentaremos averiguar si a través de su tratamiento literario en *Medea* Eurípides ha logrado (o no), o, incluso, si ha procurado (o no), producir el proceso de deserotización de la materia mítica subyacente, común en la tragedia ática. Este proceso de deserotización, según hemos señalado reiteradamente,¹⁸ consiste en que aquellos temas míticos tradicionales, en los cuales el componente amoroso estaría presente y muy acentuado, serían, en su tratamiento trágico sobre el escenario ateniense, despojados de estos componentes amorosos, hasta el punto de que pudieran resultar inocuos para la sociedad. El objetivo del presente trabajo consiste en determinar si Eurípides, en el relato de la nodriza que se ubica en el prólogo de su *Medea*, ha abandonado este proceso, presentando por primera vez y de manera inesperada al personaje de Medea como víctima de un despecho de amor. En este sentido, el vocabulario utilizado resultará de capital relevancia.

Es sabido que, según Rodríguez Adrados, en un momento determinado con precisión (el último tercio del siglo V), Eurípides habría renunciado conscientemente a esta auto restricción implícita en el proceso de deserotización, y habría convertido al tema del amor, y, en particular, al tema del amor de la mujer, en el motor central de la peripecia trágica.¹⁹ Para ejemplificar su tesis,

¹⁷ Sobre esta interesante problemática puede consultarse Manuwald (1983: 27-61), y Rodríguez Adrados (1993: 241-266).

¹⁸ Cfr. Nápoli (1999 A), (1999B: 35-78), (2000A), (2000B), (2001: 87-104) y (2003: 101-112).

¹⁹ Cfr. Rodríguez Adrados (1995: 257). También trata ahora la cuestión Calame (2002).

Adrados realiza un pormenorizado estudio de *Medea*, donde se analiza a la mujer abandonada, con sus celos y con la consumación de su venganza,²⁰ y del segundo *Hipólito*, en donde se actualiza el tema de la mujer de Putifar, con el fracaso de la mujer enamorada, su venganza y su suicidio final.²¹ Sin embargo, la cuestión no es tan sencilla. Para determinar si efectivamente se ha abandonado o interrumpido el proceso de deserotización habría que recoger el conjunto de informaciones míticas disponibles para el poeta trágico (lo que constituye la perspectiva mítica que actualiza la nodriza en los primeros quince versos de su *rhexis*, e intentamos recapitular brevemente en la primera parte de este trabajo), y analizar a continuación su intencionalidad en el momento de procesar esta información en su nueva creación literaria. Es en este segundo sentido que la segunda parte de la *rhexis* de la nodriza va a interesarnos a continuación.

La nodriza describe la situación y los sentimientos de Medea, en tanto personaje dramático, antes de que la mujer bárbara suba a escena.²² Resulta interesante comprobar la manera en que, en los usos de la tragedia, los sentimientos de los personajes son descriptos a través de un vocabulario cuya correspondencia con la tradición occidental no es todo lo lineal que sería de desear.²³ Es en este sentido que hace falta comprender de manera literariamente estructurada el significado de las palabras que la propia Medea se dedica a sí misma, por un lado, y la manera en que los restantes personajes analizan y describen su conducta. La posibilidad de una correspondencia interior en el trazado de un universo semántico nos permitirá reconstruir la valoración del espectador ateniense ante la representación trágica. Sólo a partir de allí será posible formular nuestra propia valoración.

Los dos versos finales de la primera parte de la *rhexis* de la nodriza constituyen una *gnome* (y se expresa, por ello, en iterativo de presente) de reminiscencias

²⁰ Cfr. Rodríguez Adrados (1995: 262-267), y, especialmente, Rodríguez Adrados y De Cuenca (1995: XI-XXVI).

²¹ Cfr. Rodríguez Adrados (1995: 267-270), y, especialmente, Rodríguez Adrados y De Cuenca (1995: LXV-LXXV).

²² Cfr. Rodríguez Cidre (1995: 20-27), quien destaca la manera en que el discurso de la nodriza se estructura a partir de vocablos vinculados al campo de la visión, y que es esta misma nodriza quien construye, a través de su discurso, la imagen del personaje de Medea que ha permanecido oculto al espectador. En este sentido hay que recordar que Medea sólo sube a escena en el verso 214, a pesar de que su voz se ha escuchado desde el interior del palacio en los versos 96-98, 111-114, 144-147 y 160-167.

²³ Cfr. Konstan (2000: 125-143).

homéricas (cfr. *Odisea*, 6, 182 y ss.), que dan forma a una concepción acerca del problema matrimonial, la que proporcionará gran parte del interés de la tragedia:²⁴

ἢπερ μεγίστη γίγνεται σωτηρία,
ὅταν γυνὴ πρὸς ἄνδρα μὴ διχοστατῇ.²⁵

¿La tragedia trata acerca de la relación entre la mujer y su hombre, de la relación recíproca esperada entre los esposos, o de la manera en que aquella debe vincularse con aquél? La mayor salvación para cualquier mujer (y para Medea) consiste en ἀνδάνουσα μὲν φυγῆ πολιτῶν ὧν ἀφίκετο χθόνα, αὐτὴ τε πάντα ξυμφέρουσά ἴασονι.²⁶ Esto constituye la conducta esperable, justa, de parte de Medea, al menos para la nodriza. Sus palabras, en realidad, no constituyen un pasaje hacia la expresión de la queja de la mujer en contra de la conducta de Jasón (para justificar, de esta manera, la justicia de la venganza futura de Medea), ni hacia la expresión del dolor de Medea ante el amor frustrado; ellas estarían, más bien, dando paso a una queja en contra de la conducta de la propia Medea, que es, verdaderamente, la única que, en toda la obra, no acepta esta visión tradicional de la mujer sometida a los dictados del esposo.

A continuación, las descripciones de las conductas de Medea por parte de la nodriza poco tienen que ver con las de una mujer que lamenta o sufre las consecuencias de un amor desdichado:

κεῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφεῖσ' ἀλγηδόσι,
τὸν πάντα συντήκουσα δακρύοις χρόνον,
ἐπεὶ πρὸς ἄνδρὸς ἤσθητ' ἠδικημένη,
οὔτ' ὄμμ' ἐπαίρουσ' οὔτ' ἀπαλλάσσουσα γῆς
πρόσωπον· ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος
κλύδων ἀκούει νουθετουμένη φίλων· (vv. 24-29)²⁷

²⁴ Cfr. Valgiglio (s. f.: 10).

²⁵ “Esta (la actitud de obrar en todo de acuerdo con Jasón) es la salvación más grande, cada vez que la mujer no está en desacuerdo con su hombre”.

²⁶ “Por un lado, que agrade a los ciudadanos cuya tierra alcanzó en su huida, y que ella misma coincida en todo con Jasón”.

²⁷ “Y yace sin alimento, mientras abandona el cuerpo a los dolores, fundiéndolo durante todo el tiempo con las lágrimas, puesto que se sintió injuriada por su esposo, sin levantar la vista ni separar el rostro de la tierra: cual piedra u onda marina escucha a sus seres queridos, porque tiene algo en su mente”.

Creemos que una de las claves de la tragedia está en el verso 26: la oración debe interpretarse como causal, y no como temporal, como hacen casi todos los editores y traductores.²⁸ La causa de los padecimientos de Medea descritos por la nodriza está en su sentimiento, en su manera de percibir (αἰσθάνομαι) que se ha realizado una ἀδικία en su contra. El campo semántico de la justicia frustrada es el que está involucrado en la conducta de Medea, al menos en las palabras de la nodriza, y no el del frustrado amor. Ya el final de la *rhexis* permite profundizar este sentimiento de reivindicación de sus derechos personales, y no de sus sentimientos amorosos despechados (cfr. vv. 36-45):

δέδοικα δ' αὐτὴν μὴ τι βουλευῆσιν νέον·
βαρεῖα γὰρ φρήν, οὐδ' ἀνέξεται κακῶς
πάσχουσ'· ἐγὼ δὲ τήνδε, δειμαίνω τέ νιν
μὴ θηκτόν ὥσπερ φάσανον δι' ἥπατος,
σιγῆ δόμους εἰσβάσ', ἵν' ἔστρωται λέχος,
ἢ καὶ τύραννον τόν τε γήμαντα κτάνη,
κάπειτα μείζω συμφορὰν λάβη τινά.
δεινὴ γάρ· οὗτοι ῥαδίως γε συμβαλῶν
ἔχθραν τις αὐτῇ καλλίνικον οἴσεται.²⁹

El conjunto de la tragedia está preanunciado en estos versos. Lo que mostrará sobre el escenario el resto de la obra es el momento en que Medea cumple estas predicciones de su nodriza: inclusive, el μείζω συμφορὰν τινά previsto alude, sin explicitarlo, al futuro asesinato de sus hijos. Pero la descripción termina con la expresión de aquello que constituirá la verdadera motivación del

²⁸ “Una vez ha sabido que es ultrajada por su marido”, traduce López Férrez (1992: 172), “Desde que conoció la afrenta de su esposo”, según Fernández-Galiano (1991: 79), “Desde que se sintió ultrajada por su esposo”, en la versión de Rodríguez Adrados (1995: 6), para citar las mejores traducciones castellanas modernas. “Da quando si accorse di essere stata dal marito offesa”, en la versión de Valgimigli (1982: 101), “Da quando ha saputo di essere stata offesa dal marito”, según Correale (1995: 49), y “depuis qu’ elle a senti l’ injure de son époux”, en la versión de Méridier (1961: 124), para citar algunas versiones no castellanas.

²⁹ “Pero odia a sus hijos, y no se alegra cuando los ve. Temo que obre algo nuevo: pues es recia de pensamiento, y no soportará padecer un mal; yo la conozco, y temo que se atravesie una afilada espada a través del corazón, cuando entre en silencio al palacio, donde está tendido el lecho, o que mate a la princesa y a su esposo, y, enseguida, tome alguna desdicha mayor. Pues es terrible: nadie que la tome de enemiga llevará fácilmente contra ella un canto de victoria”.

obrar futuro de Medea: quien quiera llevar un canto de victoria en su contra tendrá una tarea difícil. Victoria y derrota se juegan en la relación entre Jasón y Medea. Justicia e injusticia son el anverso de esta misma moneda: mientras una se siente derrotada por haber padecido una injusticia, el otro quiere obtener un canto de victoria a costa de la justicia. La condena de Jasón, como contraparte necesaria de la condena de Medea, es remarcada por la nodriza en el prólogo, y por los restantes personajes a lo largo de la tragedia (vv. 82-84):³⁰

Τρ. ὦ τέκν', ἀκούεθ' οἶος εἰς ὑμᾶς πατήρ;
ὄλοιτο μὲν μὴ· δεσπότης γάρ ἐστ' ἐμός·
ἀτὰρ κακός γὰρ ὢν ἐς φίλους ἀλίσκεται.³¹

Sin embargo, esta condena no es exclusiva de la nodriza. El pedagogo replicará, en los vv. 85-88, considerados justamente por González de Tobia como claves para la interpretación de la tragedia.³² Allí nos dirá que esta condición moral despreciable respecto de los seres queridos no es exclusiva de Jasón, sino que se extiende al conjunto de los seres humanos, convirtiéndose en una marca indeleble de la condición humana:

Πα. τίς δ' οὐχὶ θνητῶν; ἄρτι γινώσκεις τόδε,
ὡς πᾶς τις αὐτὸν τοῦ πέλας μᾶλλον φιλεῖ,
οἱ μὲν δικαίως, οἱ δὲ καὶ κέρδους χάριν,
εἰ τοῦσδε γ' εὐνής οὔνεκ' οὐ στέργει πατήρ.³³

¿Cómo es posible amarse a sí mismo más que a los φίλοι de manera justa, δικαίως? La tragedia no desarrolla esta perspectiva. Queda claro, sin

³⁰ La condena de Jasón puede reencontrarse, en boca del coro, en 659-62 y en 991-95, o en las palabras de Medea, en 690.

³¹ “Niños, ¿escucháis cómo se porta vuestro padre respecto de vosotros? ¡Que no muera!: pues es mi señor. Sin embargo, no hay dudas que es malo respecto de sus seres queridos”. Sobre la estructura de ἀλίσκομαι con participio perifrástico en Eurípides puede consultarse *If. en T.*, 1419, *Andr.* 191, *Hel.* 1091, *Hip.* 420, *Fen.* 1632, etc.

³² Cfr. González de Tobia (1983: 109-202).

³³ “¿Y quién no de entre los mortales? Conoces esto con exactitud: que todo ser se ama a sí mismo más que al que tiene cerca; unos, justamente, pero otros por lucro personal, si efectivamente un padre no quiere a sus hijos a causa de una boda”.

embargo, que Jasón es puesto por el pedagogo como un testimonio de la segunda perspectiva, aquella de los que se aman a sí mismos por lucro personal. Será igualmente claro que la misma Medea está involucrada en este razonamiento, y, así, ella también obra en contra de lo justo.

Si bien es cierto que en el ámbito amoroso el concepto de justicia constituye una metáfora de la conducta esperada de los amantes, no deja de ser menos cierto que el contexto de Medea alude principalmente a las obligaciones recíprocas y legales de los esposos, así como a la palabra jurada de los votos institucionales (vv. 20-23):

Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη
βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς
πίστιν μεγίστην, καὶ θεοῦ μαρτύρεται
οἴας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ.³⁴

El sentimiento de injusticia está vinculado con la deshonra, tal como lo deja entrever claramente también el v. 33 (μετὰ ἀνδρὸς ὅς σφε νῦν ἀτιμάσας ἔχει),³⁵ y, más adelante, en 1351-1355, cuando la propia Medea utiliza el mismo vocabulario en la respuesta a Jasón:

Μη. μακρὰν ἂν ἐξέτεινα τοῖσδ' ἐναντίον
λόγοισιν, εἰ μὴ Ζεὺς πατὴρ ἠπίστατο
οἷ' ἐξ ἐμοῦ πέπονθας οἷά τ' εἰργάσω·
σὺ δ' οὐκ ἔμελλες τᾶμ' ἀτιμάσας λέχη
τερπνὸν διάξειν βίοντον ἐγγελῶν ἐμοί.³⁶

La acción objetiva de la injusticia se convierte en un sentimiento comunitario de deshonra. La ἀδικία se convierte en ἀτιμία, que consiste no sólo en la afrenta individual, sino, mucho más grave, en la pérdida de los derechos de

³⁴ "Y la desdichada Medea, deshonrada, por un lado grita los juramentos, y por el otro invoca la insigne fe de la derecha, y pone a los dioses como testigos de la retribución que recibe de Jasón".

³⁵ "Con el hombre que ahora la tiene deshonrada".

³⁶ "Podría haberme extendido largamente enfrente de estas palabras, si el padre Zeus no hubiera conocido qué cosas padeciste de mí y qué cosas obraste; ciertamente tú no podías, deshonrando mi lecho, perseguir una vida regalada riéndote de mí".

ciudadanía. Derrota-Injusticia-deshonra se constituyen en el campo semántico a través del cual se jugará la conducta de Medea, tanto en las palabras de los restantes personajes cuanto en su propia apreciación acerca de sí misma. La *rhexis* de la nodriza, que recupera el *lógos* externo, mítico universal, en el que se desarrolla la prehistoria de Medea, construye también, a continuación, el *lógos* interior y dramático (en el sentido teatral) en el que avanzará la conformación del personaje de Medea.

3. Conclusión

M. C. Schamun ha mostrado con mucha justeza que, en el momento de comenzar el *agón* entre Medea y Jasón del segundo episodio, todas las decisiones de importancia para la acción dramática ya han sido tomadas, y que, por lo tanto, el debate entre ellos constituye simplemente “un remanso funcional de interés psicológico”, gobernado “por el par antitético razón-pasión que, a su vez, domina la construcción de la tragedia en su integridad”. La autora concluye que “su funcionalidad dramática para la resolución de la pieza es únicamente de índole psicológica”.³⁷

Cabría agregar que, en realidad, todos los hechos centrales de la tragedia ya han ocurrido en el momento en que ella misma comienza. En este sentido, los quince versos iniciales del discurso de la nodriza ponen en primer plano el ámbito mítico de las decisiones previas y externas al propio personaje. A continuación, la tragedia desarrollará el verdadero interés del trágico, que no es otro que el de mostrar el ámbito interno de las decisiones individuales de los personajes, en especial de Medea. Es en este sentido que el análisis de la segunda parte de la *rhexis* de la nodriza puede darnos una clave, un punto de partida, para llegar a una respuesta un poco diferente a la tradicional.

Desde el punto de vista de la acción dramática, el conjunto de la tragedia tiene una evolución restringida. La misma consumación de la venganza de Medea, el asesinato de sus propios hijos, resulta preanunciada desde el prólogo, y no cumple una función más significativa que la de permitir el desenvolvimiento de aquello que ya estaba planteado en germen por la *rhexis* de la nodriza y su penetrante consideración de las decisiones futuras de su ama. Pero no es el par

³⁷ Cfr. Schamun (2001: 137-153).

razón-pasión en su desarrollo psicológico (y, habría que agregar, fluctuante, ya que prevalecen alternativamente uno y otro) lo que constituye el interés de la tragedia: ello daría la razón a quienes piensan que el interés del trágico consistiría en presentar las contradicciones entre la pasión amorosa cuando choca con el *nómos*, con la norma establecida.³⁸ La condenación de la pasión como fuente de catástrofe, el triunfo de la pasión sobre la reflexión y los grandes males que acarrea, serían los sentidos primeros de la tragedia, en una respuesta antagónica casi lineal a la moral socrática. Esta lectura, además de desactivar el crescendo dramático de la obra, convierte a la tragedia en un drama de tesis, ajeno al sentido teatral griego.

Por el contrario, creemos que el sentido de la tragedia debe buscarse en un nivel más profundo: en el intento de Medea de reconstruir el camino que va desde la derrota moral sufrida por el abandono del que es víctima, pasando por la *ἀδικία* que debe padecer de parte de Jasón, hasta la *ἀτιμία* social. Es este itinerario descendente el que intenta recorrer Medea en sentido inverso, remontando su situación desde la búsqueda de recuperar la perdida *τιμή*, pasando por recomponer la *δίκη* ultrajada, hasta llegar a la victoria moral sobre Jasón. Es decir, según nuestra interpretación la obra refleja el tránsito desde la versión propia del personaje según el mito, hasta la constitución de Medea como personaje que refleja la búsqueda individual de la trama de la condición humana universal.

El último verso de Medea sobre la escena resume el sentido de su trayecto:

Μη. οὐκ ἔστι· μάτην ἔπος ἔρριπται.

Al pedido de Jasón de poder, aunque sea, tocar la piel de sus hijos muertos, Medea responde que ello no es posible. Pero, además, agrega una aseveración concluyente: “*Has lanzado en vano tu palabra*”. El valor aspectual del perfecto verbal indica que la acción de Jasón ha terminado en el pasado, pero tiene consecuencias inexcusables para el presente. ¿En qué consiste el *ἔπος* de Jasón, finalmente vano? El aspecto mítico y exterior de la epopeya de los argonautas, que culmina con la derrota de Medea, según se lo ha presentado

³⁸ Cfr. Rodríguez Adrados y De Cuenca (1995: XVI).

en la primera parte de la *rhexis* inicial de la nodriza, es lo que termina desacreditado por la acción de Medea. Ese proceso de desacreditación del *ἔπος* por parte de Medea constituye el *continuum* dramático de la tragedia, y no la suspensión de un proceso de deserotización del mito. Si bien es cierto que en el complejo entramado de elementos que compone el mito tradicional se encontraban algunos componentes amorios, resulta evidente que Eurípides, simplemente, ha elegido otros elementos para centrar el interés de su tragedia.

En este sentido, el asfixiante crescendo argumental, representado por el avance de Medea en la búsqueda de su triunfo final, luego de reconquistar honra y justicia, resulta indispensable en el desarrollo de la acción y del sentido de la obra en tanto pieza teatral. Esta acción teatral, cargada de dignidad, termina imponiendo un triunfo: ni el de la pasión amorosa ni el de la reflexión moralizante, sino el del personaje teatral, con todos los condimentos propios de lo humano. Es esta humanidad de Medea la que ha evolucionado a lo largo de la tragedia y ha terminado imponiendo sus condiciones, por encima de mito y *epos*. En este sentido, todavía necesitamos volver a leer los clásicos.

Bibliografía

Edición utilizada: Page, D. (ed.) *Euripides Medea*, Oxford.

Crítica citada:

Allan, W. (2002) *Euripides: Medea*, London.

Austin, J. L. (1975) *How to Do Things with Words*, Cambridge.

Caiazza, A. (1989 y 1990): "Medea: fortuna di un mito", *Dioniso*, LIX, 1: 9-84, y LX, 1: 82-118.

Calame, C. (1994-1995) "From Choral Poetry to Tragic Stasimon", *Arion* 3.1: 136-154.

(1997) *Choruses of Young Women in Ancient Greece*, Lanham, Boulder, New York, London.

(2002) *Eros en la Antigua Grecia*, Madrid.

Correale, L. (1995) (Texto y trad.) *Euripide Medea*, Milano.

Davis, M. (1989): "Deianira and Medea: a footnote to the prehistory of two myths", *Mnemosyne*, 42: 469-472.

- Eisner, R. (1979): "Euripides use of myth", *Arethusa*, vol. 12, Nro. 2: 153-174.
- Erbse, H. (1992): "Medeias Abschied von ihren Kindern (zu Eur. Med. 1078-1080)", *Hermes*, 120: 26-43.
- Esteban Santos, A. (1998) "Composición axial en Eurípides en torno a la mujer y la muerte" en García Novo, E. Y Rodríguez Alfageme, I. (eds.) *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro griego*, Madrid: 99-120.
- Fernández-Galiano (1991) (Trad.) *Eurípides. Tragedias áticas y tebanas*, Barcelona.
- Frenzel, E. (1970) *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid.
- Furley, W. D. (2000) "Hymns in Euripidean Tragedy", en Cropp. M., Lee, K y D. Sansone, *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Illinois.
- Goldhill, S. (1990) "The Great Dionysia and Civic Ideology" en Winkler, J and Zeitlin, F. (eds) *Nothing to do with Dionysos?* , Princeton: 97-129.
- González de Tobia, A. M. (1983) "Doble ΛΟΓΟΣ en Medea", *Argos*, VII, 7, 101-112 (López, A. y Pociña, A. (2002) (eds.), *Medeas*, Volumen I: 147-156).
- Grimal, P. (1969) *Dictionnaire de la mythologie Grecque et Romaine*, Paris.
- Headlam, C. (1934) *The Medea of Eurípides*, Cambridge.
- Homeyer, H. (1977) *Die spartanische Helena und der trojanische Krieg. Wandlungen und Wanderungen eines Sagen-Kreises vom Altertum bis zur Gegenwart*, Wiesbaden.
- Kovacs, D. (1986): "On Medea's great monologue (E. Med. 1021-80)", *CQ*, 36: 343-352.
- Konstan, D. (2000) "Las emociones trágicas", en González de Tobia, A. (Ed.) *Una nueva visión de la cultura griega antigua en el fin del milenio*, La Plata: 125-143.
- López Férez, J. (1992) (Trad.) *Eurípides tragedias*, Madrid.
- López, A. y Pociña, A. (2002) (eds.) *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, dos volúmenes, Granada.
- Luschnig, C. A. E. (1992) "Interiors: Imaginary spaces in *Alcestis* and *Medea*", *Mnemosyne*, XLV, 1: 19-44.

- Manuwald, B. (1983): "Der Mord an den Kindern. Bemerkungen zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Neophron", *WS*, XVII: 27-61.
- Méridier, L. (1961) (Texte établi et traduit) *Euripide*, tome I, Paris.
- Mills, S. P. (1980): "The sorrows of Medea", *CP*, 75: 289-296.
- Nápoli, J. T. (1999A) "La *Andrómaca* de Eurípides: ¿tragedia de guerra o comedia de amor?", a publicar en *Actas V Simpósio Nacional de Estudos Clássicos y XI Reunião da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos*.
- (1999B) "Los celos de Hermíone en *Andrómaca* y la cuestión del amor en Eurípides", *Synthesis*, 6, 35-78.
- (2000A) "La posición de la mujer en la sociedad y su función en la estructura compositiva de *Andrómaca* de Eurípides", comunicación leída en el Segundo Coloquio Internacional *Los Griegos: Otros y Nosotros*, organizado por el Centro de Estudios de Lenguas clásicas, Área Filología Griega, de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.
- (2000B) "Las muertes de Fedra y de Hipólito o las consecuencias del amor inmoderado en Eurípides", a publicar en *Actas del XVIº Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, realizado en la ciudad de Buenos Aires.
- (2001) "La 'locura amorosa' en Hipólito de Eurípides: análisis filológico de la *μωρία* femenina", *Synthesis*, 8, 87-104.
- (2003) "Los precedentes míticos de Hipólito de Eurípides y la cuestión amatoria", en Cavallero, P., Buzón, R., Frenkel, D. y Nocito, A. (eds.) *Koronís. Homenaje a Carlos Ronchi March*, Buenos Aires, 101-112.
- Rodríguez Adrados, F. (1993): "Notas críticas a Eurípides, *Medea*", *Emerita*, 61: 241-266.
- (1995) *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid.
- Rodríguez Adrados, F. y de Cuenca, L. (1995) (Texto y trad.) *Eurípides, tragedias III*, Madrid.
- Rodríguez Cidre, E. (1995) "Los semas del ver en el discurso de la nodriza (*Medea*, Eurípides)", *Actas de la IX Reunião da Sociedade*

Brasileira de Estudos Classicos y III Congresso Nacional de Estudos Classicos, octubre de 1995: 20-27.

Schamun, M. C. (2001) "ΑΓΩΝ ΛΟΓΩΝ en *Medea* de Eurípides, vv. 446-626", *Synthesis* 8: 137-153.

Stanton, G. R. (1987): "The end of Medea's Monologue: Eurípides, *Medea* 1078-1080", *RM*, 130: 97-106.

Valgiglio, E. (s.f.) *Euripide Medea*, Torino.

Valgimigli, M. (1982) (Texto y trad.) *Euripide. Medea-Troiane-Baccanti*, Milano.

Zamarou, R. (1991-1992): "Inversion des choses et changement dans la Médée d'Euripide", *Hellenica*, XLII: 257-278.