

LA IMPRONTA RETÓRICA EN *MEDEA* Y *FEDRA* DE SÉNECA¹

Lorena Ángela Ivars
Universidad Nacional de Cuyo

Introducción

Lucius Anneo Seneca, indiscutible representante de la Época de Plata de la Literatura Romana, ha sido reconocido y aclamado a través de la historia como filósofo, político y poeta. Su vida y su obra se distinguen por una general tendencia a la sabiduría, una admiración sin límites por el alto ideal ético del estoicismo y por la afanosa prédica de dicho ideal².

En cuanto a su faceta filosófica, fue un estoico ecléctico interesado por el lado práctico de la filosofía -la ética- y, dentro de ella, por la práctica de la *uirtus*. Entre los aspectos más relevantes de su doctrina filosófica se destaca, en primer lugar, la búsqueda de la relación existente entre todos los seres humanos; en segundo lugar, la facultad de todo hombre, en cuanto ser racional, de seguir el camino de la *uirtus* y, finalmente, el dominio de las pasiones, único punto de comparación posible con los dioses.

Comparte con Cicerón el hecho de que su doctrina gravite en torno a la moral. Toda conducta debe, según su concepción, ser regida por la razón, puesto que solamente ella asegura el equilibrio de las pasiones. Concepción acerca de la *uirtus* y de la moral -como núcleo central de su pensamiento- que le valió, entre los escritores cristianos, el nombre de “Venerable Séneca”, ganando así el duodécimo lugar en la lista de escritores que confeccionara San Jerónimo.

En cuanto a su faceta política, Séneca trabajaba prudente pero tenazmente en la formación de un espécimen romano del *rex iustus* de los estoicos (aunque, de hecho, debía pasar más de un siglo antes de que el Imperio viera realizado, en Marco Aurelio, ese ideal). Sin embargo, su compatriota, el César Trajano, conceptuó la dirección de la política de Séneca, en tiempos del joven Nerón, como la mejor del siglo I³.

Finalmente, en lo relativo a su actividad poética, es evidente la indisoluble relación con las dos facetas anteriores. El filósofo hereda de su padre, conocido como Séneca el Retórico, su inclinación a la retórica y a la elocuencia. Esta herencia -que le valiera la conocida envidia de Calígula- junto con su doctrina moral recorren hermanadas las nueve tragedias atribuidas a su autoría, las cuales -como sabemos- carecen de una notación cronológica precisa.

Tres facetas del hombre público Séneca confluyen de esta manera en un todo unitario e indivisible, fiel reflejo de la íntegra personalidad de su autor y motivo del puesto destacado que ocupa su poesía trágica en la literatura universal como modelo del drama de las naciones románicas.

Ahora bien, seguros de que retórica y filosofía moral confluyen por igual en sus obras, cabe preguntarse de qué modo la impronta retórica se vuelve cauce de sus enunciados morales y configura la completa estructuración de sus tragedias. Para dar respuesta a esto, partiremos del estudio de dos de sus obras: *Fedra* y *Medea*, estableciendo paralelos y líneas de lectura para posibles estudios posteriores.

Retórica y moral

Como señala Ernst Bickel (1987: 223-224), debemos destacar en la Época de Plata:

[...] el vínculo de la retórica con la *gravitas* de la antigua Roma, la solemne y seria actitud de los romanos ante la vida. El *pathos* de las tragedias de Séneca y el poema histórico de Lucano es el producto de esta síntesis. [...] La relación de los romanos e itálicos con el drama era de tal naturaleza que, dada su aptitud mímica, prefirieron al drama serio, la comedia y la opereta. [...] Sólo en este único momento y a la sola personalidad de Séneca quedó circunscripto el drama serio de los romanos capaz de influencia duradera.

Ahora bien, ante esta elección del filósofo por un género que no contaba gran adhesión entre sus coetáneos, cabe plantear dos *quaestiones*. En primer lugar, ¿qué lleva a Séneca a elegir -de entre los géneros poéticos de la época- la tragedia como esquema para canalizar su doctrina moral?; en segundo lugar, teniendo esta elección un propósito definido, ¿por qué romper deliberadamente las normas establecidas para dicho género?

Una posible respuesta al primer planteamiento puede inferirse teniendo en cuenta las nuevas condiciones de vida y la situación política del pueblo romano. El siglo I de la época imperial, época que contempló la caída de Seyano y las catástrofes de los autócratas Calígula y Nerón, tenía un cierto parecido con las catástrofes de la tragedia griega, cuyo origen se justifica por la *hybris* o la “desmesura” del individuo. De modo que, como nunca antes había sucedido, la situación de los romanos era afín -en lo que se refiere al *ethos* del individuo-, a la época de los tiranos helenos, cuyos mitos constituían el trasfondo de la tragedia ática. Por ello, “la *grauitas* de los romanos, la antigua enemiga de la escena trágica, orientada ya hacia el espectáculo dramático, fue la palanca más poderosa del mismo” (Bickel 1987: 224).

Además, si bien los tratados filosóficos y los didascálicos fueron óptimos desde su origen para transmitir preceptos y saberes, dos elementos inherentes a la tragedia la elevan por sobre los anteriores: en primer lugar, el *pathos*, el cual mediante una acción dolorosa desplaza el alma hacia un estado espiritual particular o *ethos*. Movimiento anímico propicio para que el alma humana vivencie en sí misma las consecuencias que acarrea la elección equívoca del héroe trágico, el cual actúa movido por su pasión y no por su razón. De esa traslación, por lo tanto, depende la fijación del precepto moral que, como veremos más adelante, es parte no sólo constitutiva sino central de sus dramas.

La segunda característica de la tragedia que contribuye a su elección por sobre los demás géneros está íntimamente relacionada con el modelo griego elegido por Séneca para la elaboración de las dos obras que estudiamos. Eurípides, “el más trágico de los poetas” según lo estimara Aristóteles (*Poética* 1.453a), si bien no plantea lo moral, es el más próximo de entre los trágicos griegos al espíritu humano e innovador de Séneca. La individualidad que cobran los personajes de la tragedia euripídea - característica por demás sobresaliente de su teatro- será el punto de partida para la construcción del personaje arquetipo, es decir, del personaje que se erige como ejemplo en los dramas del escritor latino.

De esta manera, el *pathos* y el arquetipo o paradigma constituyen los dos elementos fundamentales de sus obras, los cuales -como desarrollaremos más adelante- dependen del plano retórico para lograr alcanzar su máxima expresión.

En cuanto a la última *quaestio* planteada, la referida a la ruptura con los elementos constitutivos del género, la crítica ha considerado *in extenso* como caracteres negativos: el modo de estructuración de su *corpus* trágico⁴; la sonoridad demasiado ampulosa de su estilo, el no respeto por la ley del decoro; la abundancia del elemento sentencioso; los aditamentos morales, políticos y didácticos (tanto en el coro como en los parlamentos); el tratamiento retórico y declamatorio en la expresión de los

caracteres y en el desenvolvimiento de la pasión. Todos ellos son claros elementos rupturales con respecto a la tradición aristotélica del drama, la cual, evidentemente, Séneca debió conocer a través de los peripatéticos, especialmente en la obra que sería el eje central de la Edad Media: el *Ars Poetica* de Horacio. Sin embargo, estos rasgos lejos están de ser errores de construcción o bien falencias por el escaso dominio de la técnica. Tales rupturas con las normas prefijadas por el estagirita cobran sentido si tenemos en cuenta que la intención de base del filósofo ha sido la de enseñar su doctrina moral a través del *exemplum*⁵.

Partamos del hecho de que sus tragedias fueron concebidas solamente para su lectura. A nadie escapa que estas piezas carecen de una estructura adaptada a la representación (¿estaremos en presencia del primer caso de “teatro para leer”?); sin embargo, han sido indudablemente concebidas y elaboradas como verdaderas obras de teatro en la intención de producir los mismos efectos que la tragedia griega. Básicamente, en este aspecto Séneca no contradice los preceptos aristotélicos, puesto que leemos en la *Poética* (1.453b):

[...] pues la fuerza de la tragedia existe sin enfrentamiento en escena y sin actores [...]. Así pues, el temor y la piedad es posible que nazcan del espectáculo, pero también de la composición misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. En efecto, es preciso que la fábula esté estructurada de tal manera que incluso sin verla, el que oiga los hechos que ocurren se horrorice y se apiade por lo que pasa⁶.

Por lo tanto, lo esencial del drama es el *mythos* y su elaboración en vista a la concreción de la catarsis, respecto de lo cual se ordenan los demás componentes del drama. De esta manera, Séneca puede prescindir del espectador, rompiendo el triple circuito de comunicación del drama. Según especifica María del Carmen Bobes Naves (1987: 59):

[...] el teatro parece tener tres emisores: el autor, el director y los actores; el primero ha creado los diálogos y ha creado el texto espectacular como representación virtual; el segundo ha realizado la puesta en escena cambiando las palabras del texto espectacular por los objetos que pone en el escenario y por las acciones y demás signos escénicos; los actores asumen su papel y representan con su cuerpo y su voz los diálogos y viven la historia que escenifican. La obra se desdobra en texto literario y texto espectacular. El receptor también se hace complejo porque será un lector individual (lectura) o será un espectador colectivo (público) y, entre ambos, el director pasa de ser lector a ser realizador.

Al carecer de representación, las tragedias de Séneca deben, en una instancia previa -esto es en la lectura- lograr los mismos efectos que, de llevarse a la escena, potenciaría el juego dramático. En otras palabras, el receptor debe alcanzar, mediante la lectura, el grado de piedad y de temor para llegar a la purificación del alma o catarsis y, con ello, a la configuración del *ethos* basado en la moral estoica.

Por lo tanto, el escritor latino destina al plano retórico la misión de llevar a su máxima expresión la función catártica del texto dramático. A los fines de esta exposición, analizaremos las características de la impronta retórica basándonos en tres aspectos esenciales: el héroe/heroína trágico/a, la estructura de la obra y la *lexis*.

Retórica y catarsis

La gran innovación de Séneca reside en que el elemento trágico no viene dado por el enfrentamiento entre el héroe y la divinidad: es el desencadenamiento de una pasión instintiva que surge del corazón humano –y no como castigo infligido por los

dioses- lo que moviliza la acción. Como acertadamente se ha dicho, lo característico del teatro de Séneca es su esfuerzo por “robar a los dioses la antorcha trágica para entregarla a los hombres”.

Es indudable que tanto la extensión de los parlamentos como el trabajo psicológico de los personajes de sus piezas dramáticas responden a una marcada intención de ubicarlos por sobre la acción, característica con la que contradice abiertamente los preceptos aristotélicos:

La más importante de esas partes es la organización de los hechos, pues la tragedia es mimesis no de hombres sino de acciones y de vida. [...] los hechos y la fábula son el fin de la tragedia y el fin es lo más importante de todo. Además sin acción no sería posible la tragedia, pero sí lo sería sin caracteres (*Poética* 1.450a).

Nuevamente, la intención moral explica esta ruptura: en su obra, el *mythos* no interesa en su carácter religioso, sino en tanto *exemplum*. Por lo que la acción se reduce a su mínima expresión y cobra vigor la intrincada red de motivaciones psicológicas de los personajes principales. Siguiendo a Giancarlo Mazzoli (1998: 178) podemos definir el mundo trágico de Séneca como

[...] un laboratorio dentro del cual experimentar a fondo los efectos patológicos del mal con el fin de producir mayores efectos aterradores. En la base de esta operación está una enérgica reconversión de la tradicional aproximación estoica al mito. En vez de seguir al maestro de la Stoa antigua sobre una estéril vía de interpretación alegórica, que tiende a restituir el sentido moral a las *fabulae* poéticas, Séneca –sin detenerse en los puntos cardinales de la escolástica– desmitifica el mito, reinterpretándolo como el espacio de las conductas negativas que se oponen a la reconstrucción moral de la vida humana. La tradición mitográfica le consigna un repertorio de extraordinaria vastedad, pero ya definitivamente

constituido en paradigma (esta es la más profunda diferencia con la tragedia griega).

Centrándonos en las tragedias elegidas, Séneca profundiza psicológicamente en el alma femenina de sus heroínas y construye un arquetipo trágico-moral en el que confluyen dos ingredientes básicos: el carácter propio del héroe trágico y el elemento retórico basado en los preceptos del discurso epidíctico.

Como es sabido, todo héroe trágico comporta, en primer lugar, un nacimiento noble, lo que conlleva linaje y posición social (tanto Fedra como Medea descienden de reyes: la una del rey Minos -linaje por demás manchado con la pasión de Paesifae por el toro enviado por Poseidón-, la otra del rey Yolcos, gobernante de la Cólquida). En segundo lugar, el héroe posee autoconsciencia no sólo del error o del fatal peso del destino, sino también de no ser enteramente culpable de las acciones en las que se ve involucrado. Tomemos como ejemplo algunos versos del comienzo de la tragedia *Fedra*, en la cual se evidencia claramente la fatuidad de su empresa:

Quo tendis, anime? Quid furens saltus amas?

Fatale miserae matris agnosco malum:

Peccare noster nouit in siluis amor.

(vv. 112-114)

(¿Dónde vas a precipitarte, alma mía? Por qué a tu locura le gustan las selvas? ¡Ah! ¡Bien reconozco en ello el mal fatal de mi desgraciada madre! En los bosques nuestros amores aprendieron a pecar).

Fedra es consciente de que no es culpable del todo, sino que es víctima de una tara hereditaria a la que se suma la ira de Venus con el Sol (abuelo de la heroína)⁷:

Stirpem perosa Solis inuisi Venus

*Per nos catenas uindicat Martis sui
Suasque, probis omne Phoebeum genus
Onerat nefandis: nulla Minois leui
Defuncta amore est, iungitur semper nefas.*
(vv. 124-128)

(Venus, que odia a la raza de su enemigo el Sol, venga en nosotros el haber sido sorprendida en las cadenas que con su querido Marte le apresaron agobiando con vergonzoso oprobio toda la descendencia de Febo: ninguna hija de Minos tuvo amores exentos de trágicas consecuencias, y siempre con ellos anduvo mezclado algo monstruoso).

En cuanto a los preceptos de la retórica epidíctica, Séneca rescata de ella los rasgos necesarios de aquel que debe ser elogiado o censurado⁸. Como señala Quintiliano (L. III, cap. VII) respecto al género epidíctico: “es propio de las alabanzas el adornar y amplificar, cuya materia son los dioses y héroes, aunque también los irracionales e insensibles”.

Estos rasgos constitutivos, siguiendo lo expuesto en la *Rhetorica ad Herennium* por el Pseudo-Cicerón (L. III, pr. 10-11), están agrupados en: las circunstancias externas (“son todas aquellas que pueden deberse al azar o a la fortuna, favorable o adversa: linaje, educación, riqueza, recursos, renombre, patria, amistades y todo lo que se asemeja o sus contrarios”); los atributos físicos (“cualidades o defectos que la naturaleza concede al cuerpo: agilidad, fuerza, belleza, salud y sus contrarios”) y, finalmente, las cualidades morales (“las que dependen de nuestro juicio y reflexión: sabiduría, justicia, valor, moderación, así como sus contrarios”).

Nuestras heroínas responden claramente a los caracteres enumerados: descienden de reyes, por lo que poseen linaje y fortuna; en cuanto a sus atributos físicos no demuestran tener defectos, sino que gozan de belleza y salud; pero en donde se

confirma su carencia es en el orden de las cualidades morales: no gozan de sabiduría ni de moderación. Ambas están regidas por el orden de las pasiones: no pueden rechazar sus tendencias a la desviación moral -como vimos en el caso de Fedra- o bien a su propensión a la ira, en el caso de Medea⁹. La ira de la hechicera cólquida surge debido a los excesos de un tirano: el rey Creonte obliga a Jasón a contraer nuevas nupcias con su hija Creúsa desentendiéndose de su anterior familia. Por lo tanto, su reacción se debe a una causa política¹⁰:

*Culpa is Creontis tota, qui sceptro impotens
coniugia soluit quique genetricem abstrahit
gnatis et arto pignore astrictam fiem
dirimit: petatur solus hic, poenas luat
quas debet.....*
(vv. 143-147)

(La culpa es toda entera de Creonte quien, abusando de su cetro ha roto nuestro himeneo, quien ha privado a mis hijos de su madre, y ha destruido el lazo de fidelidad que habían afianzado estrechamente estas prendas: es el único al que hay que atacar, que expie sus culpas como merece).

Ambas tienen plena conciencia de la desviación moral o quiebre del orden natural establecido que implican sus acciones; sin embargo, "*Quid ratio possit? Vicit ac regnat furor/ potensque tota mente dominatur deus*" (vv. 184-185).

Séneca, por lo tanto, construye figuras ejemplares que deben ser aniquiladas por dos razones: en primer lugar, para que repercuta en el lector -mediante el temor y la consecuente piedad- y se alcance la purificación (catarsis); en segundo lugar, para que cumpla el "deber ser" moral que preexiste al orden formal. Este aniquilamiento se advierte en Fedra quien, luego del atroz destino

de Hipólito, se da muerte con la espada que había servido de prueba de sus falsas acusaciones contra su hijastro.

Por el contrario, la hechicera cólquida no muere, sino que luego de concretar su monstruosa venganza, primero en el linaje de Creonte y luego en el linaje de Jasón (al dar muerte a sus propios hijos), huye en un carro alado. Sin embargo, no puede negarse que el temor y la compasión se generan en el lector a partir de la visión de Jasón como padre, esposo y yerno de las víctimas.

En síntesis, puede decirse que los personajes privan por sobre la fábula, se convierten en verdaderos *exempla* de las desastrosas consecuencias que conlleva una pasión desenfrenada.

Este trabajo del personaje como figura central del drama tiene su correlato en el trabajo retórico de la *lexis*. Como es sabido, el gran arte de Séneca radica en su estilo y en su lengua, íntimamente relacionados con la originalidad de su doctrina moral. La elocución sembrada de tropos, encaminada a lograr un efecto, revela la persistencia de sus hábitos retóricos. En efecto, en los extensos parlamentos de los personajes chocan entre sí con violencia las *causae*, las disculpas o justificaciones mutuas, mezcladas con certeros enunciados morales. Esta pasión por el contraste de los opuestos domina el estilo de su obra –también su vida- y le otorga claros tintes manieristas.

En el estudio de dichos parlamentos evidenciamos, principalmente, el empleo de cuatro figuras básicas de la retórica: la profusa adjetivación, tendiente ante todo a destacar el carácter pictórico de las imágenes; los tropos, con los cuales adorna el *dictum*; la *amplificatio*, una de las figuras más empleadas por Séneca puesto que, debido a su fuerza concéntrica, aumenta la tensión trágica y el *pathos* y, finalmente, la sentencia que, unida a la referencia del *mos romano*, le otorga un eficaz instrumento estilístico.

Sirva como ejemplo de lo dicho, el siguiente fragmento de *Fedra* correspondiente a la muerte de Hipólito:

*Consurgit ingens pontus in uastum aggerem
tumidumque monstro pelagus terras ruit.
Nec ista ratibus tanta construitur lues:
terris minatur; fluctus haud cursu leui
prouoluitur: nescio quid onerato sinu
grauis unda portat. Quae nouun tellus caput
ostendit astris? Cyclas exoritur noua?
Latuere rupes numjine Epidauri dei
et scelere petrae nobiles Scironides
et quae duobus terra comprimitur fretis.
Inhorrui concussus undarum globus
soluitque sese et litori inuexit malum
maius timore, pontus in terras ruit
suumque monstrum sequitur.
Caerulea taurus colla sublimis gerens
erexit altam fronte uiridanti iubam;
stant hispidae auris, orbibus uaris color,
et quem feri dominator habuisset gregis
et quem sub undis natus*
(vv. 1015- 1040)

(Mensajero: - [...] Crece el mar imponente, cual ingente montaña y se lanza hacia la tierra con el monstruo que lleva en sus entrañas. Tan temible azote no amenaza a las naves, amenaza a la tierra; ruedan las aguas pesadamente hacia delante y la onda lleva en su seno no sé que masa que la atormenta. ¿Qué tierra nueva presenta a los cielos su cabeza? ¿Está naciendo una nueva Cíclade? Desaparecieron las rocas célebres donde mora la divinidad de Epidauro y los arrecifes que el crimen de Escirón hizo famosos, y la tierra que está comprimida por dos mares. [...] Esta masa líquida vino a chocar contra los peñascos con un horroroso estrépito, se rompió y dejó en la ribera, un monstruo mayor aún que

nuestro miedo. [...] Como el de un toro que irguiera al aire su cerviz azulada, elevaba una espesa melena sobre su frente verdosa; eran sus orejas puntiagudas y velludas; sus ojos de un color abigarrado; era semejante a la vez al macho de una torada salvaje y a un ser nacido de las aguas [...].

Es evidente el *in crescendo* logrado a través de la *amplificatio* en la descripción del surgimiento del monstruo marino, híbrido en el que Séneca conjuga tanto la tara hereditaria de Fedra (en su aspecto de toro surgido de las aguas, que recuerda al del mito cretense), como el exceso de Teseo al convocar la fuerza sobrenatural de su padre para castigar a un inocente (evidenciado por los rasgos marinos del monstruo).

En el caso de *Medea*, la *amplificatio* está, a su vez, ceñida por las preguntas retóricas que le otorgan una mayor fuerza expresiva:

*Discedo, exeo,
penatibus profugere quam cogis tuis.
Ad quos remittis? Phasin et Colchos petam
patriumque regnum quaeque fraternus cruor
perfudit arua? Quas peti terras iubes?*
(vv. 449-453)

(Me voy. Me marchó. Dime: ¿a qué penates quieres que me acoja, pues que me obligas a dejar los tuyos? ¿Iré al Facis, a Cólquida, al reino de mi padre y a los campos regados por la sangre de mi hermano? ¿A qué tierras quieres que me dirija?).

La adjetivación¹¹ y la redundancia en el color rojo sangre puede observarse claramente en la referencia a la muerte por desmembramiento del joven Hipólito:

*Late cruentat arua et inlissum caput
scopulis resultat; auferunt dum comas,
et ora durus pulchra populatur lapis
peritque multo uulnere infelix decor [...]
Tandemque raptum truncus ambusta sude
medium per inguem stipite ingesto tenet, [...]
haesere biiuges uulnere- et pariter moram
dominumque rumpunt. Inde semianimem secant
uulgula, acuti asperi uepres rubis
omnisque truncus corporis partem tulit.*
(vv. 1093-1104)

(Los campos se visten con largas manchas de sangre de Hipólito; la cabeza queda destrozada al chocar contra las rocas; sus cabellos se enredan en las zarzas y su bello rostro resulta maltratado por los duros pedernales, y su hermosura sucumbe por innumerables heridas [...] un tronco a medio quemar, le hunde su punta en medio de la ingle y le detiene; [...] los caballos quedaron un instante indecisos; pero inmediatamente superaron el obstáculo y a la vez destrozaron a su amo, cuyo cuerpo palpitante, va quedando a pedazos por entre la maleza de espinos).

Como puede verse estos recursos tienden a representar vívidamente y dejar una huella pictórica en la mente del lector semejante o aún más duradera que la provocada por la representación escénica. Tengamos en cuenta que el artificio en escena podía derrumbar la tensión lograda al descubrirlo el espectador, por ello la ley del decoro impedía la puesta en escena de los sucesos demasiado violentos. En cambio, al recurrir a la

imaginación del lector Séneca puede prescindir de esta ley y poner delante de los ojos, por ejemplo, la venganza de Medea sobre sus inocentes hijos.

Otro recurso de suma importancia es la sentencia¹², encargada de manifestar el *ethos* en boca de los personajes menores o bien en las partes corales¹³. Dice, por ejemplo, la Nodriza:

..... *Gravia quisquis uulnera
pauiente et aequo mutus animo pertulit,
referre potuit. Ira quae tegitur, nocet;
professa perdunt odia uindictae locum.*
(vv. 151-154)

(El que sufre con ánimo paciente y en silencio los más fieros agravios, triunfa por fin: la ira que se oculta consigue la venganza; los odios manifiestos la malogran).

Asimismo, Jasón al intentar apaciguarla:

..... *Omnia ex animo expuli;
precorque et ipsa ferdidam tu mentem regas,
placideque tractes: **miserias lenit quies...***¹⁴
(vv. 557-559)

(Ya todo lo he olvidado. Sólo quiero que pongas freno a tu excitada mente y seas apacible. El sosiego es alivio en los trabajos).

En síntesis, puede afirmarse que la *lexis* acompaña esta suerte de *in crescendo* espiralado de la tragedia, que por momentos recarga las tintas en la tensión, luego la distiende pero sólo para recaer con mayor fuerza y densidad de *pathos* en el desencadenamiento del castigo.

Un último aspecto nos resta estudiar en relación con el ordenamiento retórico: la estructura dramática, la cual, como el resto de los elementos compositivos, responde también a la finalidad moral. En especial, esto se evidencia si tenemos en cuenta los coros y la relación del prólogo con el epílogo de ambas obras. A los fines de nuestro estudio tomamos como ejemplo *Medea*, la cual representa, junto con *Hercules furens* y *Thiestes*, una de las tragedias mejor organizadas. La obra está compuesta por cuatro coros, ordenados en un sistema de correspondencia simétrica (entre coros extremos y coros medios) que coloca en el centro del drama un núcleo recitativo de decisiva importancia ideológica. A su vez, las dos partes extremas del drama, el prólogo y el epílogo, vienen reunidas la una a la otra a través de un juego de envíos recíprocos, prolépticos y analépticos.

En conclusión, puede afirmarse que sin el orden retórico del *exemplum* y sin el orden retórico de la *lexis* acompañando la función de causa ejemplar, Séneca no habría podido manifestar su doctrina moral sobre la *uirtus* ni lograr la catarsis en el receptor de su obra a partir de la sola lectura. En ello, demuestra que Aristóteles no equivocaba su juicio al decir que era más digno del poeta el lograr el *pathos* a través del escrito y no por medio del juego escénico.

NOTAS

- ¹. Este trabajo ha sido presentado en una versión más reducida en el XVIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, Mar del Plata, noviembre de 2004.
- ². Cf. Cappelletti (1972: 13-22).
- ³. Cf. *Aur. Vict., Caes.*, 5,2.
- ⁴. Señala Ángel Cappelletti (1972: 21) al respecto: “La falta de unidad de lugar (*Las fenicias, Hércules Eteo*) y las escenas truculentas y excesivamente manchadas de sangre (*Medea, Fedra*), podrán subir a las tablas con Shakespeare y Calderón, pero no condicen con las normas teatrales aceptadas en la Roma de Séneca, donde resonaban aún en los oídos de todos los hombres cultos los versos del *Ars Poetica* de Horacio”.
- ⁵. Hay quienes asignan una función propedéutica y pedagógica a sus dramas, y creen que estarían destinados a abordar al joven Nerón: conociendo su gusto por la exhibición sobre la escena, su preceptor eligió preferentemente esta forma literaria, a fin de mejor enseñarle los desastres que causa el abandono a las pasiones y de prevenirlo contra las tentaciones de la tiranía. Cf. Sénèque (1996: XIII-XIV).
- ⁶. Sin embargo, Horacio se opone a esta consideración en su *Ars Poética* (vv. 180-182): “*segnius irritant animos demissa rea aurem/ quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae/ ipse sibi tradit spectator [...]*”.
- ⁷. La nodriza será, por lo tanto, la voz que en un primer momento reafirme el carácter nefasto de sus deseos: “*Credis hoc posse effici,/ inter uidentes omnia tu lateas auos?/ Sed tu secundus numinum abscondat fauor/ coitus nefandos utque contingat stupro/ negata magnis*

*sceleribus semper fides,/ quid poena praesens, conscius mentis pauor/
animusque culpa plenus et semet timens?"* (vv. 157-163).

⁸. Tengamos en cuenta que la obra de Eurípides tiende al elogio o justificación de las heroínas trágicas, mientras que Séneca, a pesar de presentarlas en pleno debate entre lo moral e inmoral de sus actitudes, sólo deja lugar a la censura. El peso del castigo, por lo tanto, es doblemente mayor que en el de su predecesor.

⁹. Cabe destacar que, como señala Giancarlo Mazzoli (1998: 178), en el paradigma de Séneca, la ira constituye de por sí "*Pathos archetipico de egemonico all' interno di questo paradigma è l' ira, al cui analitico sondaggio il filosofo dedica un trattato in ben tre libri, che merita di essere letto come, per eccellenza, il luogo d' incubazione del tragico senecano. Perché la peculiarità dell' ira consiste proprio nella sua 'teatralità': mentre gli altri vitia si possono covare di nascosto, ira se profert et in faciem exit, quantoque maior, hoc effervescit manifestius (Ira I, I, 5)*".

¹⁰. Séneca aprovecha la oportunidad para demostrar en la figura de Creonte las consecuencias a las que llega la desmesura de un tirano. El autor muestra cómo el poder absoluto, no iluminado por la razón, puede llegar a cometer el mayor número de atrocidades. Por lo común el castigo recae sobre víctimas inocentes; sin embargo, en el caso de Medea, el castigo recae, en parte, sobre Creonte y su descendencia.

¹¹. Ejemplos de triple adjetivación encontramos en *Medea*, en boca de la nodriza cuando dice: "[...] *Magnum aliquid instat, efferum, immane, impium.*" (v. 395). O bien: "[...] *omnem explicat/ turbam malorum: arcana, secreta, abdita.*" (vv. 678-679).

¹². Quintiliano (L. VIII, cap. V) nos dice respecto de las sentencias: "Debe cuidarse siempre que las sentencias no sean muy frecuentes ni abiertamente falsas, que no se usen en cualquiera parte ni se pongan en

boca de cualquiera. Caen siempre mejor en boca de personas de autoridad y que den algún peso a la cosa”.

¹³. Cabe destacar que es en la elaboración de las partes corales donde Séneca emplea mayor cantidad de procedimientos.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. (1982) *Poética*. En: ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU. *Poéticas*. [Edición preparada por Aníbal GONZÁLEZ PÉREZ]. Madrid, Editora Nacional.

----- (1994) *Retórica*. [Trad., introd. y notas por Quintín Racionero Carmona]. Madrid, Gredos.

BICKEL, Ernst. (1987) *Historia de la Literatura Romana*. [Versión española de José Díaz Regañón]. Madrid, Gredos.

BOBES NAVES, Ma. del Carmen. (1987) *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Taurus.

BÜCHNER, Kart. (1968) *Historia de la Literatura Latina*. Barcelona, Labor.

CAPPELLETTI, Ángel. (1972) *Introducción a Séneca*. Venezuela, Universidad de Zulia.

CIPRONI, Mario (et al.). (1991) *La poesia latina. Forme, autori, problemi*. Roma, La Nuova Italia Scientifica.

ELORDUY, Eleuterio. (1965) *Séneca*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- GARCÍA BORRÓN MORAL, Juan C. (1956) *Séneca y los estoicos. Contribución al estudio del "senequismo"*. Barcelona, Universidad de Barcelona.
- HORACIO. (1961) *Epístola a los Pisones* [texto, traducción, ordenación directa y versión interlineal por Helena Valenti]. Barcelona, Bosch.
- MAZZOLI, Giancarlo. (1998) "La tragedia latina" En: ESTEFANÍA, Dulce (ed.). *Géneros literarios poéticos grecolatinos*. Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos.
- PSEUDO-CICERÓN. (1997) *Retórica a Herenio* [Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez]. Madrid, Gredos.
- QUINTILIANO. (1944) *Instituciones Oratorias*. [Trad. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier]. Bs. As., El Ateneo.
- SÉNECA, L. A. (1982) *Medea*. [Pról., trad. en verso y notas de Valentín García Yebra]. Madrid, Gredos.
- (1997) *Tragedias*. [Intr., notas y trad. de Jesús Luque Moreno]. Madrid, Gredos, vol. 1 y 2.
- (1996) *Tragédies* [texte établi et traduit par François-Régis CHAUMARTIN]. Paris, Le Belles Lettres, T. I.
- ZAMBRANO, María. (1944) *El pensamiento vivo de Séneca*. Bs. A., Losada.