

# Estructura formal de la trama en las tragedias de Séneca: Medea

Leonor PÉREZ GÓMEZ  
*Universidad de Granada*

## *Resumen*

Este artículo intenta poner de relieve los mecanismos empleados por Séneca para estructurar el trama de las tragedias de Séneca como un todo. Con el apoyo teórico y metodológico de J. Sherer y S. Jansen se analiza la tragedia Medea.

## *Abstract*

This paper aims to show the devices used by Seneca to make up the plot of his tragedies as a cogent completion. *Medea* is used as basic for the analysis mentioned. J. Shérer's and S. Jansen's models on French classical drama are proposed as application of theory and methodology.

*"Parler c'est faire, le Logos prend les fonctions de la Praxis et se substitue à elle: toute la deception du monde se recueille et se rédime dans la parole, le faire se vide, le langage se remplit."*

R. Barthes.

*Palabras clave:* Séneca, Semiótica, Medea.

A propósito de las tan estudiadas tragedias de Séneca, uno de los aspectos que han sido objeto de más análisis lo constituye, sin duda, la estructuración dramática de las obras. A este respecto entre muchos estudiosos es opinión común que dichos dramas carecen de una estructura formal coherente y lógica que las articule, así como que adolecen de una falta de relación de las partes con el todo. Si así fuera nos encontraríamos, por tanto, ante una serie de escenas más o menos

autónomas<sup>1</sup>. A lo sumo, se admite una unidad basada, por una parte, en la recurrencia de temas e imágenes, es decir, una unidad temática, combinada, por otra parte, con una estructura episódica<sup>2</sup>.

En la producción trágica de Séneca están presentes una serie de rasgos que son, al menos en parte, los causantes de afirmaciones como las mencionadas. Así los extensos monólogos, los coros reducidos a meros intermedios líricos, la transgresión de los principios aristotélicos de unidad de acción, lugar o tiempo o el carácter retórico y declamatorio de los dramas han sido considerados durante mucho tiempo "deméritos" a la hora de analizar las tragedias, sobre todo si, como punto de referencia, siempre se tenían en mente los modelos de los clásicos griegos. La presencia en los dramas de dichas características formales está fuera de toda duda y no es nuestra intención entrar aquí en viejos debates. Sin embargo, tal como se viene insistiendo en las últimas décadas, pensamos que en el análisis y sobre todo en la valoración de las tragedias es preciso contextualizarlas<sup>3</sup>.

Admitiendo la presencia de los rasgos formales mencionados, creemos que, así como el *corpus* en su conjunto constituye una auténtica gramática de las pasiones, no resulta fácil negar la unidad interna de cada tragedia y, aunque sería una empresa poco menos que imposible el intentar obtener nuevas conclusiones en un terreno tan debatido, partimos de la convicción de que es necesario un apoyo metodológico diferente para el análisis de la estructura de estas obras, análisis que nos permitirá bien formalizar algunas de las tesis que han venido siendo formuladas de manera más o menos impresionista, bien poner de relieve aspectos que han sido tradicionalmente descuidados. Ahora bien, dada la extensión del *corpus*, nos limitaremos aquí a proporcionar los fundamentos teóricos y metodológicos en los que nos basamos, aplicándolos a *Medea*. La elección de esta tragedia obedece exclusivamente al hecho de que es una pieza clave del teatro de Séneca que puede perfectamente servir de modelo de su producción trágica. En realidad, nuestra primera intención en estas páginas fue extender el análisis al menos a tres tragedias y posteriormente al resto del *corpus*. Y aunque no desestimamos esta idea para el futuro, dada la extensión del planteamiento teórico, comprobamos que ello

1. Cfr. en este sentido, O. ZWIERLEIN, *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meissnchicam Glam, 1966 y W. H. FRIEDRICH, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*, Bern- Leipzig, 1933.

2. Cfr. R. J. TARRANT, *Agamemnon*, ed. with a comm., Cambridge, 1976, p. 6.

3. Cfr. C. J. HERINGTON, "Senecan Tragedy", en E. J. KENNEY -W. V. CLAUSEN (eds.), *The Cambridge History of Classical Literature II, Latin Literature*, Cambridge, 1982, pp. 519-530 (trad. esp. *Historia de la Literatura clásica II. Literatura Latina*, Madrid, Ed. Gredos, pp. 570-584; L. PÉREZ GÓMEZ, "Séneca trágico", en prensa en *Literatura latina*, C. Codoñer (ed.).

excedería con mucho los límites razonables de un artículo, de modo que hemos preferido limitarnos a una sola obra y presentar el método como propuesta aplicable a cualquier obra dramática, ya sea comedia o tragedia.

Antes de comenzar con la descripción de los mecanismos que estructuran la trama de *Medea*, se imponen una serie de precisiones que implican la toma de postura teórica y metodológica. En primer lugar, hay que señalar que el objeto del análisis, siguiendo la distinción entre "teatro" y "drama" o "texto teatral" y "texto dramático", será exclusivamente éste último<sup>4</sup>. Limitamos, por consiguiente, el término "teatro" y el adjetivo "teatral" para hacer referencia al complejo de fenómenos asociados a la transacción "representación-audiencia", es decir, a los procesos relacionados con la producción y comunicación de significados en la representación y en los sistemas allí comprendidos. Por el contrario, emplearemos el término "drama" y el adjetivo "dramático" para designar un modo de ficción destinado a la representación escénica y construido de acuerdo con convenciones perfectamente determinadas.

En segundo lugar, adoptamos la diferenciación hecha por los formalistas rusos entre *fábula* (*story* en terminología inglesa) y *trama* (o *plot*). Entenderemos aquí por *fábula* la historia de base que comprende los acontecimientos narrados en un orden lógico y cronológico, orden que el espectador, lector o crítico abstrae a partir de la *trama*, entendida ésta como la organización textual de la narración, incluyendo omisiones, cambios de secuencia, *flashbacks* y todos los comentarios incidentales y descripciones que no contribuyen directamente a la cadena dinámica de los acontecimientos<sup>5</sup>.

A continuación, y relacionado con lo anterior, es necesario precisar en qué nivel de análisis de los varios posibles nos situaremos nosotros<sup>6</sup>. Efectuando un recorrido de las estructuras superficiales a las más profundas, en un primer nivel

4. Para esta distinción cfr. K. ELAM, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, 1980, pp. 208-221.

5. Cfr. B. TOMACHEVSKY, *Temática* originariamente en *Literaturnaia Mysl* 2 (1923), recogido en T. TODOROV, *Teoría de la Literatura de los formalistas rusos*, 1970, pp. 199-232 (ed. orig. *Théorie de la Littérature*, Paris, 1965). Ya Aristóteles hace referencia a estos dos usos, en *Poética* 1450 a y b, cfr. F. RODRÍGUEZ ADRADOS, "El banquete platónico y la teoría del teatro", *Emerita* 37 (1969), pp. 1-28 esp. 20 ss. Otras distinciones pueden verse en G. GENEITE, *Figures III*, Paris, 1972 y C. SEGRE, *Principios de Análisis del texto literario*, Barcelona, 1985 (ed. orig. Milano, 1985). Sobre la pertinencia de la aplicación de estos términos al drama-teatro cfr. E. OLSOS, *The elements of Drama: Plot* en J. CALDERWOOD (ed.), *Perspectives on Drama*, Oxford 1968 y M. PAGNINI, "Per una semiología del teatro classico", *Strumenti Critici* 12 (1970), pp. 121-140.

6. A este respecto, cfr. nota anterior y A. HENNAULT, *Narratologie, sémiotique générale. Les enjeux de la sémiotique II*, Paris, 1983.

se sitúan los personajes, las estructuras lingüísticas y los actos de habla, la deixis; en un segundo nivel se encuentran los actores, la fábula, la trama, las funciones y las calificaciones; en el tercero, los actantes, los roles actanciales y las estructuras narrativas; finalmente en el cuarto, los predicados lógicos, las estructuras elementales, la gramática lógica. Hay que señalar que en la práctica es muy difícil separar los niveles I y II, quedando así tres niveles operativos: el textual, el funcional y el narratológico. En estas páginas nos centraremos exclusivamente en el nivel más superficial de la manifestación lingüística, esto es, el textual<sup>7</sup>.

Otra cuestión previa atañe a la segmentación del texto dramático. Sin entrar en profundidad en este debatido y problemático tema, lo cierto es que la segmentación del drama es siempre perfectamente posible y relativamente fácil, dado que se puede recurrir a las indicaciones espacio-temporales diseminadas a lo largo del texto.

Al hablar del tiempo en el drama A. Ubersfeld<sup>8</sup> señala cómo "lo esencial de los signos de la temporalidad parece residir en el modo de articulación de las unidades que componen el texto dramático". Si se considera el texto como una gran frase, o quizás sería mejor decir como un verso<sup>9</sup>, nos encontramos ante el problema de la coexistencia de modos de articulación diferentes al sentido del mismo texto. Efectivamente, el modo de escritura del drama-teatro, así como los diversos tipos de dramaturgia dependen estrechamente de la sintagmática teatral, es decir, del hecho de que las secuencias estén organizadas en unidades cerradas (melodrama, tragedia) o abiertas (determinadas formas del teatro contemporáneo), pasando por una amplia serie de formas intermedias.

Al comenzar la segmentación del texto en función de los significantes temporales es preciso e inevitable distinguir tres momentos diferentes en el *continuum* textual: una situación de partida (el aquí y ahora de la apertura textual), el texto-acción y una situación de llegada. Este modo de articulación<sup>10</sup> es fruto de

7. LLevamos a cabo esta delimitación con objeto de conseguir una relativa independencia de criterios y métodos en cada nivel. Sin embargo, es innegable la dificultad de establecer límites rígidos entre los diversos objetos semióticos analizados en cada nivel, dado que en muchos casos no son específicos de uno de ellos, sino comunes a varios; así, por ej. la deixis espacial y temporal afecta tanto al nivel de las estructuras lingüísticas, como al de las funciones y calificaciones, como al de las estructuras narrativas.

8. Cfr. A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, 1978, p. 22.

9. De acuerdo con la definición que del verso hace I. LOTMAN, *Struktura judozhestvennogo teksta*, Moskva, 1970 (trad. esp. *Estructura del Texto Artístico*, Madrid, 1978) como una sucesión de unidades fonológicamente percibidas como divididas, existiendo independientemente, y una sucesión de palabras percibidas en tanto que unidades soldadas de combinaciones fonemáticas.

10. Cfr. A. UBERSFELD, *op. cit.*, p. 226.

una mera operación de abstracción realizada con la ayuda del análisis de los contenidos. Supone por consiguiente, coincidiendo con la posibilidad de la que ya hablaba Aristóteles de descomponer la fábula en varias etapas, un inventario de partida y un inventario de llegada, y entre ambos, una serie de mediaciones más o menos encadenadas. Esta operación, aparentemente fácil, es sin embargo de gran importancia para determinar no tanto aquello que ha sucedido como aquello que se ha dicho<sup>11</sup>. Este análisis tripartito tiene sobre todo el interés de poner de relieve las grandes líneas de la acción así como su "sentido", esto es, no sólo su significación aparente, denotada, sino sobre todo su dirección, dejando de lado las motivaciones psicológicas.

Al lado de esta articulación general de toda obra, y sin que sea la única posibilidad de segmentación<sup>12</sup>, generalmente se aíslan tres tipos de unidades, que pueden ser denominadas como mayores, medias y microsecuencias<sup>13</sup>. La característica fundamental de las grandes unidades radica en que, de manera contraria a las demás, suponen una interrupción visible, textualmente indicada, de todos los niveles del texto y de la representación. Dicha interrupción está simbolizada en el "entreacto", que puede verse o no materializado por una pausa en el nivel de la representación, pero que figura como un "espacio en blanco" textual, y la indicación de un nuevo "acto" o "cuadro", o bien, por un "corte" en la representación (bajada de telón, inmovilización de los actores-comediantes o cualquier otra forma de ruptura). En los textos que nosotros analizamos consideramos que la ruptura viene indicada por la intervención del Coro, que segmenta el texto en lo que Aristóteles<sup>14</sup> denomina "episodios"<sup>15</sup>. Dichos episodios suponen la unidad, al menos relativa, de lugar y de tiempo y, sobre todo, el desarrollo de unos datos que están presentes desde el comienzo. El cambio de

11. Tomando como ejemplo la *Medea*, tenemos que al comienzo de la obra, Creonte ha ordenado a Jasón casarse con Creusa y como consecuencia Medea es expulsada de Corinto; en el desenlace, Creonte y Creusa han muerto al igual que los hijos de Jasón y Medea, y ésta escapa tras haberse vengado.

12. Propuestas diferentes en M. DINU, "Structures linguistiques probabilistes issues de l'étude du théâtre", *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* 5 (1968), pp. 29-46; "L'interdépendance syntagmatique des scènes dans une pièce de théâtre", *Cahiers de linguistique théorique et appliquée* 9 (1972), pp. 55-69; y S. MARCUS, "Modeles mathématiques dans l'étude du drame", en *T. A. Informations* 2 (1967), pp. 86 ss. Una recopilación más completa en A. SERPIERI, "Towards a semiotics segmentation of the dramatic text", *Poetics Today* 2 (1980), pp. 163-201 e "Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale", *Strumenti Critici* 32/33 (1982), pp. 90-135.

13. Cfr. A. UBERSFELD, *op. cit.*, pp. 226-243.

14. Aristóteles, *Poet.*, 1452b

15. En lugar de "actos" hablaremos de "episodios", aunque es preciso tener presente que este término tiene un significado distinto en la Narratología.

episodio no implica en absoluto que cambien los datos, sino que simplemente de uno a otro se van repartiendo, como las cartas en sucesivos juegos. Cualquiera que sea el intervalo temporal entre los episodios, éstos no hacen intervenir ruptura en el encadenamiento lógico y, por consiguiente, este tiempo, aunque desde un punto de vista dramático pueda ser de gran importancia, pues justifica un lapso temporal en el que pueden haber tenido lugar acontecimientos importantes en el desarrollo de la acción, en principio, no tiene que ser necesariamente contabilizado.

Para terminar con la puntualización sobre las grandes unidades, hay que recordar que un estudio detallado de ellas consistiría en examinar minuciosamente cómo se efectúa la articulación de las secuencias, entendiéndose que de cualquier modo el funcionamiento diegético estará asegurado, que habrá siempre recurrencia y anáfora de elementos que deberán hacer inteligible el relato. Los elementos del suspense están muy claros en una dramaturgia en episodios o en actos, puesto que al final de cada uno de ellos no se ofrece una solución provisional, sino que se nos plantea violentamente una pregunta de la que se espera respuesta.

El segundo tipo de secuencias desde el punto de vista de la extensión está constituido por las denominadas "secuencias medianas", identificadas generalmente con las "escenas". Dichas secuencias plantean un problema que dista mucho de ser simple. En primer lugar, resulta problemática su definición. En el caso del teatro clásico, la secuencia mediana está determinada textualmente y ocupa un lugar como unidad de rango inferior (más corta) en relación a las grandes unidades (episodios, actos o cuadros). La solución frecuentemente aceptada consistía en marcar mediante la rúbrica de escena y con un número de orden toda entrada o salida de un personaje, de manera que una secuencia mediana vendría definida, sin equívoco, por una determinada "configuración de personajes"<sup>16</sup>. No es preciso ahondar demasiado para poner de manifiesto la debilidad de una definición semejante: la entrada repentina de cualquier personaje, por secundario que éste sea (confidente, mensajero etc...) que sale inmediatamente tras su parlamento o incluso sin decir palabra, es etiquetada como escena<sup>17</sup>, cuando en ocasiones puede tratarse de una

16. Sobre el concepto de "configuración de personajes" cfr. P. PAVIS, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, 1984 (ed. orig. *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, 1980) y E. SOURIAU, *Les Deux Mille Situations dramatiques*, Paris, 1950.

17. El término "escena" ha experimentado una ampliación constante de sentido a través de la historia. En el teatro griego *skênê* era empleado para hacer referencia a la tienda de campaña situada detrás de la *orchestra*. Aristóteles, *Poética*, 1452b, distingue entre el "prólogo", parte de la tragedia que precede a la entrada del Coro, "episodios", partes comprendidas entre dos cantos corales, y el "éxodo", última interpretación del Coro.

articulación entre dos unidades. Esto sucede, por ejemplo, en el IV episodio de Medea, al final de la secuencia en la que conjura a Hécate y a los poderes infernales, y ordena a la Nodriza, que ha permanecido muda, que haga llamar a sus hijos:

...*huc natos uoca,*  
*pretiosa per quos dona nubenti feram;* (vv. 843-844<sup>18</sup>)

La Nodriza, sin mediar palabra, es de suponer que sale de escena y vuelve a entrar acompañada de los hijos, según se puede inferir del contenido de los versos siguientes:

*Ite, ite, nati, matris infaustae genus,*  
*placate uobis munere et multa prece*  
*dominam ac nouercam. uadite et celeres domum*  
*referte gressus, ultimo amplexu ut fruar.* (vv. 845-848)

Los hijos de Medea, también sin pronunciarse, parten a cumplir el mandato de su madre y a continuación interviene el Coro. No es posible, por lo tanto, decir que la visión clásica de la escena sea absoluta. Sin embargo, si hacemos el esquema de una obra, secuencia tras secuencia, indicando la presencia de los personajes, se pone de manifiesto que dichos segmentos corresponden realmente a configuraciones de personajes, o mejor dicho a colisiones entre personajes. De una manera general se podría afirmar que es menos el contenido intelectual que el paso de un tipo de cambio a otro, de un tipo de acción a otro, el factor que define la escena.

Finalmente, debemos señalar que "aparentemente" dejaremos un poco de lado el último tipo de unidades, las denominadas microsecuencias<sup>19</sup>, aunque evidentemente los datos en los que basamos nuestro análisis son, en realidad, "actos de habla" o microsecuencias que están insertas en segmentos de orden superior.

18. Las referencias al texto de la tragedia las haremos siguiendo la edición de O. ZWIERLEIN, *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Oxford, 1986.

19. Sobre las microsecuencias cfr. A. UBERSFELD, op. cit., pp. 235 ss.; A. SERPIERI, "Hipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale", *Strumenti Critici* 32/33 (1977), pp. 90-135; K. ELAM, op. cit., pp. 184 ss.. Sobre las funciones que desempeñan cfr. R. BARTHES, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* 8 (1966), pp. 1-28 (trad. esp. en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires 1970, pp. 9-43).

Hechas estas observaciones sobre las distintas unidades de segmentación en las que nos basamos, a modo de hipótesis de trabajo, seguimos el modelo propuesto por J. Scherer y S. Jansen<sup>20</sup>, modelo que nos permitirá la descripción de la tragedia elegida.

Partimos de la afirmación de que todo texto dramático puede ser concebido de dos maneras: como una *sucesión* de escenas y como un *conjunto* de escenas.

La *sucesión* corresponde a la percepción del texto tal como se obtiene a través de una lectura lineal normal, y puede caracterizarse formalmente diciendo que las relaciones entre secuencias en la *sucesión* sólo pueden establecerse en relación con otra precedente, jamás con la siguiente. Y esto por la sencilla razón de que no se conocen aún las secuencias o las escenas que siguen, es decir "aún no existen".

El *conjunto* corresponde a una percepción retrospectiva del texto, es decir, a la lectura acabada, que engloba todas las secuencias o escenas del drama a la vez. Las relaciones entre las secuencias en el *conjunto* pueden, pues, establecerse de una a cualquier otra, independientemente de su lugar en la sucesión.

Una de las razones para introducir la distinción entre *sucesión* y *conjunto* se basa en que así es posible formalizar una concepción de la obra dramática tanto como una unidad dinámica, abierta, haciéndose, cuanto como una unidad estática, cerrada, acabada<sup>21</sup>. Por otra parte, dado que el carácter de los acontecimientos sólo es conocido al término del drama, en la construcción del mundo dramático juegan un papel importante todas las hipótesis, predicciones y proyecciones realizadas tanto por las *dramatis personae* como por parte del lector (espectador).

Hay que tener en cuenta que el hecho de que varias secuencias o escenas estén situadas en el mismo texto no implica necesariamente que estén unificadas formalmente, es decir que constituyan un todo coherente desde el punto de vista formal. Precisamente con una observación similar hecha a propósito de las tragedias de Séneca comenzamos estas páginas. Piénsese, por poner un ejemplo extremo, en los textos dramáticos de Plauto, Terencio o Séneca recogidas en *Les Lettres Latines* por R. Morisset y G. Thévenot<sup>22</sup>, o en una hipotética *Antología de las grandes escenas del teatro clásico*; comprenderán sin duda textos dramáticos, pero no constituirán una *obra* dramática.

20. Cfr. J. SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, 1964, esp. pp. 62-109; S. JANSEN, "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", *Langages* 12 (1968), pp. 71-93 y "L'unité d'action dans Andromaque et dans Lorenzaccio I y II", *Revue Romane* 3 (1968), pp. 16-29 y 116-135.

21. No se deben confundir estos conceptos con los lingüísticos de "sucesión" y "sistema".

22. Paris, 1950.



Por lo tanto, diremos que un "texto" (o parte de un texto) es coherente si y sólo si realiza una de las dos condiciones siguientes:

-cuando las secuencias o las escenas en la *sucesión* forman una *cadena*, y están caracterizadas por el hecho de que, así integradas, no pueden cambiar de lugar;

-cuando las secuencias o las escenas en el *conjunto* forman un *sistema*, caracterizado por el hecho de que ninguna de las incluidas puede ser omitida sin que ello implique cambio en las otras.

Volviendo ahora a las relaciones posibles entre las secuencias medianas, diremos que existe una relación de *implicación* entre dos secuencias de una misma *cadena* cuando una de ellas "implica" o "exige" a la precedente, y hablaremos de *presuposición* cuando se establece una relación entre dos secuencias en un mismo *sistema*, es decir una escena o una secuencia presupone a otra que no puede ser omitida. Lo establecido al hablar de secuencias medianas o de escenas puede igualmente aplicarse para grupos de unidades medianas o para partes de una secuencia (réplicas, cambio de réplica, personajes o grupos de personajes etc...).

Ahora bien, para que, en el análisis de un texto concreto, podamos decidir si existe una relación de dependencia (*implicación* o *presuposición*) entre dos secuencias, es necesario "idear" o "inventar" una especie de prueba, una operación que pueda ser generalizada. Esta prueba consistirá en el *cambio* cuando se trate de *implicación* y la *omisión*, para la relación de *presuposición*. Se trata exactamente de, en el nivel de análisis elegido, examinar cada escena con objeto de establecer si puede cambiar de lugar o ser omitida, sin que por ello sea afectado el contenido de las otras secuencias; si ello es posible, no podremos obviamente decir que existe relación de dependencia alguna; de lo contrario, ha de admitirse la existencia de algún tipo de relación.

Naturalmente la prueba no puede dar un resultado negativo sin que al mismo tiempo ponga de relieve el elemento en función del cual dicho resultado es negativo. El criterio será entonces que ese elemento es expresado -dado explícitamente- en el texto de las secuencias examinadas. De la ausencia de tal elemento, se concluirá un resultado positivo. Ni que decir tiene que las mencionadas pruebas no resultan completamente satisfactorias; pero hay que partir de ellas, pues es necesario poder controlar las relaciones que el análisis llegue a establecer<sup>23</sup>.

23. Las pruebas propuestas, tal como precisamos al hablar de las relaciones posibles, pueden ser aplicadas tanto a partes como a grupos de secuencias.

Hasta este momento hemos hecho referencia fundamentalmente a los textos dramáticos y no a las obras dramáticas. Apoyándonos en los presupuestos anteriores, intentaremos determinar o caracterizar la forma de éstas. Generalmente, aunque no precisamente cuando se habla de las tragedias de Séneca, se caracteriza el drama, comedia o tragedia, diciendo que constituye una unidad, un todo coherente. De este criterio partiremos, intentando precisarlo, formalizarlo.

Para que un texto dramático pueda ser llamado con propiedad obra dramática es necesario que entre las secuencias o escenas que lo constituyen exista una relación tal que permita que sean percibidas como un todo coherente. Esta afirmación equivale a decir que el texto debe realizar una de las dos formas siguientes:

- bien una o varias *cadena*s en un *sistema*,
- bien uno o varios *sistemas* en una *cadena*.

Sin duda la primera de estas dos formas es la más frecuente. Hemos de señalar también que en la práctica probablemente no será muy útil exigir que todas las secuencias o escenas de una obra dramática formen siempre parte de un solo *sistema* (o de una sola *cadena*). A fin de no complicar más la descripción, es decir, para no trastocar demasiado las concepciones tradicionales, será necesario recoger estructuras más relajadas, en las que un número no demasiado elevado de secuencias no entran, estrictamente hablando, en el *sistema* (o en la *cadena*) que forma el "núcleo" constitutivo de la obra, pero que están situadas alrededor de él<sup>24</sup>.

Por último, apoyándonos en los conceptos establecidos (*cadena* y *sistema*, *implicación* y *presuposición*,<sup>25</sup>) intentaremos formalizar de una manera más precisa la noción, recomendada ya por Aristóteles, de *unidad de acción*<sup>26</sup>. A este respecto, es preciso recordar el confucionismo existente en términos como *acción*, *trama* o *intriga*. De aquí la necesidad de disociar los mencionados conceptos y situarlos, o lo que es igual, definirlos, tal como hemos hecho con relación a la denominada *trama*. Hay que tener presente igualmente que las nociones de *intriga* y *acción* pertenecen a distintos niveles de lo que Greimas denomina "parcours

24. Retomamos la comparación entre el análisis lingüístico y el dramático para marcar las diferencias: en el análisis lingüístico se puede decir que el texto es una sucesión que manifiesta un sistema; en nuestro análisis, por el contrario, se debe decir que la obra es una o varias *cadena*s más un *sistema* (o inversamente) que manifiestan una composición.

25. Se puede sin duda, considerar arbitraria la elección de estas distinciones y conceptos, sin embargo, lo único que se pretende es que sea adecuada, en el sentido de que sea posible aplicarlas a cualquier texto dramático, lo cual permitiría una descripción mucho más controlable de dichos textos.

26. Sobre este concepto cfr. P. PAVIS, *op. cit.*, p. 527.

generatif<sup>27</sup>. De hecho, el paso de las estructuras elementales de la significación, es decir, del nivel más abstracto o estructuras profundas, a las estructuras de manifestación textual, o sea, al nivel textual, comporta la aparición del modelo actancial, junto con la *acción*, lógicamente unida a él y que da paso posteriormente a la configuración actancial y al concepto de *intriga* o *trama*. La *acción* se sitúa, por tanto, en un nivel relativamente profundo, y por consiguiente, abstracto, del "recorrido generativo", en la medida en que está compuesta de figuras muy generales de configuraciones actanciales, incluso con anterioridad a la presencia, en el nivel de la *fábula*, de la composición detallada de los diferentes "episodios" narrativos que forman la *intriga* o *trama*. Así, la *acción* puede ser resumida en un código general y abstracto, en tanto que la *intriga* es perceptible sólo en el nivel superficial, que es el textual.

Hemos de señalar que, en estas páginas, no es nuestra intención entrar en estos niveles; nos interesa únicamente hacer de esta noción un útil de análisis que pueda ser aplicado a tantos textos dramáticos cuantos se deseen, y serlo de la misma manera por lectores diferentes. Se trata, por tanto, de intentar la formalización de la noción con objeto de hacer el análisis o la descripción de las obras dramáticas todo lo objetiva posible. Así la definición de *unidad de acción* la llevaremos a cabo sobre elementos descriptivos en sí mismos, esforzándonos en no utilizar más que los datos que permita controlar la descripción de un texto concreto.

En consecuencia, a la hora de determinar qué hay que entender por "unidad de acción", el procedimiento consistirá en analizar las diferentes obras, con ayuda de los presupuestos del modelo teórico, para describir sus maneras de realizar la unidad formal. Es decir desgajaremos en la tragedia elegida las *cadena*s y/o los *sistema*s, y a continuación intentaremos ver si éstos están formados y agrupados de un modo que pueda caracterizar el conjunto de la obra, o sea al grupo.

De hecho, todas aquellas obras a propósito de las cuales se afirma que cumplen la *unidad de acción*, se descubre que la unidad formal está asegurada por un sistema de secuencias medianas o escenas, sistemas que consideraremos la expresión de una *acción*. Esto quiere decir que todas las unidades o las escenas de la obra están situadas en el interior de o en torno a una sola y misma acción.

Más exactamente, el *sistema-acción* es un sistema formado por una o varias *cadena*s de secuencias medianas o escenas, *cadena*s que entenderemos como la expresión de *intriga*s. Efectivamente, las secuencias o las escenas forman parte

27. Cfr. A. J. GREIMAS, J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, 1979, pp. 162-164 y 269.

respectivamente del *sistema* por intermedio de *cadena*s: en primer lugar están relacionadas las unas a las otras en *cadena*s por relaciones de *implicación*, y los conjuntos o grupos así formados están a continuación unidos los unos a los otros por relaciones de *presuposición*. En la práctica diremos que una *cadena* presupone otra cuando una (o varias) unidades medianas o escenas de la una presupone una (o varias) de la otra.

La *cadena*, que es la expresión de una *intriga*, se revela a continuación formada a partir de una serie de "cortes de escena" o microsecuencias (expresiones contenidas en cada una de las unidades medianas), las cuales se refieren a las mismas relaciones entre algunos de los personajes de la obra. Denominamos a esta cadena la expresión de un *conflicto*.

Puede suceder que la misma *cadena-intriga* "contenga"- sucesiva o simultáneamente -(en este caso la intriga es doblemente determinada)- varias de estas cadenas, es decir varias *cadena-conflictos* que hagan referencia a relaciones diferentes.

Finalmente, la *cadena-conflicto* tiene siempre como expresión inicial una *relación de oposición* entre dos personajes o dos grupos de personajes. Dicha relación aparecerá, en realidad, como el elemento fijo de las expresiones sucesivas del *conflicto*, lo cual hace del conjunto de dichas expresiones la manifestación de un solo *conflicto*.

Así concebido, la *relación de oposición* no está siempre unida a una misma pareja concreta de un extremo a otro de la *cadena-conflicto*; pero el cambio eventual de una pareja (o de uno de los "oponentes") por otro, establece una relación de implicación entre una expresión y la que la precede en la misma cadena. Y se observa así que todas las explicitaciones sucesivas de un *conflicto* no expresan siempre esta oposición, sino a veces las consecuencias de esta *relación de oposición*. En la práctica diremos que el *conflicto* es la evolución de esta *relación de oposición*, y hablaremos de *evolución* porque existe una cadena que impide que las expresiones cambien de lugar.

A partir de esta descripción podemos formalizar la definición de la *unidad de acción* de la manera siguiente: el principio, o la estructura de composición, que se denomina *unidad de acción* tiene como función crear la unidad necesaria de la obra dramática para una sola y misma acción<sup>28</sup>.

28. Es posible también que una obra dramática tenga varias acciones unificadas por otro principio.

La *acción* tendrá como función establecer un *sistema* en un conjunto de escenas. Se distingue de otros medios que cumplen una función similar en que ella lo hace por intermedio de una o de varias intrigas.

La *intriga* tendrá como función establecer una *cadena* en una sucesión de escenas. Se distingue de otros medios -(de las indicaciones temporales, por ejemplo)- en que actúa con la ayuda de uno o varios conflictos.

El *conflicto* tendrá como función establecer una o varias *cadena*s en una sucesión de expresiones referidas a las relaciones entre los personajes de un mismo grupo. En realidad el conflicto tiene una doble función: aquí nos interesa en la medida en que establece las relaciones entre los personajes de ese grupo. El conflicto se distingue también de otros medios que tienen la misma función en que el elemento fijo del conflicto es una *relación de oposición* entre dos (grupos de) personajes, relación siempre expresada desde el comienzo de la cadena que es el planteamiento del conflicto; puede darse una relación de oposición que no evoluciona, o un personaje que evoluciona; ni en uno ni en otro caso se podrá afirmar que hay un conflicto.

De acuerdo con lo anterior, inversamente, se pueden deducir las condiciones mínimas que una obra debe cumplir para que podamos hablar de que realiza la *unidad de acción*.

Es necesario que se encuentre la manifestación de una *relación de oposición* que sea la primera expresión de una cadena, que es el punto de partida de la evolución de esta oposición. Esta *cadena-conflicto* debe servir para formar una cadena de escenas, denominada *intriga*, y ésta debe formar parte de un sistema de escenas denominado *acción*. En fin, este sistema debe ser el que confiera a la obra su unidad, el que haga de ella un todo coherente.

Queda aún encontrar un medio de decidir a qué denominaremos *relación de oposición*. Aunque reconocemos su carácter provisional, una solución consiste en el establecimiento de un inventario de las relaciones posibles entre los personajes: relación de oposición, de apoyo y de indiferencia.

A la hora de proceder al análisis buscaremos primero expresiones que nos confirmen la presencia de una *relación de oposición*, examinando a continuación si constituyen un *conflicto*.

Las observaciones realizadas hasta este momento, aunque somos conscientes de que pueden resultar demasiado extensas, tienen como objeto facilitar y agilizar la descripción de las obras concretas. Pasamos pues a la práctica comenzando con un gráfico que recoge la segmentación de la estructura de



*Medea*<sup>29</sup>, confiando en que nos permita visualizar la situación y formalizar algunos de los aspectos que queremos poner de relieve<sup>30</sup>: (ver cuadro en la página anterior).

Según estos datos, como ha señalado la opinión unánime de la crítica, Séneca sigue los consejos de Horacio respecto a la regla de los tres personajes y, si consideramos el prólogo como un episodio, también en relación a la división de la obra en cinco grande unidades, llaméense actos o episodios<sup>31</sup>. Los cortes vienen marcados textualmente por la intervención del Coro (A vv. 56-115, B. vv. 301-379, C. vv. 579-669 y D. vv. 849-878). El criterio que dirige la división es fundamentalmente de orden temporal, es decir, cada segmento señala una unidad temporal, aunque también intervienen criterios narratológicos. Desde otro punto de vista, como habíamos señalado anteriormente, la segmentación y estructuración en función de las grandes unidades del relato recoge la existencia de tres partes indispensables: la *prótasis*, esto es, la exposición y puesta en marcha de los elementos dramáticos (I. 1, II. 1, II. 2); la *epítasis* que comprende los episodios fundamentales, el núcleo de la acción (II. 3, 4, III. 1, 2, 3, 4) y finalmente la *catástasis*, es decir, la resolución del conflicto y el retorno a la normalidad (IV. 1, 2, 3, V. 1, 2, 3, 4)<sup>32</sup>. Estas tres fases, que corresponden en mayor o menor medida a los modelos narratológicos ternarios, constituirán el núcleo de toda obra de tipo aristotélico y se convertirá en el elemento articulador básico de la forma dramática. En el seno de esta estructura, el episodio es definido como una unidad temporal y narrativa, más en función de sus límites que de sus contenidos. Por consiguiente, la función principal de estas grandes secuencias es la de segmentar la *fábula* permitiendo que los personajes se encuentren en nuevas situaciones sin

29. En general, sobre la estructura de las tragedias cfr. O. ZWIERLEIN, *op. cit.*, pp. 98 ss.; G. C. GIARDINA, *Caratteri formali del teatro di Seneca*, Bolonia, 1962; G. RUNCHINA, "Tecnica drammatica e retorica nella tragedie di Seneca", *Annali della Facoltà di Lettere, Filosofia e Magisterio della Università di Cagliari*, 28 (1986), pp. 165-324. En particular sobre *Medea*, véase C. D. N. COSTA, *Seneca. Medea*, Ed. with Introd. and Notes, Oxford, 1973 y "The Tragedies", en C. D. N. COSTA (ed.), *Seneca*, London, 1974, pp. 96-115.

30. En la primera línea del gráfico recogemos las unidades medianas, que, separadas por la intervención del Coro (A, B, C, D), forman macrosecuencias; en la segunda línea están recogidas las unidades totales del drama. El parentesis ( ) expresa la presencia de un personaje en escena que no habla, el signo (x) recoge los monólogos que se pronuncian en presencia de otro personaje que permanece callado, con la x señalamos las escenas dialogadas.

31. HORACIO, *Ad. Pis.*, 192 y 189.

32. Cfr. H. LAUSBERG, *Manual de Retórica Literaria*, Madrid, 1968, 1194, 1197 (ed. orig., München, 1960).

que se llegue a violar la unidad de tiempo y sin que el principio de enlace entre los distintos episodios sea el mismo que señala la vinculación entre las escenas.

Siguiendo con el análisis de la estructura de la *trama*, comenzamos con la primera escena de *Medea*, que, empleando una técnica presente ya en Eurípides, consiste en un monólogo expositivo. En esta secuencia (I. 1, vv. 1-55) Medea, personaje principal de la obra, se presenta a la curiosidad del lector (espectador) iniciando la acción. Entre las posibles formas dramáticas, diálogo, monólogo o diálogo con función de monólogo<sup>33</sup>, Séneca abre la tragedia mediante un personaje que se dirige directamente al lector o al espectador sin la presencia de ningún otro. Es interesante observar que la ausencia de cualquier otro personaje en escena al que el hablante se dirija repercute directamente sobre el "*valor de verdad*" de sus enunciados, que se ven reducidos única y exclusivamente a la verdad. Así, en este primer monólogo, en el que está ausente cualquier intento de simulación, destaca el valor informativo al tiempo que aparecen expresiones a tres *relaciones de oposición* diferentes y al establecimiento del *conflicto*. Estas oposiciones en principio enfrentan a Medea con Creonte y Creusa, por una parte, y con Jasón por otra, aunque en realidad pueden considerarse como expresión de una sola relación de oposición en virtud de la cual chocan los deseos de Creonte con los de Medea.

La protagonista, ante su casa, sola y abandonada, informa del matrimonio de Jasón con Creusa a la vez que impreca a los dioses y manifiesta su intención de vengarse de Creonte, Creusa y Jasón<sup>34</sup>. Las expresiones concretas de la oposición, desencadenante de la acción y de la *cadena-intriga* la encontramos en los versos siguientes:

... *coniugi letum nouae*  
*letumque socero et regia stirpi date.*  
*Num peius aliud? quod precer sponso malum?*  
*uiuat; per urbes erret ignotas egens*  
*exul pauens inuisus incerti laris,*  
*iam notus hospes limen alienum expetat;*  
*me coniugem optet, quoque non aliud queam*  
*peius precari, liberos similes patri*

33. Cfr. T. BRINZEU, "The monologue as dramatic sign", *Poetics* 13 (1984), pp. 135-148.

34. El tema del crimen y la venganza están presentes desde los primeros versos del prólogo, incluso antes de lo que señala M. COFFEY, "Seneca. Tragedies, Report for the years 1922-1955", *Lustrum* 2 (1957), pp. 113-186, esp. p. 134.



*similesque matri -parta iam, parta ultio est:  
peperi.. (17-26<sup>35</sup>)*

Medea, invocando a las diosas vengadoras del crimen, pide la muerte de sus enemigos, Creonte y Creusa, y para Jasón un castigo que provocaba verdadero horror en la Antigüedad, la expatriación. Añade además en los dos últimos versos, la expresión de que dicha venganza es ya un hecho, e incluso, veladamente, con ironía trágica, menciona en una prolepsis el instrumento del que se va a servir. Así al decir "*parida, ya está parida la venganza: yo la he parido*", puede referirse igualmente al hecho de que ha ideado ya los planes de venganza como a que ha parido a sus hijos, medios de los que se valdrá para acabar con Creonte y Creusa, empleándolos como mensajeros, y para vengarse de Jasón convirtiéndolos en víctimas de su crimen. No son estas las únicas referencias a sus propósitos que aparecen en estos primeros versos de la tragedia, pues un poco más adelante añade:

*hoc restat unum, pronubam thalamo feram  
ut ipsa pinum postque sacrificas preces  
caedam dicatis uictimas altaribus... (37-39).*

*Per uiscera ipsa quaere supplicio uiam... (37-40)*

De nuevo, indirectamente alude Medea a sus hijos, que, sin saberlo aún, jugarán un importante papel en sus planes. Por otra parte, una vez que ha dejado claras las relaciones de oposición que van a desarrollarse, adelantando incluso los instrumentos de los que va a hacer uso, cierra su monólogo con una firme decisión, que supone el comienzo de la acción:

*accingere ira teque in exitium para  
furore toto. paria narrentur tua  
repudia thalamis: quo uirum linques modo?  
hoc quo secuta es. rumpe iam segnes moras:  
quae scelere parta est, scelere, linquenda est domus. (vv. 51-55)*

35. Aunque citamos como dijimos supra por la edición de O. ZWIERLEIN, seguimos aquí la lectura propuesta por C. D. N. COSTA, *Medea*, ed. whit intr. and comm., Oxford, 1973.

En una lectura lineal del texto, esta primera escena, como es obvio por su situación en la tragedia no viene exigida por ninguna anterior, pero como veremos está íntimamente ligada a secuencias que aún no han tenido lugar y al conjunto por fuertes relaciones de presuposición. La función dramática del soliloquio es evidente, pues constituye la base central para la creación del mundo posible del drama, así como del suspense<sup>36</sup>. Está desde el primer momento establecido claramente el *conflicto*, y por otra parte se infieren acciones que tendrán lugar a lo largo de la obra<sup>37</sup>.

A continuación, se produce la primera entrada del Coro, la párodos (A vv. 56-115), que con la forma de un canto nupcial celebra la boda de Jasón y Creusa. Quizás porque este Coro no aparece en la *Medea* de Eurípides, se ha señalado a menudo la falta de coherencia de este himno aduciendo que no encaja en el conjunto<sup>38</sup>. Creemos por el contrario que esta secuencia está perfectamente integrada en el conjunto de la obra y supone un aumento de la tensión dramática después de las palabras de Medea. El Coro aquí no es un comentarista pasivo<sup>39</sup>: proporciona la seguridad de que la boda es una realidad, de que no existe posibilidad de vuelta atrás, y aunque no establece ninguna relación de oposición, es decir no participa directamente en el desarrollo de la *intriga*, a partir de los últimos versos de su intervención se muestra partidario de la boda y, por tanto, de Creonte, Creusa y Jasón, y hostil a Medea, a la que se refiere con palabras insultantes:

...tacitis eat illa tenebris,  
si qua peregrino nubit furtiua marito. (vv.114-115)

36. Cfr. P. GULLI PUGLIATTI, "The distribution of implicit information in the opening scenes of dramatic texts", *Lingua e Stile*, 3 (1981), pp. 481-493.

37. Sobre los prólogos en la tragedia de Séneca, cfr. F. FRENZEL, *Die Prologue der Tragödien des Senecas*, Leipzig, 1914; K. ANLIKER, *Prologue und Akteiling in Senecas Tragödien*, Bern, 1959. Sobre el tratamiento del suspense y las diferencias respecto a los modelos griegos cfr. N. T. PRATT, *Dramatic suspense in Seneca and his Greek precursors*, Tesis doc., Princeton, 1933.

38. Para una confrontación de las tragedias de Séneca con las de los tres tragediógrafos griegos del s. V, tanto desde el punto de vista formal como de contenido cfr. B. SEIDENSTICKER, *Die Gesprächsverdichtung in der tragödien Senecas*, Heidelberg, 1970.

39. Sobre los coros y su función cfr. F. LEO, "Die Composition der Chorlieder Senecas", *Rh. M.* 52 (1897), pp. 509-518, esp. 511. En particular sobre las intervenciones corales en *Medea*, V. D'AGOSTINO, "I cori nella *Medea* di Seneca", *Rivista di Studi Classici* 3 (1955), pp. 32 y ss. y J. D. BISHOP, "The coral odes of Seneca's *Medea*", *The Classical Journal* 60 (1965), pp. 313 y ss.

La escena no comporta en principio ninguna evolución de la relación de oposición formulada por Medea. Sin embargo, no resultaría excesivo hablar de implicación respecto a la secuencia anterior anterior. A su vez y, aunque no corresponda a la lectura lineal, viene implicada por la escena siguiente, según se deduce de las primeras palabras que amargamente pronuncia Medea al comienzo del siguiente episodio (II. 1, vv. 116-149):

*Occidimus: aures pepulit hymenaeus meas* (v.116)

Con una referencia al canal acústico, Medea tiene la confirmación de la boda anunciada en el prólogo. Vuelven a repetirse las mismas relaciones de oposición que comentamos en I. 1 y el tema de la venganza:

*...unde me ulcisci queam?  
utinam esset illi frater! est coniunx: in hanc  
ferrum exigatur.* (vv. 124-126)

Medea expresa el deseo de que Jasón tuviera un hermano para poder sacrificarlo, como ella sacrificó al suyo, Apsirto. Mantiene en principio la expresión de oposición contra Jasón y contra la que elige como víctima, su nueva esposa, Creusa. Aunque esta relación evoluciona momentáneamente, pues intenta exculpar a Jasón (vv.137-142), volviendo todo su odio hacia Creonte, cuyos deseos son en realidad los desencadenantes del conflicto:

*Culpa est Creontis tota...* (v. 143)

*...petatur, solus hic poenas luat,  
quas debet. alto cinere cumulabo domum;* (vv. 146-147)

Esta secuencia viene implicada por la siguiente (II. 2, vv. 150-178), el diálogo que, en el mismo espacio, tiene lugar entre Medea y la Nodriz, que ha presenciado callada las palabras anteriores de Medea e intenta en vano calmar su *furialis impetus*:

*Sile, obsecro, questusque secreto abditos  
manda dolori.* (vv. 150-151)

Entablan a continuación una de las denominadas "*Affektszenen*" o escenas de "*nouthesis*", debate verbal en el que, utilizando la técnica de la "*esticomitia*" y la "*antilabé*"<sup>40</sup>, la Nodriza aconseja a Medea huir y olvidarse de la venganza. Aunque defienden puntos de vista contrarios y opuestos, no se puede hablar de *relación de oposición* entre Medea y la Nodriza. Por otra parte, a pesar de que la Nodriza defiende unos principios muy similares a los del Coro y a pesar de que no toma parte activa en el desarrollo de la acción, es decir en la venganza, es confidente y en cierto modo la ayudante de Medea, pues llegado el momento cumplirá las órdenes que ésta le dé aun sabiendo las implicaciones que conllevan. En el debate aparece de nuevo una información ya conocida, pero esta vez unida a una nueva:

...*Fugiam, at ulciscar prius* (v.172)

Medea "acepta" en parte el consejo de la Nodriza, puesto que afirma que huirá, pero... antes insiste en sus propósitos de vengarse. La referencia explícita a la futura huida, desde la perspectiva del conjunto de las escenas, veremos que es presupuesta por la última escena de la obra (V. 4, vv. 1022-1024: *sic fugere soleo. patuit in caelum uia:/ squamosa gemini colla serpentes iugo/ summissa praebent...*) y por el resto de secuencias en las que se desarrollará la *cadena-conflicto*. Por último, esta unidad textual está unida mediante yuxtaposición a la siguiente a través de un anuncio convencional que supone la entrada de un nuevo personaje:

*Sed cuius ictu regius cardo strepit?*  
*ipse est Pelasgo tumidus imperio Creon.* (vv. 177-178)<sup>41</sup>

La secuencia II 3 (vv. 179-191) consiste en un breve monólogo dirigido al público cuya función es predominantemente referencial y en él vuelve a aparecer la oposición que mueve toda la *acción*, pero esta vez desde la perspectiva de uno de los antagonistas de Medea, Creonte, quien explica la razón por la que Medea conserva aún la vida:

40. Los personajes se responden verso a verso o un mismo verso está dividido entre los dos interlocutores.

41. Sobre estas microsecuencias-anuncio que funcionan como unidades articularias entre las escenas, cfr. L. PÉREZ GÓMEZ, "El Anuncio de Entrada en las Tragedias de Séneca y la Octavia", *Estudios de Filología Latina* 4 (1984), pp. 157-193.

*abolere prope pessimam ferro luem  
equidem parabam: precibus euicit gener.  
concessa uita est, liberet fines metu  
abeatque tuta. (vv. 183-186)*

Tras estas palabras, es Creonte quien anuncia una nueva configuración de personajes : Medea se aproxima a él (vv. 186-187), y aunque da órdenes a los soldados para que la aparten, tiene lugar la confrontación entre los dos personajes (II. 4, vv. 192-300)<sup>42</sup>. En cierto modo el enfrentamiento verbal entre Creonte y Medea, que implica la unidad anterior, se puede presuponer desde I, 1. De nuevo la explicitación textual de la relación de oposición que forma la *cadena-conflicto* está presente desde las primeras palabras que Creonte dirige a Medea:

*... Vade ueloci uia  
monstrumque saeuum horribile iam dudum auehe. (vv. 190-191)*

Al término del debate, no se ha producido cambio alguno en la relación *de oposición*. Creonte no se ha dejado persuadir por las explicaciones y ruegos de Medea, no le permite marchar con Jasón y sus hijos, pero finalmente, a pesar de sus temores, accede al último ruego, una demora en la huida:

*Etsi repugnat precibus infixus timor,  
unus parando dabitur exilio dies. (vv. 294-295)*

A la concesión de Creonte, Medea responde ambiguamente:

*Nimis est, recidas aliquid isto licet;  
et ipsa propero. (vv. 296-297)*

El plazo concedido es una nueva información que, como se comprobará, tiene una gran importancia en la evolución de la *cadena-intriga*, y a este día de demora se

42. Para una tipología de los diálogos que aparecen en el drama considerados desde una perspectiva semiótica cfr. M. NOWAKOWSKA, "Towards a formal Theory of dialogues", *Semiotica* 17 (1976), pp. 291-313; A. RUNCAN, "Propositions pour une approche logique du dialogue", *Versus* (1977), pp. 18-26 y E. FISCHER-LICHTE, "The dramatic dialogue, oral or literary communication?"<sup>o</sup>, *Semiotics of Drama and Theatre, Linguistic & Literary Studies in Eastern Europe*, H. Schmid - A. van Kesteren (eds.), Amsterdam, 1984, pp. 137-173.

hará referencia en posteriores escenas que, obviamente presuponen a ésta. A continuación, el mismo Creonte empleando un método convencional en la tragedia, señala su salida de escena, indicando que es reclamado por las ceremonias de la boda (vv. 299-300).

En este punto de la obra observamos que se ha formado una *cadena* de escenas, unidas en su mayoría por una relación de *implicación*, esto es, que no pueden cambiar en la sucesión. Según los datos recogidos, gráficamente podemos formalizar la trama como sigue<sup>43</sup>:

I.1	A	II. 1,	2,	3,	4.
1	(2)	(3)	(4) ...	(5)	(6)

Unida por simple yuxtaposición, sucede la segunda intervención del Coro (B vv. 301-379), en la que canta la audacia que supuso la invención de la navegación y las consecuencias negativas: el final de la Edad de oro. El punto de relación con el desarrollo de la tragedia lo constituyen los comentarios sobre la expedición de los Argonautas, que además de peligros, señala el Coro, no tuvo más recompensas que una piel de oro y un monstruo más maligno que la mar: Medea (vv. 361-363). Estas palabras, como en la primera intervención, no suponen una *relación de oposición* respecto a Medea tal como la habíamos definido, dado que la hostilidad no evoluciona ni establece una *cadena-intriga*. La función de esta unidad, además de segmentar el texto, es predominantemente poética y expresiva, y también significa un momento de descanso en la acción.

Yuxtapuesta al Coro, en III 1 (vv. 379-430) se recoge el diálogo entre la Nodriza y Medea, confrontación que presupone la secuencia inmediatamente anterior a la intervención del Coro (II 4), según se infiere de los versos siguientes:

*laxare certe tempus immitis fugae  
genero licebat - liberis unus dies  
datus est duobus. (vv.420-422)*

43. Las líneas figuran las intrigas o cadenas de escenas. No es este el caso, pero podrían aparecer escenas en dos líneas diferentes (dos intrigas diferentes), lo cual significaría que entre ellas no existe relación directa: podrían cambiar de lugar una respecto a la otra, y la una no presupondría directamente a la otra. Por el contrario entre dos escenas o secuencias que se encuentren en la misma línea puede haber dos tipos de relación: la segunda puede implicar a la primera (relación marcada con un paréntesis en torno a la escena implicada, o puede presuponerla (e implicarla a la vez). Con puntos suspensivos hemos querido recoger las escenas que aparecen textualmente yuxtapuestas, aunque pueden establecer relaciones de presuposición respecto a escenas anteriores.

Por otra parte, con relación a esta misma secuencia se establecerán, desde la perspectiva del conjunto, relaciones de presuposición, según sugieren las palabras de Medea, que ambiguamente insiste en la venganza, aunque sin explicitar aún el modo:

*non queror tempus breue:  
multum patebit. faciet hic faciet dies  
quod nullus umquam taceat.* (vv. 422-424)

También la Nodriza con anterioridad a esta información y a modo de prolepsis expresa su temor de que algo extraordinario sucederá:

*non facile secum uersat aut medium scelus;  
se uincet: nouimus ueteris notas.  
magnum aliquid instat, efferum immane impium:  
uultum Furoris cerno. di fallant metum!* (vv. 393-396)

En el siguiente monólogo (III. 2, vv. 431-446), unido por simple yuxtaposición y similar a I. 3, Jasón expresa las razones de su conducta. Desde el punto de vista del conjunto o del grupo de secuencias, presupone escenas anteriores desde el momento en que admite haber quebrantado la fidelidad que debía a su esposa, aunque no fue el miedo la causa, como Medea sugirió en la escena inmediatamente anterior, sino el amor de padre, pues temía que a su muerte sucedería la de sus hijos. Esta breve intervención se antepone por implicación y está unida formalmente a través de un anuncio convencional que hace el mismo Jasón (vv. 445-446)<sup>44</sup>. Tiene lugar aproximadamente en la mitad de la tragedia, la escena central de la obra, el diálogo entre Medea y Jasón (III. 3, vv. 447-559), dos antagonistas enfrentados por una *relación de oposición* expresada desde el prólogo, y cuyo enfrentamiento, como en el caso de Creonte, es inevitable. De la misma manera que comentábamos al referirnos a la secuencia que recoge la confrontación entre Creonte y Medea, ésta se dirige a Jasón para hacerle en vano una serie de súplicas: le recuerda todos los crímenes que ha llevado a cabo por él, le pide que huya con ella y, finalmente, que se le permita huir al destierro

44. En las confrontaciones que tienen lugar entre Medea- Creonte, Medea- Jasón, se repite el mismo esquema: breve monólogo del personaje en escena, Creonte en un caso, Jasón en el otro, que es el que articula los diálogos valiéndose de la expresión de un anuncio.

acompañada de sus hijos. Jasón no accede a ninguno de estos ruegos, lo cual supone que no hay un cambio en la *relación de oposición*. Por otra parte, si en el monólogo anterior confesaba que accedió a los deseos de Creonte movido por temor a que una negativa supusiera la muerte de sus hijos, aquí descubre a Medea su punto débil, es decir el medio que, sin ser consciente aún, utilizará Medea para llevar a cabo su venganza:

...sic natos amat?  
*bene est, tenetur, uulneri patuit locus.* (vv. 549-550)

Es Medea quien explícitamente señala la salida de Jasón (v. 560 *Discessit...*). En la siguiente unidad (III. 4, vv. 560-578), que implica a la anterior, Medea se reafirma en su decisión de vengarse, lo cual supone un progreso de las dos *relaciones de oposición* que comentamos, es decir, respecto a Creonte y Creusa y a Jasón:

*hac aggredere, qua nemo potest  
quicquam timere. perge, nunc aude, incipe  
quidquam potest Medea, quidquid non potest* (vv. 565-567)

Por otra parte, convierte a la Nodriza en su ayudante:

*Tu fida nutrix, socia maeroris mei  
variique casus, misera consilia adiuua.* (vv. 668-669)

Asímismo da las órdenes que serán el principio del fin de las *relaciones de oposición*:

*haec nostra nati dona nubenti ferant,  
sed ante diris inlita ac tincta artibus.  
uocetur Hecate. sacra letifica appara:  
statuantur arae, flamma iam tectis sonet.* (vv. 575-578)

Interviene el Coro por tercera vez (C vv. 579-669), deteniendo momentáneamente el progreso de los *conflictos* y sin tomar parte activa en la acción, pero unido por una relación de implicación con la unidad inmediatamente anterior, pues comenta poéticamente la violencia del odio de una mujer



abandonada, Medea, a la vez que, adelantándose al futuro, suplica a los dioses que no castiguen a Jasón (v. 669 *parcite iusso*).

El monólogo que pronuncia la Nodriz a continuación (IV. 1, vv. 670-739) presupone la secuencia anterior a la intervención del Coro, según podemos deducir de las palabras que ella misma pronuncia:

...namque ut attonito gradu  
euasit et penetrare funestum attigit... (vv. 675-676)

La Nodriz expresa el horror que siente avanzando la venganza que se avecina:

*Pauet animus, horret: magna pernicies adest.* (v. 670)

Hace por otra parte una vívida descripción de unos acontecimientos que han tenido lugar fuera de escena, las funestas invocaciones a todo el linaje de las serpientes y los maleficios de las mortíferas hierbas llevado a cabo por Medea en su retiro. Los últimos versos de su intervención (vv. 738-739) son el anuncio de la secuencia siguiente (VI. 2, vv. 740-898), en la que aparece Medea pronunciando un largo monólogo, que ya había sido adelantado en III 4, dado que al final de esta unidad ella misma dice que va a realizar un sacrificio:

*Sed ante diris inlite ac tincta artibus.  
uocetur Hecate. sacra laetifica appara:  
statuantur arae, flamma iam tectis sonet.* (vv. 576-578)

Es cierto que a menudo en las tragedias un personaje al salir de escena argumenta que ha de realizar alguna ceremonia religiosa, ceremonia que no tiene lugar en escena ni a la que se hace referencia con posterioridad<sup>45</sup>. En este caso, si bien Séneca pudo omitir la escena, presuponiendo la secuencia citada, no lo hace y aparece explícitamente la invocación a Hécate y la súplica de Medea:

*Tu nunc uestes tinge Creusae,  
quas cum primum sumpserit, imas  
urat serpens flamma medullas.* (vv. 817-819)

45. Así Creonte en los vv 299-300: ...sacra me thalami uocant./ uocant precari festus Hymenaeo dies.

Esta petición supone una evolución del *conflicto* con Creonte y Creusa, evolución que va a significar el final de éstos. Medea insiste de nuevo en sus ruegos a la diosa:

*Adde uenenis stimulos, Hecate,  
donisque meis semina flammae  
condita serua:  
sfallant uisus tactusque ferant,  
meet in pectus uenasque calor,  
stillent artus ossaque fument  
uincatque suas flagrante coma  
noua nupta faces. (vv. 833-839)*

La aceptación de la diosa aparece en el texto explícitamente en boca de Medea (vv. 840-842) y su cumplimiento será presupuesto por la secuencia posterior en la que el Mensajero narrará los acontecimientos que han tenido lugar en palacio (V. 1, vv. 879-890). Por otra parte, en medio del sacrificio, Medea se exhorta a sí misma, haciendo una prolepsis relacionada con el sacrificio de sus hijos (cfr. V. 2, y V, 4):

*assuesce, manus, stringere ferrum  
carosque pati posse cruores (vv. 810-811)*

En la siguiente secuencia (III. 4, vv. 843-848), de carácter articulador, Medea hace saber a la Nodriza que sus hechizos han alcanzado su objetivo, ordenándole que llame a sus hijos para que sean ellos los que lleven los regalos a la novia (vv. 843-844); inmediatamente después se produce la entrada de los hijos a los que se dirige su madre en los siguientes términos:

*Ite, ite, nati, matris infaustae genus,  
placate uobis munere et multa prece  
dominam ac nouercam. uadite et celeres domum  
referte gradum, ultimo amplexu ut fruar (vv. 845-848)*

El cumplimiento de esta orden es presupuesto por la secuencia que sigue a la intervención del Coro (V. 1, vv. 879-890), en la que el Mensajero informa sobre la catástrofe, que es el fin de una de las *cadena-conflicto*. Por otra parte, aunque

Medea no ha urdido conscientemente la venganza contra Jasón, volvemos a encontrar aquí una ambigüedad expresiva, en el sentido de que *ultimo amplexu* puede entenderse como "antes de partir al destierro" o "antes de matarlos".

La siguiente intervención del Coro (D, vv. 849-878), como las anteriores, además de segmentar el texto, tiene una función poética y expresiva, e igualmente, desde el punto de vista dramático justifica el lapso temporal que tiene que transcurrir para que los hijos de Medea lleven los regalos y actúen tal como su madre había previsto. En esta secuencia el Coro no influye directamente en el desarrollo de la *cadena-acción*, pero dado que el contenido de las palabras que pronuncia está estrechamente relacionado con la escena anterior, pues describe los síntomas físicos de la locura de Medea, y ruega porque se ponga fin al interminable día, creemos que se puede ver aquí una relación de implicación con respecto a lo sucedido anteriormente. Presupone también la secuencia II. 4, ya que tiene conocimiento del plazo concedido por Creonte a Medea, según se puede deducir de los versos siguientes:

*Nunc, Phoebe, mitte currus  
nullo morante loro,  
nox condat alma lucem,  
mergat diem timendum  
dux noctis Hesperus.* (vv. 874-878)

Yuxtapuesta, inmediatamente, sin mediar anuncio de entrada, aparece en escena un personaje convencional de la tragedia, el Mensajero<sup>46</sup>, dando comienzo la siguiente secuencia (V. 1, vv. 879-890). Esta unidad consiste en una breve y abrupta narración por parte del nuevo personaje, que informa al Coro de la muerte de Creonte y Creusa y de la destrucción del palacio como resultado de los regalos de Medea. Por tanto, presupone directamente la secuencia III. 4 y IV. 3, e indirectamente todas las escenas desde el comienzo de la obra en las que Medea ha comunicado su firme decisión de vengarse.

46. Sobre esta figura y sus antecedentes griegos, cfr. W. L. LIEBERMANN, *Studien zu Senecas Tragödien*, Meissenheim am Glan, 1974, pp. 14 ss.

La Nodriza, tras oír el relato del Mensajero, toma la palabra e insta brevemente a Medea a la huida<sup>47</sup>, comenzando así la secuencia V. 2 (vv. 891-977), que está, por lo tanto, relacionada con la anterior por implicación. Esta escena, se desarrolla en realidad como un extenso monólogo en el que Medea rechaza el consejo de su Nodriza, y se exhorta a sí misma a completar su venganza, que supondrá poner fin al segundo de los *conflictos* que desde el comienzo de la tragedia sirve de hilo conductor de la *cadena-intriga*. Así exclama:

*amas adhuc, furiose, si satis est tibi  
caelebs Iason. quaere poenarum genus  
haut usitatum iamque sic temet para: (vv. 897-899)*

Insiste en sus propósitos y paulatinamente se va perfilando el contenido de la venganza:

*nescioquid ferox  
decrevit animus intus et nondum sibi  
audet fateri. (vv. 817-819)*

y pocos versos más abajo desvela lo que hasta este momento no ha sido más que sugerido ambigualmente:

*placuit hoc poenae genus,  
meritoque placuit: ultimum magno scelus  
animo parandum est: liberi quondam mei,  
uos pro paternis sceleribus poenas date. (vv. 923-925)*

Por primera vez es expresada explícitamente la idea que desde el prólogo ha insinuado Medea: sus hijos serán el vehículo de la venganza. Se puede por consiguiente hablar de una relación de presuposición de todas aquellas unidades en las que se adelantaba al lector (espectador) que va construyendo el mundo del drama esta idea. Tras un debate consigo misma, Medea pone fin a la vida de uno

47. Los manuscritos atribuyen estas líneas a la Nodriza o al Mensajero. Pensamos que lo más natural es que sea la Nodriza que había vuelto a escena (con o sin los hijos de Medea); cfr. FR. LEO, *L. A. Senecae Tragoediae, I-II (I: De Senecae tragoediis obseruationes criticae)*, Berlin, 1878-1879, I, p. 83. B. GENTILI, "L'ultimo atto della Medea di Seneca", *Maia* 6 (1953), pp. 43 ss. atribuye las líneas al Coro, pero dada su hostilidad hacia Medea no nos parece plausible que desee que huya sin castigo.

de sus hijos<sup>48</sup> (vv.970-971). Tras el primer crimen ella misma anuncia una nueva configuración de personajes y por tanto una nueva secuencia:

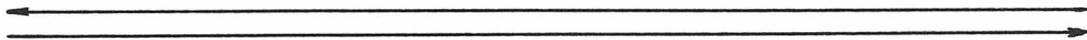
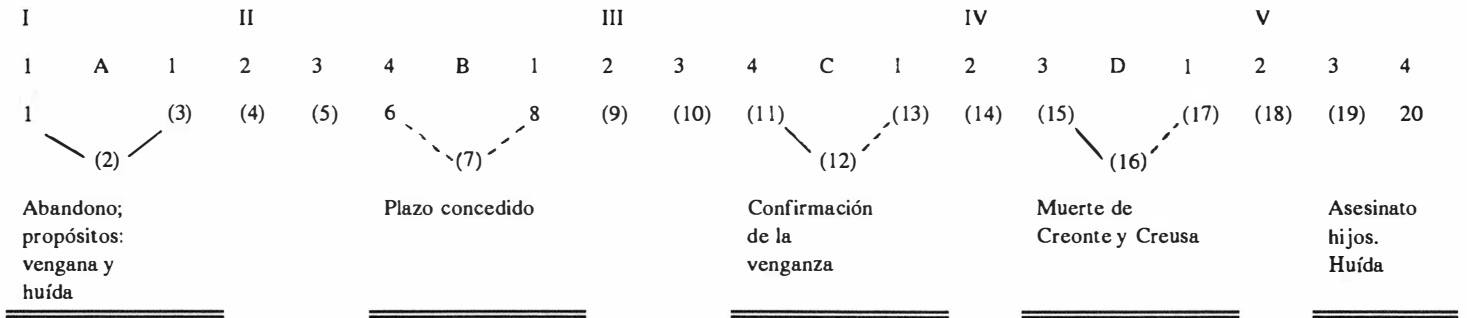
*...Quid repens affert sonus?  
parantur arma meque in exitium petunt.  
excelsa nostrae tecta conscendam domus  
caede incohata. perge tu mecum comes.  
tuum quoque ipsa corpus hinc mecum aueham. (vv. 971-975)*

Sube así Medea al tejado de la casa con el hijo vivo y el cuerpo del que ya ha matado, y con la entrada de los soldados y de Jasón comienza la siguiente unidad (V. 3, vv. 978-994), que implica a la anterior. Tiene lugar inmediatamente (V. 4, vv. 995-1027) el segundo enfrentamiento entre Medea y Jason, que termina con el asesinato del segundo hijo, poniendo fin simultáneamente a la *relación de oposición* iniciada en el prólogo. Culminada la venganza, Medea huye por los aires en un carro, que, aunque no se especifica, puede suponerse sin dificultad que se trata del carro del Sol, mencionado por Medea en el comienzo de la obra, cuando tras lamentar el abandono de que ha sido objeto, hace al Sol, su abuelo, la siguiente petición:

*da, da per auras curribus patriis vehi,  
committe habenas, genitor, et flagrantibus  
ignifera loris tribue moderari iuga: (vv. 32-34)*

Cerrando la tragedia, por tanto, el cumplimiento de la petición expresada en el prólogo por Medea, pone fin a las *relaciones de oposición* que han sido el hilo conductor de la acción y de la cadena-intriga. De acuerdo con lo dicho y con ayuda de las relaciones que hemos ido comentando se puede comprobar que en *Medea* hay una única acción que se puede esquematizar en el gráfico siguiente:

48. El regreso de los hijos viene presupuesto de la secuencia IV. 3.



Junto a los comentarios que hemos ido haciendo en el análisis, tal como se desprende de la simple sucesión temporal propia de la lectura, comentarios que nos muestran la estructuración de la *trama* haciendo de la obra un todo coherente, creemos oportuno hacer otras observaciones que inciden en esto mismo.

En primer lugar, se ha insistido frecuentemente en la naturaleza estática de la *trama* de las tragedias de Séneca, incluida *Medea*. Esta afirmación es indiscutible; sin embargo, la *acción*, tal como la habíamos definido al comienzo de estas páginas, no sólo se expresa y se manifiesta en el nivel de la intriga; en ocasiones es únicamente perceptible en la transformación de la conciencia de los protagonistas y dicha transformación por lo general sólo es observable por intermedio de los "discursos" (monólogos, diálogos etc..) pronunciados por los personajes. Por otra parte, no se debe olvidar que en el drama (teatro) "hablar" es "actuar", en la medida en que el propio discurso es siempre una forma de hacer, o lo que es lo mismo, en el drama los discursos son las acciones.

Además, desde un punto de vista estrictamente formal, puede comprobarse que la extensión de cada episodio es bastante equilibrada en cuanto al número de versos, equilibrio que está subrayado por una mayor brevedad del prólogo (55 vv.)<sup>49</sup>. De manera contraria sucede con la extensión de los Coros, que a medida que va desarrollándose la *acción*, van reduciendo su número de versos, siendo el último el más breve<sup>50</sup>. Son, en efecto las intervenciones del Coro las que señalan la segmentación textual en cinco grandes unidades. Es cierto que, en contra de los consejos de Horacio<sup>51</sup>, salvo en raras ocasiones, éste no interviene activamente en el desarrollo de la acción, y, tal como hemos comprobado tampoco interfieren en las *relaciones de oposición* que mueven la *intriga*; sin embargo no hay que minimizar la importancia de estas secuencias líricas, y ello no sólo en razón de su amplitud<sup>52</sup>, sino también y sobre todo por su función. A este respecto se ha insistido siempre en el hecho de que el Coro, tomando como pretexto la escena inmediatamente anterior, comenta y traslada a un plano más elevado aquello que está sucediendo en la escena a fin de clarificar la acción a la que proporciona una base filosófica y moral. Para ello suele adoptar un tono impersonal, sin mostrar sus simpatías. No es éste el comportamiento que hemos visto en el análisis de

49. El episodio II consta de 186 vv.; el III, 199 vv.; el IV, 180 vv.; el V, 150 vv.

50. Así 60 vv. A, 79 vv. B, 91 vv. C, y 29 D.

51. *Ad Pis.* 193.

52. Ocupan en efecto casi un tercio de la obra.

*Medea*, tragedia en la que las simpatías del Coro son explícitas y están a favor de Jasón.

Está fuera de discusión que, separando textualmente los episodios, el Coro cumple además la función dramática de rellenar o justificar el tiempo transcurrido entre dos momentos distintos de la acción. Para ello se apoya en una serie de temas comunes y recurrentes, como son la inestabilidad de la Fortuna, la riqueza y el poder como fuente de preocupación frente a una vida humilde etc... Ahora bien estos temas no aparecen sólo en la producción trágica de Séneca, pues también los podemos encontrar en autores como Virgilio, Ovidio u Horacio. Por otra parte, hemos comprobado que en los intermedios líricos de *Medea* hay también reflexiones de este tipo, aunque los contenidos de todos los Coros están íntimamente relacionados con la *cadena-intriga*. Incluso en el último episodio interviene como interlocutor del Mensajero<sup>53</sup>.

En general, siguiendo la clasificación de Barthes<sup>54</sup>, podríamos considerarlos "catálisis", es decir descansos, lujos, que sin embargo no son inútiles, pues desde el punto de vista de la *fábula* o *historia*, aunque tengan una función redundante en relación a su núcleo, no por ello dejan de participar en la economía del mensaje. Cualquier notación en apariencia expletiva siempre tiene una función discursiva, pues acelera, retarda, impulsa, anticipa e, incluso, despista. De manera que, puesto que lo anotado es siempre notable, estas intervenciones corales despiertan siempre la tensión dramática del discurso, siendo por lo tanto su función constante la función fática. Por otra parte, a pesar de que no intervienen de manera directa en el desarrollo de la *intriga*, ninguno de ellos en *Medea* podría cambiar de lugar sin que ese cambio supusiera variación en la estructura dramática de la obra.

Es tercer lugar, es indudable que una auténtica y efectiva estrategia para crear atención y suspense en el drama, consiste en alternar el diálogo, que contribuye al desarrollo y avance de la *cadena-intriga*, con el monólogo, que focaliza la atención del lector (o del espectador) en la psicología de los personajes. Esta manera de estructurar la *trama* en las tragedias de Séneca ha sido puesta de relieve en repetidas ocasiones<sup>55</sup>, pero generalmente se ha considerado que, como

53. Esta intervención rompe la regla formulada por C. LINDSKOG, *Studien zum antiken Drama II*, Lund, 1879, según la cual el Coro toma parte en el discurso sólo cuando no hay más que un personaje en escena.

54. R. BARTHES, "Introduction à l'analyse structural des récits", *Communications* 8 (1966), pp. 1-28 (trad. esp. *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Buenos Aires, pp. 9-43)

55. Cfr. A. D. N. COSTA, "The Tragedies", en *Seneca*, A. D. N. COSTA (ed. ), London, 1974, pp. 96-115.



versión dramática de las *controversiae* y de las *suasoriae*, eran un demérito en el texto dramático en lugar de un auténtico procedimiento dramático y/o teatral.

En relación con las escenas de monólogos, es obvio que no todas son idénticas ni en la forma ni en la función. Hemos comentado monólogos muy breves que tienen un carácter articulario en el drama, como el que pronuncia Creonte antes de la confrontación verbal con Medea, o el de Jasón también antes de su diálogo con este mismo personaje. En el segundo tipo de monólogos que hemos comentado, como pueden ser los numerosos que pronuncia Medea, estas secuencias tienen una cualidad esencial que consiste en su organización, es decir, están caracterizados por tener un comienzo y un final, al menos en el sentido de que existe un punto en el que el hablante hace una confesión, y un punto en el que llega a unas conclusiones, que supondrán la evolución de la acción. Por otra parte, dado que gira en torno a las ideas o al carácter de un determinado personaje, posee una fuerte cohesión y está centrado en un contenido. Esto hace que los monólogos estén caracterizados por una fuerte grado de concentración.

En cuanto a las escenas o secuencias dialogadas, sin entrar en la tipología de dichas formas dramáticas<sup>56</sup>, hay que señalar que sobre un total de 1027 versos 349 están incluidos en escenas de diálogo, proporción verdaderamente baja si tenemos en cuenta que dicha forma es el elemento constitutivo del drama. Naturalmente las tres escenas claves que reafirman o ponen fin a las relaciones de oposición que mueven la intriga son los diálogos que tienen lugar entre Creonte y Medea y en dos ocasiones entre Medea y Jasón.

Habíamos admitido al comienzo de este análisis que las relaciones de implicación y/o de presuposición son los nexos conductores de la *intriga*. Junto a ellas, hay que tener presente que otro medio para relacionar las secuencias o escenas es, sin duda, la combinación de personajes (a la pareja Medea-Nodriza en el episodio I, sucede Medea-Nodriza-Creonte etc...). Relacionado con esta observación se encuentra el hecho de que sean los personajes que ocupan la escena los que sirven fundamentalmente de hilo conductor, y más exactamente Medea y la Nodriza. Esto está directamente en proporción con la relación discursiva de los distintos personajes que intervienen en la tragedia, siendo indiscutiblemente Medea quien domina la obra desde el comienzo hasta el final<sup>57</sup>.

56. A este respecto cfr. E. FISCHER-LICHTE, "The dramatic dialogue, oral or literary communication?", *op. cit.*

57. Medea pronuncia 541 vv., lo cual supone el 52,67 % de la obra; en segundo lugar está el Coro con 262 vv., un 25,51 %; le sigue la Nodriza con 106,5 vv. equivalente al 10,37 %; en cuarto lugar Jasón con 60 vv., un 5,84 %; le sigue Creonte con 47,5 vv. y un 4,62 %.

En el seno de cada episodio la relación que prevalece es la de *implicación*, es decir, cadenas de escenas que constituyen un único *sistema*. Desde la perspectiva del conjunto, es decir de la lectura acabada, ninguno de los episodios puede cambiar de posición sin alterar profundamente la coherencia de la obra, así como tampoco pueden cambiar las secuencias medianas. Es igualmente notable que entre las unidades finales de cada episodio y las primeras del siguiente, con exclusión del prólogo, se da una relación más estrecha. En cuanto al prólogo, según comentamos, es en realidad presupuesto por todas las secuencias, puesto que adelanta incluso la huida de Medea y el medio del que se vale.

Para concluir, de acuerdo con el resultado del análisis, creemos que, al menos en lo que atañe a la tragedia *Medea*, no hay razón alguna para poner en duda la coherencia de su estructura. No se trata de una serie de escenas más o menos unidas entre sí sin nexo con el conjunto, pues tanto en el seno de cada episodio como entre los cinco episodios se ponen de manifiesto fuertes relaciones de implicación y de presuposición que impiden poner en duda la cuidada estructura formal de la *trama*.