



El ver en la nodriza de la Medea de Eurípides : acerca de algunas reificaciones y animalizaciones

Autor:

Rodríguez Cidre, Elsa

Revista

Mora

1998, N°4, pp. 65-71



Artículo



El ver en la nodriza de la *Medea* de Eurípides: Acerca de algunas reificaciones y animalizaciones

Elsa Rodríguez Cidre *

Cuando se pretende estudiar la mujer en la tragedia clásica, la elección del personaje de Medea en Eurípides resulta una opción prácticamente espontánea en virtud de su provocativo discurso y las problemáticas en que se ve involucrado. Sin embargo, la **Medea** de Eurípides nos ofrece también otro personaje femenino, la nodriza, quien, pese al escaso peso numérico de sus parlamentos, brinda una riqueza de elementos y matices muy conveniente para el estudio del discurso femenino en la Antigüedad. El presente trabajo analiza

los discursos de la nodriza en la obra a partir de un rastreo de los lexemas referidos al campo de la visión, la reificación y la animalización¹.

La nodriza aparece en las primeras escenas de la obra como un

personaje relevante ya que no solo emite el prólogo de esta tragedia² sino también estructura la obra marcando algunas pautas para su interpretación. Este estudio señala una diferenciación entre un discurso estructurado a partir de lexemas que remiten a la visión (nodriza) frente a otros organizados desde el campo auditivo (coro/pedagogo). En este sentido, cabe notar que, al no hacer Medea su aparición en escena hasta el v. 214 pues se halla en el *endon*, es la nodriza el único personaje en el *exo* que la ha observado detenidamente³. Con

* Docente del Departamento de Letras Clásicas e investigadora del Instituto de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

¹ Este trabajo surge de la investigación "El discurso femenino en la **Medea** de Eurípides y en la **Medea** de Séneca: texto, contexto y referentes extratextuales", dirigido por la prof. Elena Huber, Beca de Iniciación de UBACyT. La edición base a sido PAGE, T.E., **Medea**, Oxford, Clarendon Press, 1955.

² El prólogo es una de las partes clave de una tragedia. A través del personaje elegido para remitirlo, el autor nos presenta el planteo general de la obra. La nodriza de Medea cuenta con la particularidad de ser el único personaje femenino esclavo que emite

el prólogo de una tragedia y puede suponerse que ello ocurre en tanto es quien más conoce a Medea.

³ *Endon* y *exo* son dos adverbios de lugar que remiten al adentro y al afuera respectivamente. La cultura griega señala al *endon* como espacio privativo de la mujer y le relación mujer/*endon* se desarrolla a partir del juego entre dos binomios: vida-muerte / *endon-exo*. Crf. Padel, R., *Women: Model for Possession by Greek Daemos*, en CAMERON, A. KUHRT, A. (eds.), **Images of women in antiquity**, Detroit, Wayne State University Press, 1983: "El espacio interior, sagrado o doméstico que encierra a las mujeres en el culto o en el hogar, es emblemático del interior femenino en sí mismo, tal como lo perciben los hombres [...] La tragedia

ateniense en particular, sin embargo, desarrollada en el siglo V, dependió de cierta 'dialéctica de adentro y afuera' en las condiciones de su desarrollo tan bien como el conflicto de su narrativa [...] Las sociedades griegas, ordenadas por lo masculino, asignaron generalmente a las mujeres la dirección ritual sobre las experiencias transicionales, muerte y nacimiento, las cuales son percibidas como pasajes hacia adentro y hacia afuera de la oscuridad. Morir es 'ir hacia la oscuridad', nacer es 'venir hacia la luz', una imagen que a menudo realiza un doble servicio para la emergencia del cuerpo desde el útero y el pasaje hacia la tumba, y para el pasaje del alma hacia la oscuridad que precede la vida, como quiera que se la imagine y hacia el Hades", pp. 8 y 15 y ss.

respecto a las formas de animalización y reificación cabe destacar que las mismas remiten únicamente al personaje de Medea pues éste aparece como su referente constante. Es por esta razón que se intenta relacionar el tipo particular de animalización y reificación que realiza la nodriza desde el campo de la visión con su simbología, evolución del personaje y desarrollo de la trama. Medea va a estar presente en esta primera parte de la tragedia como referente de los discursos, y en su voz, la que se hace oír en cuatro instancias previas a su entrada (vv. 96-98, 111-114, 144-147, 160-167).

Los lexemas que apuntan a la visión son entonces clave en el *logos* de la nodriza ya que ella describe a los espectadores las escenas que no pueden ver. En los vv. 24-29, expresa el dolor de Medea en los siguientes términos:

“Yace sin comida, empezando a disponer el cuerpo para los dolores, / consumiendo el tiempo todo entre lágrimas / cuando se contempló deshonrada por el marido / ni la mirada levantando ni apartando de la tierra / el rostro. Y como piedra o marina ola escucha a sus amigos teniendo algo en mente.”

El verbo central en esta estructura es *eistheto* (“se contempló”), ya que es a partir de contemplarse *edikeméne* (deshonrada), palabra que conforma uno de los semas fundamentales de la obra, que se desencadena en Medea una crisis corporal. Esta se expresa por medio del abandono (yacer sin alimento, disponer el cuerpo para los dolores, consumirse en lágrimas, vv. 24-25) y esta renuncia llega incluso hasta el mirar. Medea, tras percibir el daño a ella causado, parece negarse a seguir mirando, lo cual la iguala con seres inanimados como la piedra o la ola marina (vv. 28-29). Este no mirar está trabajado desde un punto de vista estilístico sobre un quiasmo formado por los participios *epáirusa* (levantando) y *apallássusa* (apartando) y sus respectivos objetos *ómma* (mirada) y *prósopon* (rostro), que refie-

ren a Medea en tanto elemento trabado de ese quiasmo, y por el otro, sobre una hendíade constituida por el mismo quiasmo que gemina la voluntad de no ver. Remarquemos que *ómma* apunta a la capacidad de ver mientras que *prósopon* representa la mirada en sí⁴.

Medea y la nodriza desarrollan un sugestivo juego de miradas y saberes. El mirar de la nodriza no se reduce a la descripción exterior sino que ensaya una interpretación de lo que acontece. Medea aparece modificada por el participio *nuthetuméne*, derivado de *nus* (mente) y *títhemi* (colocar). Este verso debe traducirse con la acepción más literal del verbo, la de colocar algo en la mente, y no en la forma más común, la de Medea rehuyendo los consejos de los amigos. En este sentido, la protagonista no escucha a los amigos por tener algo en mente y su esclava es capaz de percibirlo en su observación⁵.

La nodriza no sólo capta que su señora tiene algo en mente sino que identifica el objeto de tales lucubraciones. En el v. 36 el autor señala de forma manifiesta el papel que los hijos jugarán en la obra,

⁴ Cfr. CHANTRAINE P., *Dictionnaire Etymologique de la Langue Grecque*, Paris, Klincksieck, 1968-1980, p. 811 y 942.

⁵ Sin embargo, Medea no parece solo pasiva en el discurso de la nodriza sino que, unos versos antes, lleva adelante una serie de actos de decir. El último de los mismos encierra en forma implícita un elemento visual: “y Medea, la desgraciada, habiendo

sido deshonrada, / por un lado, grita juramentos, por otro clama / la fe mayor de la diestra y a los dioses llama como testigos / qué tipo de recompensa obtiene de Jasón”, (vv. 20-23). Se trata del verbo *martüretai*, que significa llamar como testigo. Medea clama a los dioses que vean lo que Jasón ha hecho con ella, lo cual está expresado en términos irónicos *-amoibes* (recompensa).

Comparte entonces con la forma *eistheto* (contempló) antes analizada el mismo objeto, la deshonra. Esta presenta una visibilidad tan clara como la que pueden ofrecer otros objetos del ver, los niños o la mirada de la misma Medea, tal como se analizará más adelante. La deshonra es algo que se ve, que Medea contempla y que los dioses deben observar.

Medea “odia a los niños y no se alegra viéndolos”. Se trata del primer conflicto entre la mirada de la madre y sus hijos evidente para la nodriza. Esta diagnóstica aquello que Medea recién enunciará en los vv. 112-114⁶. Sin embargo, recordemos que para los antiguos espectadores la heroína trágica no es necesariamente una filicida, ya que se supone invención de Eurípides el hecho de que ella misma los mate⁷. En este contexto, resultan de gran interés aquellas anticipaciones que la nodriza efectúa sobre lo que Medea pueda o no realizar.

Un ejemplo de tales anticipaciones, como así también de la articulación de percepciones, está conformado por la siguiente referencia al campo de lo visual:

“Y yo la conozco, temo/que se traspase una afilada espada a través del hígado,/después de entrar en silencio en palacio, donde el lecho está tendido,/o que no solo mate al rey sino también al que se ha casado/y después reciba alguna desgracia peor.” vv.39-43

Hallamos aquí una serie de elementos importantes para la caracterización del discurso de la nodriza. La estructura se inicia con *egoïda* (yo sé), primera referencia en primera persona y con un verbo clave, *oida*: la nodriza sabe por haber visto⁸. La utilización del pronombre *tende*(la) es relevante en tanto demostrativo de primera aproximación, señala una cercanía a nivel personal (recordemos que Medea no está en escena). El conocer/ver de esta particular esclava está unido por una conjunción con un verbo de temer *deimáino*

(temo) y bien puede suponerse que, dados los significados de ambos verbos, la secuencia podría crear un efecto de causalidad: porque la conoce, teme. La estructura que depende de *deimáino* forma parte del juego de adelantos pero con un cariz particular. Conforman una serie de *red herrings*⁹ totales o parciales, en los cuales Eurípides desvía al espectador del camino de interpretación que emprendiera con la anterior referencia al odio de la madre hacia sus hijos, es decir, Medea puede suicidarse o matar a Creón y a Jasón -que significativamente sólo aparece nombrado mediante la estructura *tón te gemanta* (al que se ha casado), enfatizando así el contenido de la traición- o ambas cosas a la vez. La serie finaliza con una vaga referencia abierta a una *méizo sümforán tiná* (una desgracia peor), que es puramente alusiva¹⁰.

⁶ desdichados / hija de una madre desgraciada / ojalá muráis con el padre y ojalá sucumba todo hogar” .

⁷ Se dice que Eurípides fue el primero en afirmar que los hijos de Medea habían sido muertos por su madre. En la versión anterior, eran lapidados por los corintios, quienes los castigaban de este modo por haber llevado a Creusa el vestido y las joyas, GRIMAL P., **Diccionario de Mitología Griega y Romana**, Barcelona, Paidós, p. 338. Y es suficiente que podamos estar razonablemente seguros en esta conclusión: en la historia contada por Eumelos, Medea mató a sus hijos **sin intención**. Por lo tanto la innovación de Eurípides es ir tan lejos como transformar el accidente en un acto deliberado, PAGE,

op. cit. p. xxiii. Por otra parte, debemos tener en claro la diferencia entre la presencia del odio en esta primera parte y la falta de este sentimiento cuando asesina a sus hijos. Cfr. PADUANO G. **La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide (Alcesti-Medea)**, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1968, pp. 198-199.

⁸ Perfecto con valor de presente, "saber por haber visto", CHANTRAINE P., op. cit., pp. 779-80.

⁹ Esta expresión ha sido extraída del ámbito de la crítica cinematográfica y es usada cuando el director/autor da guiños falsos al espectador/lector. Con respecto a la utilización del término en la filología clásica cf. ARNOTT G., *Eurípides and the*

unexpected, G&R XX 1, 1973, pp. 49-64. Cfr. asimismo PRATT N.T. Jr.

Dramatic suspense in Seneca and his greek precursors, Princeton, 1939.

¹⁰ Estas palabras de la nodriza reaparecen en el discurso de Medea en los vv. 376-385 produciendo un sugestivo efecto de ironía. Retoma la idea de un hígado traspasado mas he aquí que no remite al propio sino al de sus enemigos. Refiere también a un lecho tendido, tal como lo expresa su esclava, pero esta vez se trata del lecho de Glauce y no el suyo. Lo hace en tales términos que o bien expresan una valencia mortuoria que hace del lecho un féretro o bien ignoran o imposibilitan el uso por parte de Jasón de aquella cama.

La siguiente referencia a lo visual se produce ya no en el prólogo sino en su diálogo con el pedagogo:

“Pues ya la vi mirando como un toro/ contra éstos como teniendo en mente hacer algo y no cesará/la cólera, lo sé bien, antes de empezar a arrojarla sobre alguien/que tenga en mente hacer algo a sus enemigos por cierto, no a sus amigos”. vv. 92-95

El discurso de la nodriza se detiene ahora en particular en la mirada de su señora y ya no en su negativa a ver, tal como aparecía descrita en los vv. 24-29. Las diferencias con aquellos versos son por demás relevantes. En primer lugar, se explicita el ver de la esclava, *éidon* (ví), y el objeto de este ver es precisamente Medea en el acto de mirar: se trata de un mirar enmarcado por otro. El mirar que enmarca está expresado a través de una forma verbal que señala el hecho puntual, *éidon*, el mirar enmarcado a través de una forma nominal que apunta a la capacidad de dicha acción, *ómma*. Por otro lado, si la heroína antes era reificada por medio de un símil (piedra u ola), aquí aparece animalizada con la figura del toro. Cabe remarcar además que la posición de estos versos en la obra es clave por cuanto son emitidos inmediatamente antes de que Medea pronuncie sus primeras palabras (vv. 96-98). El lexema que apunta a la

animalidad en estos versos es el participio *tauruméne*. Esta forma proviene del verbo *tauróomai* que puede traducirse en principio “actuar como toro” y cobra una importancia fundamental en tanto el toro configura un conjunto notable de significaciones simbólicas. En este sentido, disiento con la traducción que presentan Liddell & Scott como “*cast savage glances on one*”, pues aquí se pierden las connotaciones peculiares que da la figura del toro. El participio obtiene su sentido completo articulado con el acusativo de relación *ómma*, es decir, que se trata de actuar como toro en cuanto a la vista. Medea presentaría esta mirada de toro, aunque en realidad solo la nodriza la ha visto, pues Medea se halla en el *endon* y no ha salido todavía a escena.

En la reificación se apuntaba al estado de ensimismamiento de la protagonista frente a los amigos; en la animalización, en cambio, a una violencia latente que se expresa en su mirada: Medea actúa como toro en cuanto a la mirada, *ómma* [...] *tauruméne*. El toro presenta en el mundo antiguo una polisemia simbólica bastante amplia. Entre sus significaciones, aquella que más conviene a nuestro caso es la que asimila este animal con el desencadenamiento sin freno de la violencia, según palabras de Chevalier y Gheerbrant¹¹. Por otro lado, el toro, símbolo de la fuerza física y el ímpetu, ha sido identificado general-

¹¹ Cf. CHEVALIER, J. GHEERBRANT A. **Dictionnaire des symboles**, París, Seghers, 1973, p. 271.

mente con la agresividad guerrera y sexual. De este rasgo surgiría la doble valencia del animal, dador de vida (potencia genésica) y aniquilador (potencia justiciera)¹². Desde este punto de vista, no parece inocente la asimilación de Medea con este animal, teniendo en cuenta el rol que cumplen los hijos en su tragedia: por un lado, ella le ha dado hijos a Jasón (y esto convierte el abandono del héroe en una ofensa imperdonable); por el otro, es sobre los hijos que va a ejercer su venganza justiciera.

Por otro lado, se trata aquí del segundo conflicto desde el ver entre la madre y sus hijos. La nodriza expresa una vez más el objeto de aquella mirada terrible mediante el dativo de hostilidad *tóisde* (contra éstos), que remite a los niños quienes están en escena con el pedagogo. El mirar de esta esclava implica otra vez capacidad de comprensión de la situación que ve y no es casual que utilice nuevamente el verbo *oida -safoida* (lo sé con claridad -por haber visto-). La nodriza ha visto y comprende de manera cabal, distingue el objeto de la mirada hostil y asimismo presente que Medea planea algo. En la misma estructura, usa en dos oportunidades la forma desiderativa del verbo *dráo*: *draséiusan* (teniendo en mente hacer algo), *dráseie* (que tenga en mente hacer algo). Sin embargo, el contenido específico de ese planear apa-

rece con la vaguedad de los pronombres indefinidos: *ti* (algo), *tina* (alguien), *ti* (algo). Es de notar también en esta parte el paralelismo que existe entre el mirar de Medea a su deshonor y el de la nodriza a la cólera de su señora, semas ambos medulares de la tragedia.

La próxima referencia visual se produce luego de que Medea pronuncie sus primeros lamentos desde el *endon*. Entonces, la nodriza se dirige directamente a los niños con la siguiente admonición:

“Marchad rápidamente dentro de la casa/y no os acerquéis a su mirada,/ y no os aproximéis sino vigilad el carácter salvaje/ y la naturaleza odiosa de su corazón obstinado./Id ahora, marchad dentro rápidamente/ y evidentes es que la nube de lamentaciones que se engrandece/desde el principio, así rápidamente se inflamará con la mayor fuerza”. vv. 100-108.

La reducción de la protagonista a su mirada termina, en la práctica, en una escisión entre una y otra. La nodriza aconseja a los niños no acercarse a la mirada de su madre, lo que constituye el tercer punto de conflicto hijos/Medea. El discurso abunda en referencias a la aproximación *-pelásete* (acerquéis), *engüs* (cerca), *proséltbete* (aproximéis): es en las cercanías de la mirada de la madre donde se halla el peligro.

Otra referencia visual se encuentra en el verbo *fülássesthe*¹³

que tendría por sujeto a los niños y cuya utilización en voz media es significativa: ellos deben vigilar en su propio y exclusivo interés la naturaleza salvaje de su madre. Esta se expresa desde un punto de vista estilístico en sinécdoques paralelas a la que mentaba a Medea por medio de su mirada. Esta es representada a partir de su carácter salvaje, *ágrion ethos*, odiosa naturaleza, *stügerán füsín* y corazón obstinado, *frenós authádu*. A su vez, esta estructura se basa en un paralelismo entre los dos núcleos del objeto y un quiasmo entre éstos y el complemento especificativo donde Medea vuelve a ser el elemento trabado. De esta manera se connota estilísticamente lo que los hijos deben vigilar.

Por último, la unidad se cierra con una estructura encabezada por *delon* (evidente), adjetivo de sentido también visual¹⁴. Se trata de

¹² Cfr. REVILLA, F. **Diccionario de iconografía y simbología**, Madrid, Cátedra, 1995. p. 395.

¹³ montar guardia, guardar, proteger,

conservar, observar, CHANTRAINE P., op. cit., p. 1232.

¹⁴ Significa 'bien a la vista, visible' ... delon () toma desde los más

antiguos ejemplos el sentido de 'evidente', CHANTRAINE P., op. cit. p. 272.

otro símil que reifica una vez más a Medea. Se conjugan en él, elementos auditivos y visuales: para la nodriza es evidente que su señora conforma una nube de gemidos presta a estallar.

La última referencia a lo visual en el discurso de la nodriza se produce en el parlamento que profiere pocos versos antes de abandonar la escena:

“Y en verdad, aunque se comporta como un toro/(en cuanto a la mirada de una leona que ha parido) en contra de las criadas/cada vez que alguien llevando la palabra se le acerca”. vv. 187-189

Se mantiene aquí la relación entre animalización y miradas pero esta vez la estructura se complejiza por la inclusión de la leona, que ya señaláramos. La mirada de toro, *dérgma apotaurútai*, aparece identificada con la suspicacia y agresividad de una leona que ha parido, *tokádos leáines*. Este verbo, que es un compuesto del anteriormente analizado, configura un *bapax*¹⁵. El prefijo *apó* puede interpretarse con un valor causal (en este caso, Medea, por ser como una leona que ha parido, mira como un

toro) o como introductor de un *potben*¹⁶ (es decir, a partir de su situación de leona que ha parido, mira como un toro). En ambas traducciones, debe interpretarse con función de *apo koinou*¹⁷. Pero

también puede desestimarse esta hipótesis y pensar que el *apó* introduce una estructura sin término y, en tal caso, presenta una situación más ambigua. Podría pensarse que el *apó* como separativo está en función de marcar el aislamiento de Medea. Hasta el momento, las referencias a la animalidad nos presentan un cuadro estático aunque pleno de tensión. No hallamos acciones concretas y presentes de estos animales mas se adivina la violencia del término de la situación latente. El hecho de asimilar a Medea con una leona que ha parido podría estar en relación con su situación de mujer que ha dado hijos y estaría vinculado con lo dicho acerca de la valencia genésica del toro. Por otra parte, el verbo con valencia taurina está articulado con otro acusativo de relación que nuevamente está vinculado con el mirar, *dérgma*. Este sustantivo proviene del verbo *dérkomai* que tiene el sentido de ver pero subrayando una intensidad y cualidad significativas: es el mirar de la serpiente, el águila, la Gorgona, los guerreros en combate¹⁸. En fin, resume la mirada de un victimario. De hecho, hallamos también aquí un dativo de hostilidad, “las esclavas”, entre las cuales se incluye la nodriza¹⁹.

¹⁵ Con este término se designa a lo que se halla registrado una sola vez en la literatura griega. Su referencia completa es *bapax legomena* y significa "lo dicho una sola vez".

¹⁶ Circunstancial de lugar que, al igual que el *unde* latino, remite al lugar de origen y significa "lugar desde donde".

¹⁷ Figura que habilita dos situaciones de análisis para una misma estruc-

tura.

¹⁸ Cf. CHANTRAINE P., op. cit., p. 264. Cfr. SNELL B., **Die Entdeckung des Geistes, Studien zur Entatehung des europäischen Denkens bei den Griechen**, Hamburgo, 1955, cap. II.

¹⁹ Es de remarcar que la conjunción del verbo *tauróomai* con la idea de mirada pertenece exclusivamente a **Medea**. Este verbo aparece entre los

trágicos en otras dos oportunidades: Esquilo en **Ch.** 275, *apokbremátoisi zemíais taurúmenon*, y Eurípides en **Ba.** 922, *tetáurosai gar un*. En este último caso, el verbo carece de connotaciones agresivas y de hecho no se articula con un dativo de hostilidad como sí ocurre en Esquilo donde Orestes manifiesta su decisión de actuar como un toro frente a quienes le despojan de su hacienda.

En cuanto a las valencias simbólicas del león, nos hallamos ante un problema. La bibliografía consultada no nos remite en general a la cultura helénica. La aplicación a la misma de la simbología que presentan otras culturas del mundo antiguo puede representar un peligro pero también ofrecer algunos elementos operativos en el análisis de la obra en cuestión. En general, se acepta al león como símbolo del poder, la soberanía, la luz y el verbo²⁰. Asimismo, el combate entre el león y el toro simbolizaría el triunfo de la luz sobre la noche²¹. Si esta contraposición entre toro y león puede aplicarse a la cultura griega, la comparación de Medea con ambos animales cobra una significación particular. Medea es animalizada hasta este parlamento como toro, asimilación que desaparece en el resto de la obra, reemplazada, entre otras, por la de leona. La identificación como leona reaparecerá luego del filicidio, en su calificación como leona infanticida. La Medea que está en el *endon*, pasiva y sin *logos* pasa a ser una leona que ha actuado. Por otro lado, sabemos que en la cultura griega la connotación positiva que recibe el león no es compartida por la leona que presenta el aspecto contrario²².

Concluyendo, el relato de esta esclava no es sólo descriptivo sino que ensaya explicaciones y ofrece distintos elementos que dirigen al espectador hacia uno o varios caminos de interpretación de la tra-

ma. En este sentido, resulta crucial confrontar la percepción de la nodriza con la falta de comprensión que presenta el mundo masculino. La mirada de Medea suscita también un discurso en otro pasaje de la obra, en el diálogo que mantiene con Egeo quien le pregunta “¿A qué viene esa mirada y ese cuerpo tan demacrado?” (v. 689). Está claro que Egeo sólo ve lo que se denota. Ignora la resolución que esconde la mirada y contra quiénes

puede ésta dirigirse, mientras que la nodriza reconoce, confirma y prevé.

Además, el juego de miradas y saberes entre Medea y su esclava se evidencia en la contraposición entre este personaje y sus interlocutores, el pedagogo y el coro. Los discursos de estos últimos se construyen sobre semas referidos al campo de lo auditivo, mientras el de la nodriza, como vimos, se preocupa ante todo por lo visual.

En este sentido, es de una radical importancia el juego que establece la nodriza entre mirar y conocer así como las relaciones entre miradas de Medea y reificaciones o animalizaciones de la misma. Se adivina asimismo una gradación en tales formas de ver: desde una mirada perdida de una Medea reificada se pasa a otra sobre los niños “que no le produce alegría”. Luego se animaliza en toro en clara hostilidad hacia los hijos para luego complejizarse en una combinación victimaria de toro y leona dirigida a la nodriza, presta a abandonar la obra.

La nodriza, como un *alter ego* de la protagonista, verbaliza sus lamentos y prepara su entrada. Si Medea clamaba a los dioses para ser testigos de lo ocurrido, queda claro que el principal testigo en estas escenas es la nodriza misma, quien, a partir de lo que ve, construye con su *logos*, como un demiurgo, la imagen de una Medea, animalizada y reificada, invisible al espectador.

²⁰ Cfr. CHEVALIER, op. cit., p. 132 y ss.

²¹ Cfr. REVILLA, op. cit., p. 245.

²² Cfr. PERUTELLI A., *Natura selvatica e genere bucolico*, ASNP, 1991, p. 767.