

Observaciones sobre las pasiones en la estructura profunda de las tragedias de Séneca: importancia e interpretaciones del *furor*¹.

Leonor PÉREZ GÓMEZ
Universidad de Granada.

Resumen

A menudo se han propuesto diversas “fórmulas” a fin de explicar el núcleo conceptual del *corpus* dramático de Séneca. En esa búsqueda se ha insistido en la importancia de las pasiones, que han sido interpretadas como la dramatización del pensamiento estoico del autor. Frente a estos planteamientos en estas páginas se pone el acento en la falta de rigor de algunas de las propuestas muchas veces aceptadas, insistiendo en que la tragedia, no solo la de Séneca, era una forma genérica utilizada en Grecia y en Roma para hablar de pasiones y para suscitarlas en el destinatario.

Abstract

Criticism of the Senecan drama often interpretad the heavy presence of passions as a dramatization of the author’s stoic thought. Many of these approaches lack rigor. Tragedy, not only Senecan, was a generic form used talk about the passions and to raise them in the auditorium. In this papers I criticize these proposals that distort the interpretation of senecan Tragedy.

Palabras clave: Tragedia, Séneca, pasiones.

“Quien quiera vengarse que cave dos tumbas: una para su víctima y otra para él”.
Proverbio chino.

“En una sociedad basada en la percepción, los poetas (y los filósofos que piensan como poetas y acogen en su filosofía la sabiduría de la literatura) son modelos de enseñanza y juicio”.

M. C. Nussbaum, *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*, p. 199.

1. Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia FF12008-01611, coordinado por la Prf^a Rosario López Grégoris.

Las tragedias de Séneca, las únicas representantes completas del género trágico en Roma, han despertado un enorme interés en los estudiosos del teatro, aunque el peso de la obra filosófica del autor haya ensombrecido durante mucho tiempo el talento dramático de este autor. La importancia de su obra filosófica, sin duda, ha actuado como un prejuicio que ha movido a muchos a ver en los textos dramáticos un intento de dramatización de la doctrina filosófica que profesaba, el estoicismo². Es indiscutible que los estoicos destacaron entre otras escuelas filosóficas por su interés en el estudio de las pasiones, sin embargo esto no debe hacernos perder el horizonte, olvidando que las tragedias son verdaderos textos dramáticos que actúan siguiendo las convenciones del género y, por otra parte, que dichas pasiones se encontraban en los mitos griegos que proporcionaron los argumentos a la tragedia mitológica compuesta por Séneca. Con anterioridad a los dramas senecanos *Hercules*, *Troades*, *Phoenissae*, *Medea*, *Phaedra*, *Oedipus*, *Agamemnon*, o *Thyestes*³, otros dramaturgos, tanto griegos como romanos, habían escrito sobre estos mitos; sobre la *hybris* de Hércules, el *dolor* por los caídos en la guerra de Troya, el asesinato de Agamenón a manos de su mujer y del amante de ésta, la venganza de Medea al ser abandonada o el fallido intento de Edipo por escapar al *Fatum*⁴.

Cada uno de los mitos implicaba de por sí una configuración tanto de contenido como de personajes, sin que esto significara la imposibilidad de innovar o de introducir transformaciones. De hecho, la necesaria aculturación de las obras a lo largo del tiempo es una de las causas objetivas para que los mitos de los dramas tuvieran distinto tratamiento y significado en Roma. En el caso de Séneca, las obras dramáticas fueron escritas en el s. I, bajo el mandato de Nerón, el emperador *histricus* cuyo amor por el teatro condujo a lo que se ha considerado una “teatralización” de la misma sociedad⁵. En ese contexto, a la hora de valorar o

2. La interpretación del *corpus* trágico como diagrama de su concepción filosófica puede encontrarse, entre otros muchos, en los estudios de G. RICHTER, *Kritische Untersuchungen zu Senecas Tragödien*, Jena, 1899; F. EGERMANN, “Seneca als Dichper-philosophie”, *NJh* n f 3 (1949), pp.18-36; T. PRATT, “The Stoic Basis of Senecan Drama”, *TAPhA* 79 (1948), pp 1-11 y *Seneca’s Drama*, Chapel-Hill-Londres, 1983; J. DINGEL, *Seneca und die Dichtung*, Heidelberg, 1974.

3. Recojo los títulos y el orden siguiendo la tradición manuscrita más representativa, el *Etruscus*. Haré referencia en el análisis a la tragedia *Hercules Oetaeus* y a la *praetexta Octauia*, transmitida por otra rama de la tradición, aunque hoy día casi unánimemente no se les reconoce una autoría senecana.

4. Véase el estudio de A. J. BOYLE, *An introduction to Roman tragedy*, Londres, 2006.

5. Cf. Fl. DUPONT, *L’acteur-roi. Le théâtre dans la Rome antique*, París, 2003, pp. 413-437 y G MAZZOLI, “La Roma di Seneca”, en F. BESSONE y E. MALASPINA (eds.), *Politica e cultura in Roma antica*, 2005, pp. 123-133.

simplemente comprender la obra dramática de Séneca han actuado numerosos prejuicios, no solo su obra filosófica. El hecho de haber sido traído del exilio por Agripina para nombrarlo preceptor de un joven Nerón, y que más tarde, una vez que éste asumió el poder, se convirtiera en consejero del emperador tampoco ha sido de gran ayuda. A pesar de que hasta el día de hoy haya resultado imposible datar las tragedias con fiabilidad⁶, han sido frecuentes las voces de quienes han defendido que Séneca las compuso para adoctrinar filosóficamente a un Nerón cuyas preferencias estaban más próximas al espectáculo, al teatro y al canto. De ahí que, olvidando los indiscutibles valores dramáticos y poéticos de estas obras, se haya venido atribuyendo a las tragedias una finalidad estrictamente didáctica, sin el apoyo más sólido que un prejuicio, sin tener en cuenta la composición ni la dramaturgia de unas obras que en nada difieren de las convenciones del género, es más que representan una novedosa visión de la tragedia⁷. Si solo se trataba de mostrar mediante la dramatización de los *exempla* mitológicos cómo funcionaban las pasiones, cómo debía comportarse el *rex* frente al *tyrannus*, el autor podría haberse evitado la sofisticada estructura de las obras, la riqueza de los metros empleados en los coros y, en general, una dramaturgia tan coherente como la que revela el *corpus*. Contra las propuestas reduccionistas del pasado, que pretendieron ver en los dramas la ejemplificación práctica de un programa moral, ha reaccionado en las últimas décadas la crítica, que ha dado un giro copernicano, abandonando viejas cuestiones que actuaban como un lastre a la hora de aproximarse con más rigor al teatro de Séneca.

En la línea de quienes ven en la obra dramática de Séneca unos auténticos dramas, compuestos de acuerdo con las convenciones del género y con una personal concepción dramática⁸, voy a referirme, en primer lugar, a una conocida tesis defendida por Giancotti, que ha sido durante mucho tiempo aceptada y repetida sin cuestionar⁹. En síntesis la propuesta de este autor reduce la estructura

6. Sobre los problemas que plantea la datación de las tragedias cf. F. GIANCOTTI, *Saggio sulla tragedie di Seneca*, Città di Castello, 1953; I. MUÑOZ VALLE, “Cronología de las tragedias de Séneca”, *Rev de Humanidades* 19 (1967), p. 316 ss; J. LUQUE MORENO, “El *corpus* trágico senecano: criterios métricos y prosódicos para su delimitación y ordenación”, *Flor. II.* 15 (2004), pp. 125-255; J. G. FITCH, “Sense-pauses and Relative Dating in Seneca, Sophokles and Shakespeare”, *AJPh* 102, (1981), pp. 289-307 (y su edición del teatro de Séneca en la colección Loeb, Cambridge, vol I, 2002, pp. 10-14).

7. Ya defendió esta opinión Th. BIRT, “Zu Senecas Tragödien”, *RhM* 34 (1879), p. 509 ss.

8. Véase en este sentido el estudio de M. ERASMO, *Roman Tragedy. Theatre to Theatricality*, Texas, 2004.

9. Cf. F. GIANCOTTI, *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Roma, 1953.

profunda de todas las tragedias a la fórmula antitética *furor vs ratio*, es decir al enfrentamiento del ataque de locura frente al correcto planteamiento de la razón (*ratio recta* o *bona mens*)¹⁰. Dicha antítesis en el nivel formal discursivo se manifestaría en los enfrentamientos agónicos de los diálogos; más exactamente en los diálogos denominados de “Apasionamiento-Refrenamiento”, que obedecen a las formas retóricas de las *controversiae* o las *suassoriae*, como sucede en *Medea* entre la protagonista y su Nodriza (vv. 380-430), en *Phaedra*, también entre la reina y su Nodriza (vv. 129-273), en *Agamemnon* entre Clitemestra y su Nodriza (vv. 125-161)). No es solo la Nodriza la que refrena el *furor* ni la representante de la *bona mens*, pues en otras tragedias como *Troades* el mismo esquema se repite entre Pirro y Agamenón (vv. 250-348), cuando el primero de ellos exige que se sacrifique a Polixena y el otro intenta mantenerla con vida, o en *Phoenissae* entre Yocasta y sus hijos Polinices y Eteocles, la madre intentando disuadirlos de la guerra cuando éste está decidido a todo por mantener el poder (vv. 478-664). No es objeto de mi interés aquí insistir en que estas escenas de oposición o antítesis no son exclusivas de ningún personaje secundario, ni recordar que no se puede reconocer la voz del autor (la *bona mens*) como se ha pretendido, sino poner de relieve el error que supone seguir con semejantes planteamientos. La principal de las razones proviene de que el *furor* no es el término no marcado, no se caracteriza por la ausencia de la *ratio*, todo lo contrario, ya que el *furor* es, en general, (con la excepción de *Hercules furens*) la aceptación de un comportamiento que va más allá de los límites humanos, es decidir equivale a dejarse llevar por la *ira*, de la que trataré a continuación. Me limito a recordar dos ejemplos que creo suficientemente elocuentes, los que proporcionan dos de los personajes míticos a propósito de los que más se ha hablado de *furor*: Medea y Atreo¹¹. La primera, la princesa de la

10. Resultan de difícil traducción términos que tienen en la actualidad un significado muy distinto del que tuvieron en Grecia y en Roma. Me refiero, por ejemplo, al *furor* como ataque de locura (transitorio) ya que *dementia*, *amentia* o *insania* es la locura constante. El ejemplo paradigmático se plasma en la tragedia *Hercules furens*, en la que el héroe comete crímenes sin saber qué está haciendo mientras es presa de un ataque de locura (provocado por las *Furiae*). Es imprescindible, por tanto, adecuar el significado de las pasiones en el mundo antiguo, para ello resultan útiles los estudios de R.A. KASTER, *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome*, Oxford – Nueva York, 2005; D. KONSTAN, *The Emotions of the Ancient Greeks: Studies in Aristotle and Classical Literature*, Toronto, 2006; M. NUSSBAUM, *The Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton, 1994 (trad. Barcelona, 2003).

11. La recepción del mito de Medea ha sido tal que ha dado lugar a numerosas reescrituras y estudios sobre el personaje, imposibles de recoger; por ello me limito a recordar el imprescindible estudio de G.C. BIONDI, *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bolonia, 1984. En cuanto a Atreo, como paradigma de tirano,

Cólquide que, a pesar de haber dejado todo en el pasado por amor a Jasón y de que por él ha cometido crímenes abominables, es abandonada por su marido que, olvidando la *fides* debida a ella, contrae un nuevo matrimonio con Creúsa, la hija del rey Creonte. La malhadada protagonista, después de descubrir cuáles son los puntos débiles de sus adversarios, decide vengarse, objetivo para el que maquina un minucioso plan: primero envenena unos regalos que serán los causantes de las muertes de Creonte y de Creúsa, y después, una vez que comprueba la responsabilidad de Jasón y su debilidad, acaba con sus hijos dejándolos a aquél sin presente ni futuro¹². El otro personaje *furiosus* por excelencia es el tirano Atreo, el hermano de Tiestes, al que odia y teme a la vez, y del que está decidido a vengarse. Para ello imagina un plan escrupulosamente preparado como una caza humana, en la que Atreo se adelanta (proféticamente) incluso a los posibles problemas que pudieran surgir (la negativa de Tiestes vv. 419-20) y el papel de sus hijos en aceptar la invitación de Atreo (vv. 440-490)). Ninguno de los dos, Medea o Atreo, actúan *sine ratiōne*, sino todo lo contrario, con premeditación y alevosía: la *ira* y el *furor* que siguen al *dolor* del que son víctimas los conduce a elegir un comportamiento que va más allá de lo humano (si es que el mal no es humano), para cometer un crimen que sea recordado a lo largo de los siglos¹³. Sabían ambos perfectamente lo que hacían y, una vez cometidos los crímenes, manifiestan su alegría, dejando inermes a sus víctimas Jasón (vv. 1026-7) y Tiestes (vv. 1110-1111).

Aunque a veces se insiste en la importancia del *furor*, más recientemente se ha ampliado el espectro de pasiones en funcionamiento, planteando otras propuestas con objeto de encontrar una fórmula común a las tragedias¹⁴. En esta línea, Fl. Dupont propuso una secuencia dramática en la que, sin citarlos, no hace otra cosa que retomar el análisis de las pasiones que llevaron a cabo los

también ha sido objeto de numerosos estudios, entre los que menciono los de P. MANTOVANELLI, *La metafora de Tieste. Il nodi sadomasochistico nella tragedia senecane del potere tirannico*, Verona, 1986; A. SCHIESARO, *The Passion in Play: Thyestes and the Dynamics of Drama*, Cambridge, 2003.

12. Cf. G. MAZZOLI, “Medea in Seneca: il logos del *furor*”, en R. UGLIONE (ed.), *Giornate di studio su Medea*, Turín, 1997, pp. 93-105.

13. Reiterativa es la fórmula que emplea Atreo en v. 192 ss: *Age, anime, fac quod nulla posteritas probet, / sed nulla taceat. Aliquid audendum est nefas / atrox, cruentum, tale quod frater meus suum esse mallet.*

14. El *furor* no es exclusivo de la tragedia ni de la senecana en particular; cf. a este respecto R. MUGELLES, “Il <<furor>> tra arte e letteratura: fortuna de un modulo classico”, en P. ARDUINI et al. (eds.), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, Roma, 2008, vol. 2, pp. 267-275.

Flor. Il., 22 (2011), pp. 149-168.

estoicos¹⁵. El núcleo en torno al cual se estructuran, desde el punto de vista del contenido, los dramas estaría centrado en la metamorfosis del hombre en *monstrum*, una mutación que se produce bajo el influjo de las pasiones. Esta interpretación no carece de sentido, ya que refleja la evolución de los héroes negativos en el *corpus* dramático de Séneca, en donde el término *monstrum* representa uno de los principales motivos recurrentes¹⁶. La sucesión que defiende la estudiosa citada sigue girando en torno al *furor*, que es entendido como la consecuencia de un *dolor* inicial y que constituye el estado pasional o emocional necesario para cometer el *nefas*, el crimen nuclear de toda tragedia. Es cierto que el *furor* es sentido por casi todos los héroes de los dramas: se vuelven *furiosi* Hércules y Atreo, *furiosae* son Medea, Fedra y Clitemestra. Sin embargo es necesario matizar puesto que el *furor* puede ser en realidad consecuencia de respuestas emocionales y racionales muy distintas¹⁷. Hay que partir de que el *furor* adopta en las tragedias la función que la divinidad tenía en el teatro griego, presentando una desintegración casi total de la persona que voluntariamente elige el mal absoluto¹⁸. El mencionado *furor*, la pasión emblemática de la tragedia, se produce y desarrolla siguiendo una pauta que ya habían establecido los estoicos: al *dolor* (rencor, miedo, deseo) le sucede el *impetus* (el impulso) y la *ira* y, si la voluntad no se opone, el crimen (*nefas*) se impone al personaje que, voluntariamente y con plena conciencia de sus actos, elige la espiral del mal. No es casualidad que tres de los términos que recogen conceptos claves en las tragedias

15. Cf. FL. DUPONT, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, París, 1995, pp. 55-90 y L. M. GALÁN, “Los monstruos en “Fedra” de Séneca”, en E. CABALLERO DE DEL SASTRE *et al.* (ed.), *Monstruos y maravillas en las literaturas latina y medieval*, Rosario, 2006, pp. 161-174.

16. Sobre la “monstruosidad” física y moral, cf. G. SOLIMANO, “*Monstrum* in Seneca”, en U. RAPALLO y G. CARBUGINO (eds.), *Grammatica e lessico delle lingue morte*, Alejandría, 1998, pp. 223-254.

17. Como sucede con la *aegritudo* que implica más que nuestra “tristeza”, pues incluye *molestia* (desagrado), *sollicitudo* (preocupación), *angor* (angustia), y puede llegar a convertirse en *ira* (cólera); sobre la taxonomía de las pasiones, cf. Cicerón, *Tusc.* 3, 27 y 4, 16 R. G. TANNER (“Stoic philosophy and roman tradition in Senecan tragedy”, *ANRW* II 2 (1985), pp. 1126-7) ha intentado identificar todas las pasiones siguiendo las cuatro categorías establecidas por los estoicos: *hedoné* (*uoluptas*), *phóbos* (*metus*), *lypé* (*dolor*) y *epithymía* (*desiderium*); cf. Diógenes Laercio 7, 110: dolor y miedo, aspiraciones desmesuradas y placer.

18. Con la salvedad de los protagonistas de *Hercules Fureus* y *Oedipus*. Cf. G. MAZZOLI, “La religione del male nella tragedia di Seneca”, *RIL* 137, 2 (2003), pp. 407-417.

se encuentren reunidos en la primera intervención de Juno en *Hercules Furens*, el drama que abre el *corpus* de Séneca:

*Veniet inuisum Scelus
suumque lambens sanguinem Impietas ferox
Errorque et in se semper armatus Furor-
hoc hoc ministro noster utatur dolor* (vv. 95-99)¹⁹.

La *Impietas*, equivalente del *Nefas*, y el *Furor*, que se ve encarnado en las *Furiae*, divinidades infernales que serán invocadas por la diosa Juno, quien ha sido vencida por Hércules y que, presa de la *ira*, pretende que actúen en el mundo de los vivos en contra del que considera su enemigo, el hijo bastardo de su marido Júpiter²⁰. Así presenta Séneca el *furor* en esta tragedia: por medio de un ataque de las *Furiae*. Sin embargo, tales divinidades no son otra cosa que la alegoría de una acción que atañe exclusivamente al hombre y a sus pasiones, uno de los centros de interés de la tragedia senecana como parece deducirse de que el autor no se detenga en los acontecimientos conocidos de la historia del mito, sino en el dramático incremento de los conflictos emocionales que sufren los protagonistas. Todas y cada una de las tragedias tienen un *leit motiv*, junto al mito transmitido por la tradición y encerrado en una *fabula*, en torno al cual parece que el dramaturgo pone el énfasis en unos conceptos morales significados por términos claves como *Impietas*, *Pudor*, *Furor*, *Scelus* o *Nefas*. No obstante, tales conceptos y la terminología contaban con un amplio empleo en la tragedia republicana²¹. Es indiscutible que los dramas siempre se desarrollan en torno a la perpetración de un *Nefas*, término y concepto romano, que en la dinámica de la acción trágica necesita la violencia asesina de quien es capaz de actuar contra las leyes naturales, es decir

19. “Vendrá el odioso Crimen, / y la Impiedad salvaje que lame su propia sangre, / y el Extravío, y la Locura, siempre armada contra sí misma. / ¡Éstos, éstos son los ayudantes que debe usar mi rencor!” Cito por la edición de O. ZWIERLEIN, *L. Annaei Senecae Tragodiae*, Oxford, 1986. Sobre el prólogo y la relación con Virgilio cf. A. M. MORELLI, “Il monologo di Gionone nell’ “Hercules furens” y l’ “Eneide” di Virgilio: allusività e confronto di paradigmi letterari in Seneca tragico”, *CentoPagine* 1 (2007), pp. 30-39.

20. Cf. C. E. AUVRAY-ASSAYAS, *Folie et douleur dans Hercule Furieux et Hercule sur l’Oeta. Recherches sur l’expression esthétique de l’ascèse stoïcienne chez Sénèque*, Frankfurt, 1989.

21. Cf. A.J. BOYLE, *Tragic Seneca. An Essay in the Theatrical Tradition*, Londres-Nueva York, 1997, y *An Introduction to Roman tragedy*, Londres, 2006.

saliéndose incluso de la humanidad²². Fuera de la escena el concepto implica un crimen que excede los límites de lo normal, que es distinto a otros porque no puede ser expiado: no existe castigo posible puesto que sitúa al criminal más allá de lo humano, convirtiendo en cierto modo al ejecutor en una “bestia”, en un *monstrum*. Ésta es una de las razones por las que los héroes de las tragedias quedan sin castigo, como le sucede a Medea o a Atreo, que concluyen las respectivas venganzas manifestando su alegría sin el menor resquicio de mala conciencia. Hay, sin embargo, otros casos, como el de Edipo (en *Oedipus* y *Phoenissae*) y el de Hércules (en *Hercules Furens*), entre otros, en los que sí se siente horror por los crímenes cometidos, porque los ejecutores mismos han sido víctimas del *Fatum* (Edipo) o del *Furor* (de Juno) sin que hayan mediado sus voluntades ni el conocimiento. Diferencias importantes a las que conviene añadir, por otra parte, que ellos, una vez que son conscientes de lo sucedido, intentan autocastigarse porque se consideran responsables morales: Edipo se arranca los ojos (vv. 998-1010) y Hércules tiene que ser disuadido de suicidarse por su padre Anfitrión (vv. 1264-1257).

En la secuencia de pasiones-emociones mencionada cabe pensar que el mal dirigido a alguien que ha sido el causante de un *dolor* puede ser una respuesta legítima, pero de manera diferente al tratamiento del *pathos* en la tragedia griega, en los dramas senecanos la autorrealización estética del personaje y la dignidad conseguida obedecen a una voluntad obsesiva por cometer el crimen soberbio, algo que recuerde la posteridad, que no haya sido cometido nunca y que supere los límites humanos. Esa es la ambición de Medea y de Atreo; pero no todos los protagonistas de las tragedias albergan la misma ambición, puesto que no todas ellas son tragedias “de venganza”, lo cual pone de relieve la dificultad de encontrar un denominador común, así como la necesidad de dirigir el análisis en otras direcciones, si el objetivo es aislar una estructura profunda capaz de aunar todas las tragedias. Con todo, hay que admitir que un concepto de capital importancia tanto como el *Furor* es el *Nefas*, omnipresente en las tragedias y central en el desarrollo dramático, ya que el héroe, como si del dramaturgo se tratara, concentra toda su voluntad y esfuerzos en su consecución. El héroe mitológico, ya sea Medea, Atreo, Clitemestra o Edipo, connota trágicos acontecimientos y está íntimamente unido al *nefas* que comete, hasta el límite de quedar identificado con él. De hecho, en todos los dramas se comprueba cómo se exhorta a sí mismo con la finalidad de poner en marcha la acción teleológica y cómo a través de monólogos o diálogos explica las causas psicológicas que lo mueven, de modo que el destinatario (espectador o

22. Cf. E. RODRÍGUEZ SIDRE, “Procesos de animalización en la Medea de Séneca”, *Argos* 23 (1999), pp. 61-68.

lector) ve cómo va *in crescendo* su *furor* hasta que concluye la tragedia con el crimen y la eterna fijación del criminal transformado en *monstrum*.

Para un destinatario romano el *nefas* estaba vinculado con la lengua del derecho sagrado ya que significaba la negación del *fas*, de todo aquello que los dioses permiten. Una manifestación de ese valor es el hecho de que los antiguos relacionaban *nefas* con *infandum* (innombrable, inefable)²³, una asociación que subyace en los Mensajeros, cuando han de narrar un crimen atroz cometido fuera de escena: siempre expresan la imposibilidad de hablar, de describir lo que han visto; sienten miedo y no encuentran palabras adecuadas para dar una imagen de lo acontecido. De acuerdo con lo anterior, es lógica la reiteración en las tragedias de los términos *Fas* y *Nefas* con el significado que tenían en la lengua augural, puesto que hacen referencia a la actuación de los romanos respecto a las órdenes divinas²⁴. Si un miembro de la comunidad ha cometido, consciente o inconscientemente, un *Nefas*, puede contaminar a la comunidad entera, como sucede en la tragedia *Oedipus*, en la que el héroe, una vez que se reconoce culpable de parricidio e incesto, intenta su expiación (*piaculum*) privándose de los ojos y excluyéndose socialmente al abandonar el cetro y marchar al exilio. El *Nefas* no es, por tanto, un crimen normal, que se expresaría como un *scelus*, ya que se incrementa por una dimensión religiosa que deja constancia de la *Impietas* del culpable. De acuerdo con las implicaciones del término ideológico *Pietas* (y su contrario *impietas*) el ámbito idóneo es la *Familia*, precisamente el lugar en el que se cometen los crímenes más frecuentes en las tragedias, ya que en éste adquieren la categoría de *Nefas*: Hércules mata, sin ser conciente de ello en medio de un ataque de locura, a su mujer e hijos; Eteocles y Polinices están a punto de enfrentarse en una guerra fratricida, Medea asesinó a su hermano y asesina a sus hijos; Clitemestra acaba con la vida de su marido; Atreo mata y descuartiza a sus sobrinos.

Un rasgo común del *Nefas* en el *corpus* senecano es que adopte o se presente como un sacrificio ritual: Políxena en *Troades* es asesinada después de haberse vestido para una boda y haber realizado los requisitos del rito; Atreo, con los mismos escrúpulos de un sacerdote, pone fin a la vida de los hijos de su hermano Tiestes, etc. La importancia y omnipresencia del crimen monstruoso en las tragedias provoca que en una misma obra, como sucede en *Troades*, se produzcan varios. La mencionada tragedia no está limitada al ámbito familiar, pues es el paradigma de las desgracias de la guerra y constituye un ejemplo del lamento ritual puesto en las voces de las víctimas femeninas; por otro lado, una vez caída

23. Sobre su etimología y evolución histórica, cf. E. BENVENISTE, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, París, 1969, vol. 2, p. 133 ss: cf. así mismo G. C. BIONDI, *Il nefas argonautico. Mythos e logos nella Medea di Seneca*, Bolonia, 1984, p. 16 ss.

24. Cf. Cicerón, *De leg.* 2, 20; Livio, 29, 8-9 y 42, 3 y 28.

Troya, se producen otras muertes que sí tienen la categoría de *nefas*: Ulises como emisario para encontrar a Astianacte, que ha sido considerado causa de la imposibilidad de partida de la flota griega y que, por tanto, ha de ser asesinado, dice a Andrómaca que, si el niño ha muerto en la guerra, se conformará con sacar de su tumba las cenizas de Héctor y esparcirlas, una profanación y un sacrilegio (vv. 634-641); Polixena es sacrificada sobre la tumba de Aquiles que reclama su muerte, como si de un ritual de esponsales se tratara (vv. 861-867).

Una vez que se ha cometido un *Nefas* es consecuencia inevitable en la secuencia dramática un nuevo *dolor*, ahora sentido por el destinatario del crimen (Jasón, Tiestes, Hécuba, etc), sin embargo la misma pasión ha estado presente al inicio de la secuencia, antes de que el ejecutor haya cometido su crimen. La sucesión dramática regular previa a la perpetración de un *nefas* ha sido recogida como sigue: *dolor – ira - furor- nefas –* (nuevo *dolor*, que puede ser el origen de otra tragedia)²⁵. En la secuencia mencionada falta algo tan importante como el origen que da inicio a la acción causada por el primer *dolor*: el sujeto que va a cometer el *Nefas* se cree (con o sin razón) víctima de una *iniuria* (injusticia), que es la causa y explicación de su resentimiento o rencor y, a su vez, el motivo de su *ira* (cólera), un sentimiento que apela al *furor* (locura) para llevar a cabo su propósito²⁶. Hay que partir del motor del *dolor*, porque se trata de una categoría romana que se ve convertida en momento dramático, ya que pone en movimiento la acción. La *iniuria* (o *adikia* en griego), ya sea real o imaginaria, puede remontar a un pasado reciente o a uno remoto en la historia de la familia²⁷. Si partimos de tales premisas, el esquema que se propone como recurrente sería el siguiente: la *iniuria* conduce o produce el *dolor* (físico o moral) y pone en movimiento el *furor* (entendido como una *perturbatio animi*, no como enfermedad mental)²⁸. Esta pasión, invocada en las tragedias como si de una divinidad se tratara, es una categoría trágica y un *motus animi* que, aunque en opinión del estoico Séneca es susceptible de ser reconducida por la *ratio* (*mens bona* o *recta*), los personajes no

25. Este es el esquema propuesto por FL. DUPONT, *op. cit.*

26. Cf. R. LÓPEZ GRÉGORIS, “La locura en Roma: un léxico como recurso literario y argumento político”, *Myrtia* 15 (2000), pp. 205-226.

27. La *iniuria* o *adikia* puede estar causada o sentida por una pérdida (Medea) o por cualquier tipo de degradación (Atreo), algo que se manifiesta claramente en las tragedias de venganza (*Medea*, *Thyestes*) en las que el agraviado ha de devolver el daño sentido, pero incrementándolo para poder reestablecer el equilibrio. Sobre estas tragedias, cf. G. GUASTELLA, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella tradizione*, Palermo, 2001, pp. 31-73 (*Thyestes*) y 137-154 (*Medea*).

28. La *insania* es una enfermedad mental constante, que puede oscilar entre la *imbecillitas* (idiotez) hasta la *amentia* o la *dementia* (locura).

quieren frenarla; es más los *furiosi* actúan con toda lógica y conscientemente. Como señaló Cicerón (*Tusc.* 3, 11), el exceso de *ira* (*iracundia*), de *metus* o *timor* (miedo) y de *dolor* (resentimiento, rencor) son los factores que provocan el *furor*, algo que se comprueba en las tragedias cuando los personajes que carecen de la noción de medida, no dudan en situarse fuera de las leyes y de las normas sociales²⁹. Hay que subrayar la importancia del *metus*, la peor de las pasiones en opinión de los estoicos, y, en efecto, en las tragedias, reflejo de la realidad, se puede comprobar cómo el miedo está en el origen del *dolor* de los personajes que deciden subvertir todas las leyes morales válidas para la humanidad.

Resulta difícil traducir el término *Furor*; una dificultad que sintieron los romanos antes de que entrara a formar parte de las categorías dramáticas, como demuestra que la complejidad del *furor* trágico fuese analizada por el derecho y la medicina. Cicerón rechazó el análisis psicológico de la locura trágica, un análisis que había defendido Aristóteles siguiendo los planteamientos hipocráticos; Horacio, pasando del ámbito del derecho a la tragedia, explicó cómo los romanos convirtieron al héroe *furiosus* en un personaje inteligible en la medida en que éste pierde la distinción entre el bien y el mal, es decir entra en la categoría de lo amoral. En la tragedia de Séneca se puede comprobar que no es un movimiento involuntario, como tampoco inconsciente, sino una pasión a la que el personaje, con conocimiento del bien y del mal, da aliento para realizar su crimen, porque sabe y desea ir más allá de los límites humanos, sin que la *fama* (reputación, renombre) le suponga cortapisa alguna. También he señalado que en el *corpus* dramático de Séneca se cometen crímenes con la categoría de *nefas* sin que el sujeto ejecutor sea consciente de ello: Edipo mata a su padre sin saber a quien mata, se casa con su madre desconociendo que lo es, y Hércules acaba con su familia creyendo que está matando a la del tirano enemigo. Esto plantea, entre otros, el problema de la responsabilidad moral del criminal y de la pertinencia o no para aceptar la secuencia propuesta³⁰. Por ello, aun partiendo de los conceptos mencionados, Fl. Dupont precisa el concepto de *dolor*, calificándolo como “algo excesivo” frente al “humano”, una solución ingeniosa aunque insatisfactoria ¿Lo

29. Desde el punto de vista jurídico, el *furor* era una incapacidad temporal. En los textos estoicos es fundamental el *modus* (la medida), para el control de las pasiones. En la realidad que nos rodea como en la literatura no resulta difícil; comprobar que se cumple el análisis que hizo el estoicismo del comportamiento ético, cf. C. LÉVY, “La notion de mesure dans les textes stoiciens latines (Cicerón, Sénèque)”, en J. CAMPEAUX y M. CHASSIGNET, (dir.), *Melanges H. Zehnacker*, París, 2006, pp. 563-579.

30. El problema de la responsabilidad moral, un problema filosófico y un *topos* literario se plantea en el caso de Hércules (*Her. fur.*), de Deyanira en (*Ag.*), de Edipo (*Oed.*) y de Fedra (*Phae.*).

excesivo se sale de los límites de lo humano? No parece ser éste el camino porque deja sin respuesta cómo debe entenderse tan peculiar antítesis. Tiestes, una vez enterado del asesinato de sus hijos y del banquete canibal preparado por su hermano, movido por un dolor “humano” se limita a maldecir a Atreo; Jasón, después de haber sido privado de reino, de su nueva esposa, y de haber contemplado como espectador el asesinato de sus hijos, reacciona maldiciendo a Medea, que huye victoriosa por los aires. Tal vez la diferencia entre la clase de *dolor* a la que se refiere la estudiosa responda a que el dolor “excesivo” entra en el terreno de lo que suele entenderse como patológico, sin embargo la patología no deja de ser humana; por ello, quizás sea más exacto afirmar que esos comportamientos traspasan los límites de la humanidad entrando en el terreno de la “bestialidad”. A menudo creemos que actos cuya crueldad no comprendemos ni somos capaces de ejercitarla contra otros son inhumanos; sin embargo los criminales siguen cometiendo atrocidades y no son enfermos. Se trata de aceptar que el mal es tan “humano” como el bien, entendiendo humano como propio del hombre frente al comportamiento animal. Tanto *Medea* como *Thyestes* son tragedias de venganza, una venganza monstruosa, bestial, que admite la secuencia propuesta como núcleo profundo; pero no todos los dramas del *corpus* se dejan reducir al esquema mencionado, porque no es aquella el hilo conductor.

Un factor omnipresente en los dramas es la conexión con el pasado, el espacio-tiempo que explica el presente de la obra y prefigura el futuro. Ésta es la razón que justifica la tensión dramática de los prólogos y de los primeros actos. En ellos el dramaturgo presenta la angustiante atmósfera que dominará la obra hasta el final y narra los motivos que prefiguran la catástrofe. En esa secuencia cronológica y local se inserta la estructura dramática que conduce desde una inicial, protohistórica (y desconocida a veces) *iniuria* hasta el presente de la obra en el que se expone el *dolor* del protagonista. El sentimiento que la *ira* y otra importante pasión, el *metus*, convierten en el *furor*, que causará la perpetración de uno o más *nefas*, calificados siempre como *monstrum*, algo difícil de superar en el futuro. Es precisamente la recurrencia de esta estructura lo que impide establecer una clasificación de las tragedias por más que muchos estudiosos se empeñen. Se ha hablado unas veces de “tragedias de venganza”, otras de “tragedias de destino”, otras de “tragedias de tiranos”, pero lo cierto es que el dramaturgo no sigue nunca una pauta previsible en las distintas partes de los dramas en que inserta la estructura profunda propuesta. Un ejemplo de este peculiar modo de elaborar los dramas y de introducir innovaciones en las obras puede verse en *Troades*, tragedia en la que confluyen tres modelos diferentes: la pérdida tragedia *Polyxena* de

Sófocles³¹ y las euripídeas *Hécuba* y *Troyanas*, en las que, junto al tema del aniquilamiento de Troya y las consecuencias de la guerra, se trata el lamento de las mujeres troyanas que lo han perdido todo. Con los modelos citados Séneca dio unidad a una singular obra en la que unió con coherencia tres motivos argumentales: la caída de Troya y el destino de las prisioneras sorteadas entre los griegos vencedores, la muerte de Políxena, reclamada por el espectro de Aquiles y la de Astianacte, hijo de Héctor y Andrómaca, y motivo del miedo de los vencedores³². ¿Cómo aplicar la antítesis *furor / ratio* o la secuencia de venganza en la tragedia mencionada? No hay modo alguno, siendo el hilo conductor la guerra y sus consecuencias: la muerte y el dolor unido al duelo. En la tragedia el coro de las prisioneras troyanas encabezadas por la reina Hécuba llora el triste destino de Troya, siguiendo el ceremonial del duelo público y colectivo. No expresan deseos de venganza, ni se mueven por la *ira* o el *furor*; sino por el *ius* y, a lo sumo, expresan el deseo de haber muerto antes de verse obligadas a sufrir la esclavitud. Unido a lo anterior, de una manera especular, Séneca añadió en la segunda parte de la tragedia otras dos muertes: el sacrificio de Políxena, reclamada para una falsa boda y la muerte de Astianacte, que según el adivino Calcante es la causa de que siga varada la flora griega. Estas dos muertes son, sin lugar a dudas, totalmente distintas a las lloradas en la primera parte de la tragedia, pues se van a desarrollar en el tiempo de la obra y las va a narrar sin eliminar el más mínimo detalle un mensajero anónimo, pues no sabemos si es griego o troyano, un recurso del dramaturgo para dar impresión de imparcialidad. Estas dos muertes son dos *nefas*, que contravienen las leyes humanas, como señala Agamenón a Pirro en su vano intento por salvar a Políxena. Si fijamos la atención en su estructura, obedece al deseo de venganza de Aquiles, que no se siente lo suficientemente honrado después de haber sido parte fundamental en la caída de Troya. Y lo mismo piensa su hijo Pirro que, movido por la *Pietas*, será quien exija que los deseos de su padre muerto se cumplan. En cuanto al hijo de Héctor y Andrómaca, Astianacte, es la única esperanza que les queda a los troyanos y como tal la sienten también los griegos que, movidos por el *metus*, consideran necesaria su muerte a fin de evitar guerras futuras.

Sin entrar en detalles puede verse que se trata de una tragedia en la que hay diferentes *nefas*, comenzando por el motivo mismo de la guerra: Helena y la

31. Por el fragmento 523 R sabemos que en esta obra se incluía la presencia del espectro de Aquiles exigiendo la muerte de la joven hija de Hécuba, Políxena (motivo que se encuentra en la segunda parte de la tragedia de Séneca).

32. Un detallado análisis en L. PÉREZ GÓMEZ, “El espectáculo de la muerte” y “la muerte como espectáculo”, en R. LÓPEZ GRÉGORIS (ed.), *La expresión de los sentimientos en el teatro romano*, (en prensa), Bolonia, ed. Pàtron.

venganza de Menelao por el honor herido. Es posible comprobar que tampoco *Oedipus*, la tragedia del *Fatum* de deja reducir al esquema de una simple tragedia de venganza, aunque el problema que explica el destino del héroe es el incumplimiento de un viejo oráculo que su padre Layo desoyó al tener un hijo varón: como una de las constantes, los hijos pagan las culpas de los padres. Sin embargo, los planteamientos de Séneca parecen centrarse en obtener un *crescendo* continuo de *dolor*, *metus* o *ira* hasta agotar el potencial emocional, de modo que las distintas secciones son unidas asindéticamente y prestando un profundo interés por los detalles (sin que esto signifique aceptar que el autor se despreocupara del conjunto). La coherencia y unidad se logra de distintos modos, junto a la configuración de los personajes de cada mito y a su psicología, hay siempre una serie de términos recurrentes que a menudo concentran el significado de la tragedia y actúan como hilo conductor de una unidad temática lingüística³³.

Sin entrar en los contenidos y volviendo a la estructura profunda, uno de los caracteres recurrentes y demostrables en el *corpus* trágico de Séneca es el carácter cíclico de las desgracias, que siempre remonta a un pasado y afecta al presente y al futuro. También es importante que, según el sujeto o sujetos implicados en el drama, la acción se origina en el seno de una familia determinada y que del ámbito privado se pasa al público (o a ambos). Esta importancia de la familia ya la señaló Aristóteles (*Poet.* 1253b, 19-24) y la identificación con el mal es consecuencia lógica de lo que representaban en el mito griego las grandes sagas, ya que ellas concentraban tanto el poder como las maldiciones ancestrales heredadas de padres a hijos. Los delitos e infracciones cometidos en el seno familiar son más graves al tratarse de la misma sangre y, por otro lado, las transgresiones implican la ruptura de la célula de la organización social, amenazando la estabilidad y los principios básicos de la comunidad. Si partimos de estos dos conceptos nucleares, la familia y el carácter cíclico de la desgracia, resulta posible establecer algunos puntos de referencia en la dinámica de las tragedias senecanas. Siguiendo el orden en que aparecen las obras en la tradición manuscrita (*E*), ya en *Hercules Furens* se comprueba la dificultad de reducir la obra a la antítesis *ratio / furor* o, más exactamente, solo a una secuencia de venganza. El drama desarrolla la historia de un héroe cuyo nacimiento fue fruto de una relación adultera: su padre es Zeus (Júpiter) y su madre, Alcmena una mortal, casada con Anfitrión. Hércules está convencido de que, como descendiente de una divinidad, merece los cielos, pero no es la *hybris* del héroe lo que desencadenará la tragedia, sino la diosa Juno, la esposa legítima de su padre: ella lo ha perseguido

33. Sobre la unidad y coherencia de las tragedias, cf. L. PÉREZ GÓMEZ, “Estructura formal de la trama en las tragedias de Séneca: la Medea”, en *Flor. Il.* 6 (1995), pp. 363-416.

para darle muerte, y ha fracasado en todos sus intentos, hasta llegar a la conclusión de que solo Hércules puede acabar con Hércules (v. 85 y 116). Juno esta airada por el adulterio de su marido, uno de tantos, y quiere vengarse matando al hijo ilegítimo, perspectiva desde la que puede ser entendida la obra como una tragedia de venganza, aunque la diosa no tiene otra función que invocar a las Furias para que enloquezcan al protagonista, de modo que el héroe invencible acabe consigo mismo, pero no llega a conseguir su objetivo. La tragedia la sufre, en principio, un individuo particular que pertenece a una poderosa familia y por ello tiene consecuencias en el ámbito público y político, pues Hércules representa el poder y es marido y padre a su vez de otra familia en otro espacio: mientras se ha ausentado de su reino realizando hazañas que le procuraran un lugar en el cielo, su reino, su esposa y su padre putativo han caído en poder de un tirano, Lico (vv. 271-274). Y en efecto, este personaje actúa como tal, de modo que, cuando Hércules regresa de los Infiernos, el último de sus trabajos, se ve obligado a rescatar su reino y matar a quien se ha hecho con el poder ilegítimamente, un asesinato que no tiene la categoría de *nefas*, porque el ejecutor cumple con su deber como esposo, padre y hombre de estado (vv. 895-899). En este acto violento no intervienen las Furias, pero sí lo hacen cuando en medio de un ataque de locura, mata a su propia familia, convencido de que es la del tirano. Cuando vuelve en sí, comprende que ha cometido un *nefas* y quiere expiarlo, quitándose la vida, pero se deja convencer por la *pietas* hacia su padre humano Anfitríon: acepta vivir y en eso consistirá precisamente su *piaculum*, iniciando una nueva prueba que lo conducirá a la consecución de otra *uirtus* muy distinta a la obtenida en sus anteriores hazañas: se produce un cambio en el planteamiento de los valores y la vida es presentada como el mayor y más duro de los trabajos (vv. 1314-1319).

En el caso de *Troades*, como ya he mencionado, también resulta difícil aislar una de las secuencias propuestas por la crítica, pues tiene un argumento complejo, en el que actúa como motor tanto la *ira* (de Menelao en el pasado, del espectro de Aquiles en el presente de la tragedia) como el *metus* de los vencedores quienes, después de diez años de guerra han aprendido que en el futuro pueden volver a ser vencidos. Séneca deja en la ambigüedad el tema de la guerra (tanto Hécuba se siente culpable por haber dado la vida a Paris y haberlo expuesto, como culpan a Helena) y se centra en el carácter cíclico e imparable de la guerra. Al margen de las singulares penalidades de las prisioneras, la desgracia atañe más al ámbito de lo público, al espacio político en el que se mueven las familias importantes: las prisioneras troyanas vencidas lloran su suerte y sus vencedores griegos temen que se ponga de nuevo en marcha el motor de la guerra, por lo que matan a Astianacte, la semilla de Héctor. En *Phoenissae*, la segunda de las tragedias cuyo título remite a un colectivo femenino, Edipo inicia la obra

acompañado por su hija Antígona cuando ya ha sucedido su personal tragedia; ciego y anhelando la muerte (*piaculum*), después de reconocer el *nefas* cometido, busca su fin. Sabe, sin embargo, que es imposible expiar su crimen, aunque no ha sido responsable moralmente, y sabe que, ante el inminente enfrentamiento bélico entre sus hijos, Eteocles y Polinices, no puede hacer nada: están malditos porque son hijos suyos y debido a la herencia familiar, lo superarán en el mal. Por otra parte, la madre, Yocasta, intenta actuar como mediadora, pero es en vano porque Eteocles pone de manifiesto su carácter tiránico, capaz de todo por el poder (v. 664). *Oedipus* es la tragedia paradigmática del *Fatum* de una familia en la que están mezclados el peso de una maldición del pasado con la prefiguración de un futuro en el que la *impietas* conducirá a una guerra fratricida, que adquiere dimensiones públicas en la medida en que Polinices se ha hecho acompañar por tropas extranjeras. Ejemplo de una tragedia de venganza es *Medea* y la estructura propuesta por Fl. Dupont se cumple aparentemente: la protagonista ha sido víctima de una *iniuria* al haber sido repudiada por Jasón al que ayudó en el pasado, a pesar de que renunció a su reino y mató a su hermano para ayudar al argonauta en la huida. A partir del momento en que sabe que ha sido repudiada, el *dolor* (resentimiento, rencor) se apodera de ella, siente una *ira* que apelará al *furor* para cometer un *nefas* jamás oído. No obstante, en su pasado ya había cometido otro *nefas* al asesinar a su hermano, que aparece en la obra en las alucinaciones de la protagonista, a la que exige una venganza que restablezca el equilibrio perdido. La *Medea* romana, pese a todo, sigue enamorada y, buscando una justificación, culpa a Creonte (v. 143), el rey y padre de Creúsa, la nueva esposa, y por esta razón serán los primeros a los que matará; pero, una vez que comprende que Jasón ha actuado movido por el *metus* a los enemigos de *Medea* y la *pietas* hacia sus hijos (vv. 544-5), todo su amor se convierte en odio: los crímenes del pasado, la muerte de su hermano, la de Pelias etc. le proporcionan argumentos y fuerza para cometer los del presente de la tragedia: la matanza de sus hijos, el medio más idóneo para vengarse de la falta de lealtad (*fides*) de Jasón. La tragedia, por tanto, comenzó en el ámbito familiar, donde primero cometió un crimen “inhumano”, como matar a un hermano, y se amplía en la medida en que interviene otro reino y otra familia.

En *Phaedra* Séneca trató el mito de otra de las heroínas fuertes de la mitología griega, aunque dando un significado muy distinto al drama en Roma. La desgracia se produce, como en las tragedias anteriores, en el ámbito de lo privado y cabría considerarla como una tragedia de venganza, pero es más compleja ya que la herencia familiar juega un papel fundamental: la pasión que mueve a Fedra es el amor (*uoluptas*) que siente hacia el hijo de su esposo Teseo. Es, por lo tanto, un amor incestuoso que contraviene las normas sociales, carácter transgresor que atormenta a una protagonista que, por herencia materna, se siente predestinada a

amores prohibidos; por otra parte, ha sido abandonada por su marido Teseo, que marchó a los infiernos acompañando a Piritoo en una aventura amorosa (potencial *iniuria*). Fedra es consciente de la imposibilidad de resistirse a su pasión y como única solución concibe la idea de suicidarse. Ante esta opción, su Nodriza, a pesar de que es contraria a esa pasión, decide convertirse en su ayudante para convencer a Hipólito, pero la tarea resulta imposible, pues el joven ha destinado su vida a Diana y a la castidad, rechazando todo cuanto tiene que ver con el poder, el palacio o el sexo; odia a las mujeres, por lo que es un transgresor de las leyes naturales, y se añade que es hijo de una amazona³⁴. Con la intención de salvar el honor de Fedra, no para vengarse, la Nodriza calumnia a Hipólito que ha rechazado a la reina y después ha huído a las selvas, su espacio. Para que se produzca la catástrofe regresa Teseo, que oye la calumnia sin cuestionar la verdad de los hechos, se deja convencer por un objeto, la espada dejada en la huída y pide a Neptuno un castigo para su hijo: una venganza no merecida que se plasmará en la muerte de Hipólito. Sin embargo, la Fedra romana no deseaba ese fin, por lo que, una vez perpretado el *nefas*, confiesa la verdad y se suicida. Teseo queda solo, como otras víctimas de las tragedias.

En *Oedipus*, el protagonista es el héroe intelectual griego y la tragedia está centrada en la familia y los crímenes con ella relacionados: Edipo ha nacido maldito (*Fatum*), pues su padre no obedeció al oráculo que le prohibía engendrar hijos y, aunque abandonó al recién nacido para que muriera, el niño logró salvarse al ser entregado a otros padres, también reyes. Tras conocer que su destino era matar a su padre y contraer matrimonio con su madre, Edipo huyó del que erróneamente creía eran su reino y su familia, para encontrarse irónicamente con el cumplimiento de su destino. Séneca lo presenta ya como rey de Tebas, rango que obtuvo porque el rey anterior, Layo, había sido asesinado por un desconocido y por haber sido capaz de descifrar el enigma de la Esfinge. La ironía trágica reside en que el desconocido es él, Layo, su padre, y Yocasta, su madre, con la que ha engendrado hijos a la vez que hermanos. No hay venganza en esta tragedia, ni actúa el *furor*, aunque sí se comete más de un *nefas*, todos en el seno particular de una familia: el parricidio cometido por Edipo, que a lo sumo es culpable de haberse dejado llevar por la *ira* en el enfrentamiento con un hombre cuya identidad desconocía. Después del “reconocimiento” de la verdad no puede perdonarse y por ello autoexhorta a su *furor* para tener la fuerza de arrancarse los ojos y expiar su culpa, una culpa que termina siendo compartida por Yocasta, su madre y esposa, que se quita la vida. En este drama los términos de parentesco tienen una enorme

34. Cf. “Análisis narratológico de la Fedra de Séneca”, en AA.VV., *Studia Graecolatina Carmen Sanmillán in Memoriam Dicata*, Granada, 1988, pp 319-337.

importancia; no obstante, la mancha de Edipo es la causa de la peste que asola la comunidad de Tebas, porque él también es el rey y del ámbito privado es inevitable pasar al público: Edipo comienza la tragedia como rey y la concluirá como un particular ciego que abandona el reino para liberarlo de la epidemia. No se trata, pues, de una tragedia de venganza, aunque se produzcan varios *nefas*, son necesarias muchas matizaciones. En cambio, *Agamemnon* es una tragedia que se produce en el seno de dos familias implicadas en una doble venganza: la de Clitemestra, esposa del rey y madre de Ifigenia, y la de Egisto, el hijo de Tiestes nacido del incesto para poder vengar a su padre. En el pasado de ambos se encuentra la explicación del presente con el que da comienzo la tragedia. Clitemestra se ha unido a Egisto en una relación de adulterio, mientras que Agamenón, el padre que sacrificó a su hija, está ausente. Pero el regreso del rey victorioso y acompañado por una prisionera (otra *iniuria*) desencadena el *dolor*; la *ira* y el *furor*, a los que se añade el *metus* (vv. 244-252), tanto en Clitemestra como en Egisto, que cometerán el *nefas* asesinando al rey. Pero, junto a la venganza, como en todas las tragedias anteriores, se ven implicados otros temas como el poder, el reino o la tiranía, ya que, aunque los hilos argumentales proceden del ámbito familiar, se trata de personajes con repercusiones públicas y políticas. Finalmente, en el seno de una familia y claramente una tragedia de venganza es *Thyestes*, el drama en el que Atreo, en posesión del trono, parte de un *dolor* provocado por la *iniuria* sufrida en el pasado a causa de una relación adultera de su hermano Tiestes con la madre de sus hijos. Debido a esta relación Atreo alberga dudas sobre la legitimidad de su descendencia y quiere vengarse, pero hay que añadir otro motivo importante: siente *metus* (vv. 192-196) ante la posibilidad de que Tiestes tome la iniciativa para recuperar el reino. Son, por tanto, dos las pasiones, *metus* e *ira*, las que mueven a Atreo, el protagonista *furiosus* paradigma del comportamiento tiránico³⁵.

Un comentario aparte exigen las dos tragedias cuya autoría no corresponde a Séneca, *Hercules Oetaeus* y la praetexta *Octavia*. Respecto a la primera de ellas, la estructura profunda según la cual la secuencia se inicia con una *iniuria*, continúa con el *dolor*, la *ira* y la perpetración del *nefas*, capaz de desencadenar una futura tragedia, no se adecúa al drama. Puede parecer que está presente en la muerte de Hércules si el *nefas* fuera considerado la catástrofe trágica que deja sin esperanza, pero paradójicamente la muerte del héroe en la pira adquiere un carácter positivo que otorga a la obra un final feliz, a pesar de tratarse de una tragedia. Dada la ambigüedad de todo texto dramático, polifónico por naturaleza, hay que considerar

35. L. PÉREZ GÓMEZ, “La semiótica del *furor regni*: el *Thyestes* de Séneca”, *Flor. II.* 1 (1990), pp. 341-357.

que la obra comienza con una marcada *hybris* del héroe, que, contrariamente a los inicios de los dramas senecanos, no augura en su monólogo ninguna desgracia; no interviene ninguna divinidad para castigar al protagonista, ni es ése el motivo de su muerte, sino, muy al contrario, morirá por el intento de su esposa traicionada por recuperar el amor perdido. Hércules regresa acompañado de una amante, Yole, y la esposa legítima Deyanira considera esto como una *iniuria* e, incluso, como una mujer engañada, piensa en la venganza (el *nefas*). Sin embargo, este drama adquiere pronto tintes novelescos, muy distinto a los de Séneca, ya que la esposa recuerda tener un filtro que le entregó Neso, el centauro muerto por una flecha de Hércules en el pasado, un remedio que le fue dado como si se tratara de un remedio para recuperar el amor. Cuando Deyanira empapa la túnica de Hércules con el filtro para volver a conseguir a su marido, sucede todo lo contrario: Hércules es atacado por un desconocido mal que acabará con su vida. Detrás de esta muerte está obviamente el pasado mítico y el oráculo según el cual el héroe solo podría morir por un enemigo muerto por él. Sin embargo esa profecía que podría responder a la estructura de una venganza, convierte la muerte en un final feliz, ya que el crimen no tiene la categoría de *nefas* y se convierte en el vehículo que hará realidad los anhelos del héroe: conseguir los cielos. Pocos estudiosos en la actualidad consideran esta tragedia senecana y, entre otras razones, podría añadirse que aunque estén incluidos los conceptos clave de toda tragedia, el resultado es totalmente distinto. Con la excepción del suicidio de Deyanira que, a la manera de Fedra, se siente culpable y se quita la vida, aunque no ha sido responsable moralmente, Hércules una vez muerto, como un *deus ex machina*, con su voz tranquiliza a los vivos y, sobre todo, a su madre Alcmena, para confirmar que se encuentra entre los dioses. Esta singular tragedia concluye en medio de la alegría con un himno de alabanza.

En lo que atañe a la *praetexta Octavia*, era de esperar que el género, originado a partir de los modelos de la tragedia griega, hubiera introducido de algún modo los conceptos recurrentes de toda tragedia. El autor del drama, sin duda conocedor y admirador de Séneca, parangona a Octavia con Juno, pues aquélla, como esposa de Nerón ha recibido una *iniuria* debido al adulterio de su marido con Popea. Sin embargo, Octavia odia a su marido y, siguiendo las convenciones del género, en una sola ocasión expresa el deseo de vengarse, pero no lo hace. Por otra parte, el autor también recoge en esta obra, cuyo contenido es histórico y no mitológico, el carácter hereditario de la desgracia acentuando la responsabilidad del emperador Claudio, porque fue él quien entregó el poder y a su hija a un tirano, el hijo de Agripina, Nerón. No se trata del mito sino de la historia, que es parangonada con la ficción literaria de la tragedia. El título de la obra es *Octavia*, pero no es ella ni su penosa situación la que desencadena la tragedia, sino

Nerón, su tiránico esposo que la repudia para casarse con Pópea. Es cierto que el hecho histórico provocó revueltas populares contra el nuevo matrimonio, motines que son empleados por el dramaturgo para explicar la *ira* y el *furor* del emperador, que toma la decisión de mandar al exilio a su legítima esposa. En la tragedia no hay crimen desmesurado ni monstruoso, aunque en la historia sí mandó matar a su esposa, por ello no se adecúa a la fórmula de la venganza, pues está más próxima a las denominadas “tragedia de tiranía³⁶”. Esta *praetexta* nos permite entrever de qué modo se insertan en la historia los conceptos y momentos convencionales de la tragedia de tema mitológico tal y como elaboró Séneca sus dramas. Por ello, es de notar cómo se pone el acento en el importante papel de la familia julio-claudia, en cuyo pasado se encuentra la explicación del presente que vive Octavia, destinada a ser la única descendiente de la saga. E igualmente, los hechos criminales de Nerón, como el asesinato de su madre, presentada en la tragedia a través de un sueño que tiene Pópea, un sueño que augura el destino trágico que esperaba en la historia al tirano.

Para concluir estas rápidas observaciones, dada la evidente complejidad conceptual de las tragedias, creo que sigue siendo difícil aislar una estructura simple que resulte aplicable a todo el *corpus* dramático senecano. La simplificación excesiva no solo carece de rendimiento explicativo, sino que además contribuye a aunar elementos sumamente dispares. Es indiscutible la importancia de las pasiones, ya que la tragedia es una de las formas genéricas que más las explotan y exploran, pero no se dejan simplificar al *furor*. Habría, por otra parte, que dar una mayor relevancia a otra de las pasiones que la tragedia busca provocar en los destinatarios, el *metus* que, acompañado de la empatía, consigue la *catharsis* en los receptores, entendida aquella como conocimiento. En definitiva la presencia e importancia concedida a las pasiones no se debe atribuir a la doctrina del filósofo Séneca, sino a las convenciones genéricas, al margen de la personal interpretación y tratamiento que de ellas da el dramaturgo.

36. Cf. L. PÉREZ GÓMEZ, “La *praetexta Octavia*, hipóbole del tirano”, *Flor. Il.* 3 (1992), pp. 441-162.

Flor. Il., 22 (2011), pp. 149-168.