

# Mujeres en la literatura grecolatina. Imágenes y discursos

Homenaje al Dr. Andrés Pociña

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)  
Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)



*Colección Studia et Nugae*

**Mujeres en la literatura grecolatina.  
Imágenes y discursos**

**Homenaje al Dr. Andrés Pociña**

Aldo Pricco y Darío Maiorana (comps.)

Stella Maris Moro y María Eugenia Martí (eds.)

***Colección Studia et Nugae***

Mujeres en la literatura grecolatina : imágenes y discursos : homenaje al Dr. Andrés Pociña / Andrés Pociña... [et al.] ; compilación de Aldo Rubén Pricco ; Darío Pascual Roque Maiorana ; editado por Stella Maris Moro ; María Eugenia Martí ; prólogo de Aldo Rubén Pricco. - 1a ed. - Rosario: Stella Maris Moro, 2021.

Libro digital, PDF - (Studia et Nugae / Aldo Rubén Pricco ; 1)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-88-2677-6

1. Literatura Clásica Latina. 2. Literatura Clásica Griega. 3. Antigüedad Clásica. I. Pociña, Andrés. II. Pricco, Aldo Rubén, comp. III. Maiorana, Darío Pascual Roque, comp. IV. Moro, Stella Maris, ed. V. Martí, María Eugenia, ed.

CDD 809.89287

Foto de tapa: Martin Sansarricq

Diseño de tapa y diagramación: Luciano Duyos

## Las manos de la Medea senecana

**Marcela Coria**

*Universidad Nacional de Rosario*  
coriamarcela@hotmail.com

En el mundo romano, sabemos que otros autores, antes de Séneca, escribieron tragedias relacionadas con el mito de Medea: Q. Enio (*Medea* o *Medea exul*) y L. Acio (*Medea* o *Medea siue Argonautae*);<sup>1</sup> también sabemos de la existencia de otras *Medeas* en el teatro de la época imperial.<sup>2</sup> Sin embargo, la única *Medea* escrita en latín que conservamos completa, y la más célebre, es la de Séneca.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Para estudios sobre los fragmentos supérstites de estas obras, cf. Arcellaschi (2002) y Pociña (2002). Como señala este último (2002: 390), también M. Pacuvio abordó el tema en su tragedia *Medus*, pero con el foco puesto en el hijo de Medea y Egeo, Medo. Para un estudio de conjunto del mito y el personaje de Medea en el teatro latino de Enio a Séneca, cfr. Arcellaschi (1990).

<sup>2</sup> La de Ovidio, por ejemplo, de la que solo se conservan dos versos, y la de Lucano, que aparentemente no llegó a ser terminada. También habrían escrito *Medeas* Baso y Curiacio Materno (Pociña, 2002: 391-392).

<sup>3</sup> La edición utilizada en este trabajo es la de Zwierlein (1986). Las traducciones nos pertenecen. No resulta pertinente aquí profundizar en la cuestión, largamente debatida entre los estudiosos modernos, acerca de la representación de las tragedias de Séneca. Simplemente, diremos que aunque no resulta inconcebible que estas piezas pudieran llegar a ser representadas, la discontinuidad de la acción, los extensos monólogos sin respuesta y las salidas inexplicadas han dado origen a esta cuestión. En un ya clásico artículo, Marti (1945: 219) incluso denomina a las tragedias de Séneca “pseudo-tragedies”. La bibliografía sobre este problema es muy abundante; en general, los críticos se inclinan a considerar que fueron pensadas, más que para su representación, para su recitación (Nussbaum, 1997: 219; Cleasby, 1907: 46). Otra cuestión ligada a esta es si se representaron o no en Roma.

Incluso una lectura rápida del texto latino pone en evidencia la notable abundancia y frecuencia de los términos referidos a las partes del cuerpo de la protagonista. En efecto, se mencionan:<sup>4</sup> su cabeza (*caput*, vv. 801 y 854), su cabello (*coma*, v. 752; *capillo*, v. 803), su rostro (*uultus*, vv. 396, 446 y 853; *os*, vv. 386 y 937; *facies*, v. 387), sus ojos (*oculi*, v. 388), sus mejillas (*genae*, v. 858), sus oídos (*aures*, v. 116), su cuello (*ceruix*, v. 801), su pecho (*pectus*, vv. 103, 426, 806, 836, 903, 927, 966), su corazón (*cor*, vv. 926 y 943), sus brazos (*bracchia*, v. 807), sus manos (*manus*, vv. 128, 181, 463, 479, 680, 719, 771, 809, 901, 908, 952, 969, 977, 987 y 1009), sus pies (*pedes*, vv. 380, 753 y 862), sus entrañas (*uiscera*, vv. 40 y 1013), su seno materno (*uterus*, v. 955; *mater*, v. 1012) y sus miembros (*artus*, v. 48; *membra*, v. 926). Estas partes, desarticuladas, proyectan la imagen de un cuerpo dislocado, fuera de control, como la Medea *maenas* de esta pieza, presa de principio a fin de la *ira* y el *furor*. A esta imagen contribuye no poco el Coro de corintios, siempre hostil a la protagonista, quien señala reiteradas veces<sup>5</sup> esta falta de control de Medea sobre su cuerpo: sus movimientos frenéticos y vertiginosos, los cambios del color de su rostro, etc. Ese cuerpo fragmentado, casi desmembrado, de la protagonista tiene una correspondencia directa en su identidad psicológica, también fragmentada y en continua construcción, tema ampliamente estudiado por la crítica.<sup>6</sup>

---

Por ejemplo, Pociña (1973: 308) afirma que las tragedias de Séneca no solo no fueron puestas en escena, sino que ni siquiera el autor pensó en su representación.

<sup>4</sup> No se consignan, en esta enumeración, las menciones de estos términos cuando no están referidos al cuerpo de Medea, sino al de otros personajes (Creonte, Creusa, etc.).

<sup>5</sup> Por ejemplo, en el último canto coral, entre los vv. 849-878.

<sup>6</sup> Cf. por ejemplo el ya clásico estudio de Henry and Walker (1967).

Pero una parte del cuerpo de Medea, incluida en esta enumeración, se destaca por su importancia estructural en la obra, evidenciada por su insistente reiteración –nada menos que quince veces–: son sus manos, mediante, naturalmente, el término *manus*, y otros dos estrechamente vinculados con él, *dextra* y *laeua*, la “mano derecha” y la “mano izquierda”, respectivamente.<sup>7</sup> Estudiaremos entonces, mediante el análisis de los contextos en que aparecen estos tres términos en *Medea* de Séneca,<sup>8</sup> cuál es su importancia y su significado en esta obra, y por qué podemos decir que *manus* constituye en ella un lexema fundamental que contribuye a caracterizar la índole de la heroína, en el sentido de que condensa las diferentes etapas del proceso en el que gradualmente se construye su identidad.

La diestra es, naturalmente, la mano que interviene en la gestualidad típica del ritual de la súplica, en el que el suplicante se arrodillaba ante aquél a quien suplicaba y le tocaba la rodilla

---

<sup>7</sup> Es sabido que también en la tragedia homónima de Eurípides, las manos, y sobre todo la mano derecha de la protagonista, tiene una importancia decisiva en la venganza de la protagonista y sus causas. La mano derecha de Medea es la que mata, efectivamente, a sus hijos. Las causas de su venganza deben buscarse en la traición de Jasón, con quien Medea, en un rito matrimonial nada convencional, había estrechado su mano derecha. En efecto, Medea no ha sido dada en matrimonio por su padre, sino que fue ella misma quien estrechó su mano derecha, en señal de fidelidad y con el juramento correspondiente, con la de Jasón, de igual a igual, en un gesto propio de varones que sellan un pacto político o un contrato y no de un hombre y una mujer que contraen matrimonio. Convencionalmente, era el varón quien tomaba la muñeca de la mujer en señal de dominación. Cf. Boedeker (1991: 95), Foley (1989: 75) y Flory (1978: 71).

<sup>8</sup> Queda fuera de este análisis el pasaje en que este término no remite a las manos sino, en tanto sinónimo de *uis*, *uires*, a las tropas (v. 455). También quedan fuera las apariciones en las que estos términos no refieren a Medea, sino a la(s) *manus* de Marte (v. 63), de Creonte (v. 205), de Jasón (vv. 264, 417 y 522), de Tifis (v. 347), de Palas (v. 366), de Júpiter (v. 534), de Ofiuco (v. 698), de Hércules (v. 701) y de las Danaides (v. 749); también la *dextra* de Júpiter (v. 532) y la de la madre de Meleagro (v. 645).

o la barbilla con su mano derecha. Medea la utiliza ante Creonte, a los fines de que este no la destierre de Corinto (vv. 246-248):

*[...] sum nocens, fateor, Creo:  
talem sciebas esse, cum genua attigi  
fidemque supplex praesidis dextra peti;*

[...] Soy una criminal, lo confieso, Creonte:  
sabías que era tal cuando toqué tus rodillas  
y, suplicante, reclamé con mi diestra la garantía de tu  
protección.

El rey, aunque siempre temeroso de la extranjera (v. 294), le concede un día a pesar de que conoce su astucia y su poder (otro de los significados de *manus*) (vv. 180-182):

*nondum meis exportat e regnis pedem?  
molitur aliquid: nota fraus, nota est manus.  
cui parcat illa quemue securum sinet?*

¿Todavía no saca el pie de mi reino?  
Maquina algo: es conocida su astucia, conocido su poder.  
¿A quién respetará ella, o a quién le permitirá estar  
seguro?

poder que ella misma reconoce y del cual se jacta (vv. 976-977):

*nunc hoc age, anime: non in occulto tibi est  
perdenda uirtus; approba populo manum.*

Ahora, vamos, alma mía, no debes perder en lo oculto  
tu coraje: demuestra al pueblo tu poder.

y con el que, en el pasado, ha ayudado de manera definitiva a  
Jasón a realizar sus hazañas (vv. 478-482):

*per spes tuorum liberum et certum larem,  
per uicta monstra, per manus, pro te quibus  
numquam peperci, perque praeteritos metus,  
per caelum et undas, coniugi testes mei,  
miserere, redde supplici felix uicem.*

Por las esperanzas en tus hijos y un hogar seguro,  
por los monstruos vencidos, por las manos que en tu  
favor  
nunca ahorré, y por los miedos pasados,  
por el cielo y las olas, testigos de mi matrimonio,  
compadécete de mí, devuelve, ya que eres feliz, a una  
suplicante ese lugar.

Es importante no olvidar que Medea ha utilizado engañosamente el ritual de la súplica, ya que lo único que deseaba lograr era un día más en Corinto para ejecutar su venganza.

La mano que suplica al rey es también la mano amenazada por el castigo real. En la primera contienda verbal entre Medea y Jasón, se desdobra la voz de la protagonista, quien, sin evitar la ironía, adopta el punto de vista de sus enemigos (sobre todo Creusa) y se refiere a sí misma como a una concubina (*paelex*, v. 462) cuyas manos deben soportar las cadenas (*uinculis*, v. 463), los terribles suplicios (*dira supplicia*, v. 461) y los cruentos castigos (*cruentis... poenis*, v. 462) que le imponga la casa real (vv. 461-464):

*[...] dira supplicia ingere:  
merui. cruentis paelicem poenis premat  
regalis ira, uinculis oneret manus  
clausamque saxo noctis aeternae obruat:*

[...] Imponme terribles suplicios:  
los merezco. Con cruentos castigos agobie a la concubina

la ira real, cargue sus manos con cadenas  
y, encerrada, la entierre en un peñasco de eterna noche.

Hay aquí, como en la interacción con Creonte, una manipulación discursiva más de parte de Medea: ella sabe que jamás sus enemigos podrán apresarla, que jamás se le impondrá un castigo.

Pero en esta obra Medea utiliza no solamente su diestra, sino también su mano izquierda, aunque ciertamente para otro ritual. En la descripción de los preparativos de la heroína para su ritual mágico y en la posterior célebre escena de los encantamientos, la Nodriza menciona en dos ocasiones la mano de Medea. Con la mano izquierda la hechicera lleva a cabo su funesto ritual (vv. 680-682):

*et triste laeua comparans sacrum manu  
pestes uocat quascumque feruentis creat  
harena Libyae [...]*

Y preparando con su mano izquierda el funesto ritual,  
invoca todas las plagas que produce  
la arena de la ardiente Libia [...],

y con esa misma (o con la otra, no se especifica, aunque es indistinto) toma los venenos y los jugos siniestros necesarios para su brebaje (*attrectat manu*, vv. 717-719):

*quodcumque gramen flore mortifero uiret,  
dirusue tortis sucus in radicibus  
causas nocendi gignit, attrectat manu.*

Cualquier hierba que verdee con mortífera flor,  
o jugo siniestro de raíces retorcidas  
que engendra motivos de daño, lo toma con su mano.

Como se sabe, lo que proviene de la izquierda, de acuerdo con el rito griego pero también con las convenciones socio-religiosas de la antigua Roma, tiene una connotación negativa, dado que se asocia con un presagio funesto o desfavorable.<sup>9</sup> En tanto el objetivo del ritual mágico de Medea es la muerte de los soberanos, no sorprende que sea su mano izquierda la utilizada en él.

Pero en la mayoría de los pasajes, las menciones de las manos de la protagonista están vinculadas, naturalmente, con la muerte, la sangre, el crimen, el arma homicida, el dolor, el odio, el furor y la venganza. Veamos detenidamente los pasajes a los fines de focalizar el análisis en los puntos que consideramos más relevantes en cada uno.

Ya consumados los crímenes de Creonte y Creusa, Medea se exhorta a sí misma a finalizar su venganza en un largo soliloquio en el cual se reitera varias veces el sustantivo *manus* y una vez el término *dextra*:

*fas omne cedat, abeat expulsus pudor;  
vindicta leuis est quam ferunt purae manus.* (vv. 900-901)

Que se retire toda ley divina,<sup>10</sup> que se aleje, expulsado, el pudor:  
es insignificante la venganza que producen unas manos puras.

---

<sup>9</sup> Este es el sentido más frecuente de *laeuus* e incluso de *sinister*. Distinta es la interpretación del presagio de acuerdo con el rito etrusco-romano, en el cual significa exactamente lo contrario: favorable, propicio. Cf. Ernout et Meillet (1951: s. v. *laeuus*). Cf. Betz (1992).

<sup>10</sup> Como es sabido, el término *fas* designa, en el derecho sagrado romano, las leyes divinas. Cf. Ernout et Meillet (1951: s. v. *fas*).

[...] *quid manus poterant rudes  
audere magnum, quid puellaris furor?  
Medea nunc sum; crevit ingenium malis.*<sup>11</sup> (vv. 908-910)

¿A qué gran acción podían atreverse unas manos  
inexpertas,  
a qué la locura de una doncella?  
Ahora soy Medea; creció mi talento con los males.

[...] *quaere materiam, dolor:  
ad omne facinus non rudem dextram afferes.* (vv. 914-  
915)

Busca un motivo, dolor mío:  
en todo crimen pondrás una diestra no inexperta.

*rursus increscit dolor  
et feruet odium, repetit inuitam manum  
antiqua Erinys – ira, qua ducis, sequor.* (vv. 951-953)

De nuevo crece mi dolor  
y se enciende mi odio. Otra vez, contra mi voluntad,<sup>12</sup>  
busca mi mano  
la antigua Erinia. Ira, por donde me llevas, te sigo.

*Discedere a me, frater, ultrices deas  
manesque ad imos ire securas iube:*

---

<sup>11</sup> El sustantivo *malis* es ambiguo aquí, ya que puede referir tanto los males que Medea ha perpetrado como a las desgracias que ella misma ha sufrido.

<sup>12</sup> El adjetivo *inuitam* concuerda en realidad con *manum* (en acusativo). La alusión, como se dirá a continuación, es al crimen de Absirto, hermano de Medea, a quien ella misma asesinó en su huida de la Cólquide con los Argonautas. Ahora, la protagonista llevará a cabo otro crimen dentro de su misma familia: el de sus propios hijos.

*mihi me relinque et utere hac, frater, manu  
quae strinxit ensem [...] (vv. 967-970)*

Ordena a las diosas vengadoras que se alejen de mí,  
hermano,  
y que se vayan seguras hacia los manes inferiores.  
A mí déjame sola y sírvete, hermano, de esta mano  
que ha desenvainado la espada.

En el primer pasaje, nótese la mención explícita, pero irónica, del término *fas*: Medea se prepara precisamente para perpetrar un *nefas*:<sup>13</sup> el asesinato de sus hijos, y por eso no hay allí *pudor*; en el segundo, y en relación estrecha con las *purae manus* mencionadas en el pasaje anterior, se destaca la idea de que las manos *rudes*, propias de una doncella (*puella*), no son capaces de perpetrar una venganza significativa, un hecho de magnitud (*quid magnum*), como sí lo son las manos de la Medea madura, mujer, que se autoafirma y expresa su plena realización como personaje trágico diciendo *Medea nunc sum*; en el tercero, continúa la misma idea, en el sentido de que la diestra de la protagonista, ahora experta y ya *non rudis*, está preparada para los crímenes más atroces. En estos tres pasajes, se subraya la contraposición entre la juventud y la adultez, la inexperiencia y el conocimiento, la pureza y la mácula. En los últimos dos pasajes, en cambio, el énfasis está puesto en el crimen de Absirto y en la presencia perturbadora de las Erinias, diosas

---

<sup>13</sup> El término *nefas* alude siempre a una interdicción de carácter religioso, en tanto indica aquello que no es posible hacer sin incurrir en la reacción de la naturaleza o en la ira de los dioses (Uría Varela, 1997: 46). Aunque no es lugar para extendernos en este tema, es importante señalar que el concepto de *nefas* desempeña en esta pieza un lugar preponderante, dado que los crímenes perpetrados por Medea atentan contra todas las leyes que, de acuerdo con un orden establecido por los dioses, rigen el universo y, por extensión, la sociedad humana. Medea no es un simple instrumento de esa transgresión cósmica, sino su *auctor* (v. 979).

vengadoras (*ultrices deas*) de los crímenes de sangre, sobre todo en el interior de una familia; y tanto uno como otras están en estrecha vinculación con el filicidio: como antes, otra vez ahora la mano de Medea está guiada por las Erinias, y otra vez se volverá contra sus consanguíneos.

Pero la asociación entre las manos de Medea y el crimen, la sangre, etc., no se limita solamente a este pasaje, sino que está presente a lo largo de toda la pieza, por ejemplo en los tres pasajes siguientes:

*si quod Pelasgae, si quod urbes barbarae  
nouere facinus quod tuae ignorent manus,  
nunc est parandum. [...]* (vv. 127-129)

Si las ciudades pelasgas, si las ciudades bárbaras  
conocen un crimen que tus manos ignoren,  
ahora hay que prepararlo [...].

*adesse sacris tempus est, Phoebе, tuis.  
Tibi haec cruenta sarta texuntur manu,* (vv. 770-771)

Es tiempo, Febo, de asistir a tus ritos.  
Para ti se tejen, con mano sangrienta, estas guirnaldas.

*manet noster sanguis ad aras:  
assuesce, manus, stringere ferrum  
carosque pati posse cruores* – (vv. 808-810)

Que mane mi sangre sobre el altar:  
acostúmbrate, mano, a desenvainar el hierro  
y a poder soportar derramar sangre amada.

En el primero, se destaca el hecho de que Medea se refiere a sí misma en segunda persona (*tuae... manus*): estamos casi al comienzo de la obra, y la protagonista, a esta altura, está todavía en los inicios de ese proceso de autoconfiguración de su

identidad (cf. [*Medea*] *fiam*, v. 171) que la llevará a alcanzar su estatuto ontológico como personaje mitológico.<sup>14</sup> En el segundo y en el tercero, ubicados en la escena en la cual la heroína prepara su ritual mágico, la mano de Medea, en lugar de tejer (*texo*) para sus hijos, es una mano *cruenta* que prepara los asesinatos –crímenes que, en una clara inversión de la práctica femenina del tejido, realizará después de verter su propia sangre sobre el altar, parte esencial de su ritual siniestro—. Sin embargo, la mención de la sangre en el v. 808 se torna ambigua dos versos después, en el v. 810, ya que la concordancia entre *cruores* y *caros* alude implícitamente al filicidio y al derramamiento de la sangre de los niños.

Finalmente, dos pasajes más, hacia el final de la pieza, refuerzan la asociación simbólica señalada entre las manos de la protagonista y la muerte y la venganza. Medea ya ha matado a uno de sus hijos. Llega entonces Jasón, que se convertirá en *spectator* (v. 993) del crimen de su otro hijo, en una muestra más del motivo recurrente en Séneca del crimen como espectáculo que debe ser observado.<sup>15</sup> En este contexto, Medea formula las últimas dos ocurrencias del lexema:

[...] *uade, perfectum est scelus –  
uindicta nondum: perage, dum faciunt manus.* (vv. 986-  
987)

Ve, el crimen está completo,

---

<sup>14</sup> Cf. Dupont (1995; 2000).

<sup>15</sup> Cf. Schiesaro (2003). Para Jasón, su papel como espectador es altamente paradójico, puesto que el *spectaculum* al que asiste es un hecho (el crimen de su hijo) que despoja de sentido al mundo y lo torna caótico e incomprensible, al tiempo que conlleva la destrucción del propio *spectator*.

la venganza todavía no:<sup>16</sup> ejecútala hasta el final mientras tus manos actúen.

*Si posset una caede satiari manus,  
nullam petisset. ut duos perimam, tamen  
nimium est dolori numerus angustus meo.* (vv. 1009-1011)

Si mi mano hubiera podido saciarse con un solo asesinato,  
ningún otro me hubiera propuesto. Aunque mate a los dos, sin embargo  
es una cantidad demasiado reducida para mi dolor.

Parece no existir satisfacción para la mano vengadora en su sed de sangre, ni siquiera si se multiplicaran las posibles víctimas: incluso a un nonato mataría (vv. 1012-1013), incluso si hubiera tenido catorce hijos, como Níobe, los mataría a todos (vv. 954-956); por eso solo dos parecen pocos, un *numerus angustus*, para la ansiada *uindicta*.

Ya hemos mencionado que la identidad psicológica de la heroína se define, al comienzo de la obra, por su carácter fragmentario, como ese cuerpo dislocado cuyas partes se nombran, constantemente, por separado. La protagonista construye gradualmente su identidad<sup>17</sup> en un proceso de autoconfiguración que abarca desde el v. 171, en el que la Nodriza llama por su nombre a Medea –otorgándole una entidad que, paradójicamente, para ella misma todavía no existe (así lo expresa el verbo *fiam*)– hasta el v. 910, donde leemos *Medea*

---

<sup>16</sup> Medea todavía no ha matado a su otro hijo.

<sup>17</sup> Para el tema de la construcción de la identidad de Medea como un proceso que se desarrolla a lo largo de toda la pieza, cf. Henry and Walker (1967), Tarrant (1995: 222-223), Galimberti Biffino (2002: 525-526 y 545), Mazzoli (2002: 623) y López (2002: 197, n. 61).

*nunc sum* (“Ahora soy Medea”). En este proceso marcado por desdoblamientos, quiebres y fracturas, en el cual una y otra vez vemos en la heroína la necesidad de autoafirmarse, de autodefinirse, e incluso de autoconvencerse y convencer a los demás de su propia existencia,<sup>18</sup> desempeñan un papel no menor sus manos: la mano diestra que suplica dolosamente y que no una sino tres veces ha derramado la sangre inocente de sus consanguíneos; la mano izquierda que realiza rituales mágicos con abundantes y heterogéneas sustancias mortíferas; y las dos manos que ya no son *purae* ni *rudes*, porque ya no pertenecen a una doncella ni a una mujer que casi no puede nombrarse a sí misma, sino a ese personaje maduro que se define con su nombre propio y que logra su identidad plena en el crimen, y no en el crimen ordinario (*scelus*), sino en el extraordinario (*nefas*), y, por lo tanto, imposible de expiar.<sup>19</sup>

La indefinición ontológica de Medea, que motiva en ella una búsqueda también ontológica: la búsqueda de su propia identidad puede cifrarse simbólicamente en sus manos: así como a lo largo de la pieza el personaje ostenta distintos grados del ser, sus manos, acompañando el proceso, abandonan su pureza y su inexperiencia para convertirse en manos cruentas, en manos experimentadas en el uso del hierro y la espada. Las manos de Medea se identifican con ella en tanto se criminalizan a medida que la protagonista, encarnando ese *fiam* del v. 171, se hace, se convierte en Medea. El momento en el que la heroína enuncia *nunc sum* es el mismo en el que sus manos se atreven a

---

<sup>18</sup> Esto se demuestra incluso lingüísticamente: en la *Medea* de Séneca la mención del antropónimo de la heroína es mucho más frecuente que en la pieza homónima de Eurípides. Al respecto, cf. Bartsch (2006: 255-281), donde la autora analiza específicamente la cuestión de la identidad (*selfhood*) en Séneca, Traina (1981: 126-127) y, más recientemente, Bexley (2016).

<sup>19</sup> Cf. Dupont (1995).

completar su venganza empuñando la espada contra sus propios hijos, esos hijos a los que seguramente esas mismas manos, en el pasado, han acariciado.

## Bibliografía

### Fuente

Zwierlein, O. (1986). *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Oxford: Clarendon Press.

### Estudios

- Arcellaschi, A. (1990). *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*. Rome: École Française.
- (2002). "La Médée d'Ennius", en López, A. y Pociña, A. (eds.). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols. Granada: Universidad de Granada, 367-387.
- Bartsch, S. (2006). *The Mirror of the Self. Sexuality, Self-Knowledge and the Gaze in the Early Roman Empire*. Chicago: University of Chicago Press.
- Betz, H. D. (1992). *The Greek Magical Papyri in Translation including the Demotic Spells*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Bexley, E. (2016). "Recognition and the Character of Seneca's *Medea*". *The Cambridge Classical Journal*. 62: 31-51.
- Boedeker, D. (1991). "Euripides' *Medea* and the vanity of λόγος". *Classical Philology*. 86 (2): 95-112.
- Cleasby, H. L. (1907). "The *Medea* of Seneca". *Harvard Studies in Classical Philology*. 18: 39-71.
- Dupont, F. (1995). *Les monstres de Sénèque*. Paris: Belin.
- (2000). *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité*. Paris: Belin.
- Ernout, A. et Meillet, A. (1951). *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck.
- Flory, S. (1978). "Medea's Right Hand: Promises and Revenge". *Transactions of the American Philological Association*. 108: 69-74.
- Foley, H. (1989). "Medea's Divided Self". *Classical Antiquity*. 8 (1): 61-85.

- Galimberti Biffino, G. (2002). “La *Médée* de Sénèque, une tragédie ‘annoncée’”, en López, A. y Pociña, A. (eds.): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols. Granada: Universidad de Granada, 523-534.
- Henry, D. and Walker, B. (1967). “Loss of Identity: Medea Superest? A Study of Seneca’s *Medea*”. *Classical Philology*. 62 (3):169-181.
- López, A. (2002). “Coro de mujeres y Coro de hombres en las tragedias *Medea* de Eurípides y de Séneca”, en López, A. y Pociña, A. (eds.): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols. Granada: Universidad de Granada, 171-210.
- López, A. y Pociña, A. (eds.) (2002). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols. Granada: Universidad de Granada.
- Marti, B. (1945). “Seneca’s Tragedies. A New Interpretation”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 76: 216-245.
- Mazzoli, G. (1998). “Les prologues des tragédies de Sénèque”. *Pallas*. 49: 121-134.
- (2002). “Medea in Seneca: il *logos del furor*”, en López, A. y Pociña, A. (eds.): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols. Granada: Universidad de Granada, 615-626.
- Nussbaum, M. (1997). “Serpents in the Soul. A Reading of Seneca’s *Medea*”, en Clauss, J. J. and Iles Johnston, S. (eds.): *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton: Princeton University Press, 219-249.
- Pociña, A. (1973). “Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca”. *Emérita*. 41: 297-398.
- (2002). “La tragedia *Medea* de Lucio Acio”, en López, A. y Pociña, A. (eds.): *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, 2 vols. Granada: Universidad de Granada, 389-410.
- Schiesaro, A. (2003). *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tarrant, R. J. (1995). “Greek and Roman in Seneca’s Tragedies”. *Harvard Studies in Classical Philology*. 97: 215-230.

- Traina, A. (1981). *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, II Serie. Bologna: Pàtron.
- Uría Varela, J. (1997). *Tabú y eufemismo en latín*. Ámsterdam: Hakkert.



Colección *Studia et Nugae*