

SÉNECA

TRAGEDIAS

I

HÉRCULES LOCO - LAS TROYANAS
LAS FENICIAS - MEDEA

INTRODUCCIONES, TRADUCCIÓN Y NOTAS DE
JESÚS LUQUE MORENO



EDITORIAL GREDOS



Asesor para la sección latina: **SEBASTIÁN MARINER BIGORRA.**

Según las normas de la **B. C. G.**, la traducción de esta obra ha sido revisada por **CARMEN CODOÑER MERINO.**

© **EDITORIAL GREDOS, S. A.**

Sánchez Pacheco, 81, Madrid. España, 1979.

Depósito Legal: M. 40341 - 1979.

ISBN 84-249-3536-5.

Impreso en España. Printed in Spain.

Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1979.—5049.

INTRODUCCIÓN GENERAL

I. LAS TRAGEDIAS

De todo el teatro trágico grecorromano sólo se han conservado completas algunas de las obras de los dramaturgos griegos del siglo V a. C. y diez tragedias escritas en latín, probablemente en el siglo I d. C., y atribuidas todas a Séneca.

Entre aquel grupo de tragedias y este otro grupo de dramas latinos median quinientos años. Pero no es sólo este medio milenio lo que los separa, sino que además, y por encima de una serie de elementos comunes, hay entre ellos sustanciales diferencias, como vamos a intentar ver a continuación. E insistimos de antemano en esta sustancial diferencia, para descartar uno de los peligros en que más de una vez se ha caído al estudiar el teatro de Séneca, el de considerarlo como una emulación frustrada de la tragedia griega. No es ése el camino recto para abordar el estudio de estas obras, antes bien hay que reconocer que no se trata aquí de una tragedia griega venida a menos, sino de un nuevo tipo de drama antiguo¹.

¹ N. T. PRATT, «Majors Systems of Figurative Language in Senecan Melodrama», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 94 (1963), 199.

De todos modos, la peculiar situación de estas diez tragedias en el panorama de la historia de la literatura romana y del teatro antiguo en general ha suscitado en torno a ellas una variada problemática, a la que vamos a intentar pasar breve revista en estas páginas.

Empezaremos abordando dos problemas de tipo hasta cierto punto extraliterario: el de su autenticidad y el de su cronología.

1. NÚMERO Y AUTENTICIDAD

Como veremos más adelante, estas tragedias han llegado hasta nosotros por dos vías de transmisión manuscrita: en la primera, la encabezada por el código «Etrusco» (E), figuran nueve tragedias por este orden: *Hércules loco*, *Las Troyanas*, *Las Fenicias*, *Medea*, *Fedra*, *Edipo*, *Agamenón*, *Tiestes* y *Hércules (en el Eta)*. La segunda vía es la representada por la familia de manuscritos «A». En ella aparecen las tragedias así: *Hércules loco*, *Tiestes*, *La Tebaida* (que corresponde a *Las Fenicias*), *Hipólito* (correspondiente a la anterior *Fedra*), *Edipo*, *Las Troyanas*, *Medea*, *Agamenón*, *Hércules en el Eta*. Además, generalmente entre las dos últimas, se intercala la tragedia «pretext» *Octavia*.

Como se ve, los puntos de divergencia, en este aspecto, de las dos ramas de la tradición manuscrita son un orden distinto en la disposición de las tragedias, algunas variaciones en los títulos y la inclusión en la familia «A» de una nueva obra.

Desde siempre se han atribuido estas tragedias a Séneca, aun cuando tal atribución haya ido pasando por muy diversos avatares. Son numerosos los testimonios antiguos en que se atribuyen a Séneca no ya las tragedias en general, sino explícitamente algunos

de los títulos². Pero ya Sidonio Apolinar pensó que el Séneca autor de las tragedias era distinto del Séneca filósofo³. No obstante, estaba sin duda en un error, probablemente por no haber interpretado bien los versos de Marcial en que se alude a Séneca padre (el rétor) y a Séneca hijo (filósofo y tragediógrafo)⁴.

Los humanistas postularon más de una vez varios autores para las tragedias de este corpus, y las primeras ediciones de *opera omnia* de Séneca, el filósofo, no incluían las tragedias, cosa que prosiguió hasta la de Didot en 1844⁵.

En épocas más recientes, cuando se han minusvalorado el fondo o la forma de las tragedias, se las ha considerado más de una vez impropias del talento y del carácter de Séneca⁶.

Por lo general no se han reconocido motivos suficientes para dudar de que la mayoría sean obra del filósofo cordobés, si bien se ha negado tal autoría en una parte más o menos grande del corpus. Aún Richter⁷ excluía como espúrias *Octavia*, *Hércules en el Eta*, *Edipo* y *Agamenón*. Luego, estas dudas se redujeron en Leo⁸, aparte de *Octavia*, a *Hércules en el*

² Cf. p. ej., G. RICHTER, *De Seneca Tragoediarum auctore*, Bonn, 1862, págs. 7 y sigs.

³ «Quorum unus colit hispidum Platona // incassumque suum monet Neronem, // orchestram quatit alter Euripidis, // pictum faecibus Aeschylon secutus // aut plaustris solitum sonare Thespin, // qui post pulpita trita sub cothurno // ducebant olidae marem capellae», *Carmina* 9, 231 y sigs.

⁴ «Duosque Senecas unicumque Lucanum // facunda loquitur Corduba», I 61, 7.

⁵ Cf. COSTA, «The Tragedies», en *Seneca*, Londres, 1974, página 97.

⁶ Cf., p. ej., E. FISHER, «To the question of alleged Senecan Tragedies», *Classical Weekly* 38 (1944-1945), 108 y sig.

⁷ *Op. cit.*, págs. 14 y sigs.

⁸ F. LEO, *De Senecae tragoediis observationes criticae*, Berlín, 1878, págs. 73 y sigs.

Eta, atribuyéndole a Séneca una parte de esta obra y la otra a un autor que imitaba *Las Traquinias* de Sófocles y considerando *Edipo* y *Agamenón* como obras de juventud.

Hoy día hay acuerdo casi unánime en excluir de la obra de Séneca a *Octavia*, aun cuando algunos autores reconocen su autenticidad. En lo que respecta a *Hércules en el Eta*, las opiniones siguen estando divididas, según veremos en su momento.

2. CRONOLOGÍA

Establecer una cronología de las tragedias de Séneca no es una cuestión de simple curiosidad erudita, sino algo de gran trascendencia para el estudio de las propias obras.

El problema cronológico presenta aquí dos vertientes íntimamente ligadas entre sí: la ubicación de las tragedias a lo largo de la vida de Séneca y el orden en que fueron escritas. Dicha problemática ha sido abordada desde muy diversas perspectivas, de las cuales la más frecuente ha sido la de intentar reconocer en las distintas obras alusiones más o menos directas a personajes, acontecimientos, etc., de la época; es éste un camino sumamente resbaladizo, como veremos enseguida y tendremos ocasión de examinar más adelante.

Así, por ejemplo, Jonas⁹ propone por esta vía unas fechas para *Medea* y *Las Troyanas* (después de la vuelta del exilio), para *Edipo* (después de la guerra con los Partos), para *Fedra* (después de la muerte de

⁹ F. JONAS, *De ordine librorum Senecae Philosophi*, Berlín, 1870, citado por M. SCHANZ, C. HOSIUS, *Geschichte der römischen Literatur*, II, Munich, 1967 (= 1935), pág. 458.

Británico), para *Hércules loco* (después del año 57), y para *Tiestes* (después de la retirada de Séneca de la vida pública).

Puntos de referencia parecidos a éstos establecen, por ejemplo, Weinreich, para *Hércules loco*, suponiéndola escrita antes del año 54, por haber sido luego parodiada en la *Apocolocyntosis*¹⁰, o Cichorius para la totalidad de las tragedias; éstas habrían sido escritas después del 51, fecha en que, según él, tuvo lugar la disputa entre Séneca y Pomponio a que alude Quintiliano (VIII 3, 31)¹¹.

Dos cronologías que luego han tenido gran predicamento fueron las propuestas por Herrmann y Herzog. Según el primero¹², las tragedias pertenecen a los años en que Séneca estuvo en contacto con la corte de Nerón: *Hércules loco*, 54; *Tiestes*, 55; *Fedra*, 59; *Edipo*, 60; *Las Troyanas*, 60-61; *Medea*, 61-62; *Agamenón*, 61-62; *Hércules en el Eta*, 62¹³.

Herzog¹⁴ propone las siguientes fechas: sobre la base de ciertas referencias, tales como a la sencillez de la vida agreste, piensa que *Tiestes* habría sido escrita en los primeros años del destierro (43 d. C.) y *Medea*, por sus supuestas alusiones a la expedición de Claudio a Britania, entre 45 y 46. Para *Hércules loco*, aceptando la opinión de Weinreich, propone la fecha del 48. *Fedra* sería de la misma época. *Las Troyanas* serían del 53, anteriores a la *Apocolocyntosis*.

¹⁰ O. WEINREICH, *Seneca's Apocolocyntosis*, Berlín, 1932, páginas 62 y sigs.

¹¹ C. CICHORIUS, «Pomponius Secundus und Senecas Tragödien», en *Römische Studien*, Leipzig, 1922, págs. 462 y sigs.

¹² L. HERRMANN, *Le Théâtre de Sénèque*, París, 1924, págs. 72 y sigs.

¹³ Obsérvese cómo Herrmann se atiene al orden en que aparecen las tragedias en la familia A.

¹⁴ O. HERZOG, «Datierung der Tragödien des Seneca», *Rheinisches Museum*, n. s., 77 (1928), 51 y sigs.

Edipo habría sido escrita entre 60 y 61, y *Agamenón*, en el año 62¹⁵. *Las Fenicias* y *Hércules en el Eta* pertenecerían a los últimos años de la vida de Séneca.

No es éste lugar para insistir en el carácter completamente conjetural de la mayoría de los datos propuestos por estos autores. Quizás de todos ellos se podrían admitir como fiables algunos puntos de referencia muy generales, según veremos después.

También tomando base en posibles referencias históricas de las tragedias, en concreto, pensando que fueron escritas para instruir a Nerón, A. Sipple las sitúa después de que Séneca comenzó a ser tutor del emperador, adoptando además como criterios de fechación la concordancia entre tragedias y el desarrollo de la relación Séneca-Nerón. Así, *Las Troyanas* es asignada al año 63; *Hércules loco*, al 53-54; *Las Fenicias* y *Medea*, al 54-55, y las demás, al período que va del 60 al 65¹⁶.

Junto al criterio de las posibles alusiones históricas, otro factor que parece haber influido en los estudiosos, para decidir el orden en que fueron escritas las tragedias, es la ordenación que de ellas ofrecen los manuscritos. Ya hemos visto antes cómo Herrmann sigue el orden de la familia «A». Vamos a ver ahora algunos otros criterios de quienes, partiendo de motivaciones distintas, se muestran partidarios del orden de E.

Éste es el caso, por ejemplo, de Hansen¹⁷, quien ve desde *Hércules loco* a *Hércules en el Eta* un des-

¹⁵ Pues el asesinato de un rey por una reina estaría en la mente de Séneca desde que sucedió algo parecido en la dinastía julio-claudia.

¹⁶ A. SIPPLE, *Der Staatsmann und Dichter Seneca als politischer Erzieher*, Würzburgo, 1938.

¹⁷ E. HANSEN, *Die Stellung der Affektrede in den Tragödien des Seneca*, Berlín, 1924.

arrollo de la técnica de Séneca en el que han ido cobrando importancia creciente las «Affektszenen». Así, mientras en *Hércules loco* y *Las Troyanas* predomina el «Pathosstil», en *Las Fenicias* se advierte un cambio hacia el «Affektstil», que se desarrollará luego a partir de *Medea* y *Fedra*. Y así sucesivamente.

B. M. Marti llega a este mismo orden partiendo de otros presupuestos. Para ella las tragedias forman un corpus de propaganda de doctrina estoica, claramente organizado como un todo. Las dos tragedias sobre Hércules enmarcan un conjunto, dentro del cual quedan primero un grupo de dos tragedias a las que da nombre el coro, *Las Troyanas* y *Las Fenicias*, y que tratan de problemas religiosos; luego, otro grupo de dos, cuyo título es el nombre de sus heroínas (*Medea* y *Fedra*) y cuyo contenido es básicamente psicológico; y finalmente un grupo de tres, con nombres de sus respectivos héroes (*Edipo*, *Agamenón* y *Tiestes*), en las que se plantean problemas éticos¹⁸.

Este mismo orden de E ha sido luego defendido por Bardon¹⁹, basándose en supuestas referencias históricas de las tragedias.

En un tercer grupo habría que incluir aquellos intentos de datación llevados a cabo a partir de criterios internos a las propias tragedias. Así, por ejemplo, S. Landmann reconoce elementos de *Medea* en *Hércules en el Eta* y de *Las Troyanas* en *Agamenón*, lo cual le

¹⁸ B. M. MARTI, «Seneca's Tragedies. A New Interpretation», *Transactions and Proceedings of the Amer. Phil. Assoc.* 76 (1945), 221 y sigs. La organización según los títulos de los libros ya la había propuesto TH. BIRT, «Zu Senecas Tragödien» *Rheinisches Museum*, n. s., 34 (1879), 531.

¹⁹ H. BARDON, *Les empereurs et les lettres latines d'Auguste à Hadrien*, París, 1968, págs. 236 y sigs.

facilita unos puntos de apoyo para establecer una cronología relativa²⁰.

Otras veces ha sido la métrica la que ha dado pie para sugerencias cronológicas: Münscher organizaba las tragedias en tres grupos sobre la base de particularidades métricas:

1.º *Hércules loco* y *Las Troyanas*, que habrían sido escritas entre los años 52 y 54.

2.º *Fedra*, *Medea*, *Agamenón* y *Edipo*, entre 54 y 57.

3.º *Hércules en el Eta* y *Fenicias*, entre 63 y 65²¹.

Del mismo modo Marx²² propone que los gliconios de *Edipo* sean anteriores a los de las demás obras.

Paratore²³ sugiere los siguientes criterios de ordenación:

a) *Hércules en el Eta* sería la primera, una experiencia juvenil.

b) *Hércules en el Eta*, *Edipo* y *Agamenón* tienen muchos elementos en común (son las tres de cuya autenticidad más se ha dudado): *Hércules en el Eta* y *Agamenón* presentan un coro doble; *Edipo* y *Agamenón* son las únicas tragedias con coros polímetros; *Hércules en el Eta* y *Edipo* superan el límite de los cinco actos; en ninguna de las tres prevalece Eurípides como modelo, cosa que ocurre en las otras seis.

c) Desde *Hércules en el Eta* a *Agamenón*, pasando por *Edipo*, hay un progresivo perfeccionamiento.

²⁰ S. LANDMAN, «Seneca quatenus in mulierum personis effingendis ab exemplaribus Graecis recesserit», *Eos* 31 (1928), 485 y sigs.

²¹ K. MÜNSCHER, *Senecas Werke. Untersuchungen zur Abfassungszeit und Echtheit* (Phil. Suppl. 16, 1), Gotinga, 1922, pág. 84.

²² W. MARX, *Funktion und Form der Chorlieder in den Seneca-Tragödien*, tesis doct., Heidelberg, 1932.

²³ E. PARATORE, *Storia del Teatro Latino*, Milán, 1957, páginas 256 y sigs.

En fin, como se habrá podido ver, son muy variados los criterios a que se ha acudido para fechar y ordenar las tragedias, y también son muy distintos los resultados a que se ha llegado. En realidad hay que reconocer que no existen datos fiables para una datación segura. A lo más que se puede llegar es a admitir como probables ciertas fechas de referencia. Así, ya Th. Birt proponía que algunas tragedias pueden fecharse antes del 54, que la mayoría son posteriores a esta fecha y que ninguna es anterior al 49²⁴.

Se podría admitir²⁵, según los datos de Herzog, que antes veíamos, un término *post quem* para *Medea* y un término *ante quem* para *Hércules loco*. Se podría admitir asimismo, siguiendo a Cichorius²⁶, que Séneca estaba interesado en las tragedias alrededor del año 51. *Edipo* y *Agamenón* se pueden considerar cercanos en cuanto a fecha de composición por sus coros polímetros.

Quizás quepa pensar con Leo y Stuart²⁷ que las tragedias son obra fundamentalmente de juventud o, con Schanz y Costa²⁸, que Séneca empezó a escribirlas para llenar las horas de soledad de su destierro. Aunque no se pueda probar, no hay tampoco nada en contra de ello. Pero en general las tragedias pueden pertenecer a cualquier época de la carrera literaria de Séneca²⁹. No hay base segura para considerarlas especialmente ligadas a Nerón. Lo mismo podrían estarlo

²⁴ TH. BIRT, «Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt?», *Neue Jahrb.* 27 (1911), 352.

²⁵ M. COFFEY, «Seneca. Tragedies, Report for the years 1922-1955», *Lustrum* 2 (1957), 150.

²⁶ C. CICHORIUS, *loc. cit.*

²⁷ LEO, *De Senecae...*, I. c.; CH. E. STUART, *The tragedies of Seneca*, tesis doct., Cambridge, 1907.

²⁸ SCHANZ-HOSIUS, *op. cit.*, pág. 458; COSTA, *Séneca*, pág. 97.

²⁹ COFFEY, *loc. cit.*

a Claudio, a Calígula o a Tiberio³⁰. Es ésta la opinión que hoy prevalece entre los estudiosos de este teatro³¹.

3. CONDICIONAMIENTOS SOCIO-CULTURALES

El teatro de Séneca se halla en una encrucijada donde se mezclan una serie de factores de índole diversa que lo condicionan y explican a la vez. Tales elementos se centran fundamentalmente en torno a cuatro puntos:

La tragedia griega, de donde provienen no sólo la forma literaria, el género, sino también los temas y argumentos de las obras de Séneca.

El fondo doctrinal estoico que en dichas obras se respira.

La Retórica como suministradora de una serie de rasgos formales.

El ambiente socio-político en el que nacieron estas obras y en el que se desarrolló su autor.

Se trata, ni más ni menos, de los factores que ambientan y condicionan cualquier obra literaria, el entorno y la tradición en sus distintas vertientes, socio-política, filosófica, literaria, estilística, etc. Ninguna se puede explicar por sí misma sin ser enmarcada dentro de todos esos parámetros.

De suyo, en lo que respecta al teatro de Séneca, nunca se han dejado de tener en cuenta los factores

³⁰ R. J. TARRANT, *Agamemnon*, ed. with a comm., Cambridge, 1976, pág. 7.

³¹ F. GIANCOTTI, *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Città di Castello, 1953, especialmente pág. 29. Para un planteamiento general sobre el estado de la cuestión cronológica, cf. I. MUÑOZ VALLE, «Cronología de las tragedias de Séneca», *Humanidades* 19 (1967), 316 y sigs.

antes mencionados. Antes bien, sobre todo a dos de ellos (la filosofía neoestoica y la Retórica) se les ha concedido tanta importancia, que han llegado a veces casi a anular la propia entidad e individualidad de la obra en sí misma y de su autor, bajo el influjo aplastante de tales corrientes estética y de pensamiento³².

Y ello sobre todo cuando a tales factores culturales se ha acudido no tanto con un deseo de explicar el teatro de Séneca, cuanto de valorarlo: unos, fijándose en la forma, desde la perspectiva de un concepto convencional y un tanto apriorístico de la propia Retórica, han desdeñado estas obras como engendros de una hipertrofiada ampulosidad y grandilocuencia, bajo las cuales no se esconde más que una vaciedad de contenido³³. Otros, partiendo de un concepto no menos convencional y apriorístico del neoestoicismo, se fijan en el contenido y también minusvaloran estas obras viendo en ellas poco más que un programa filosófico (o filosófico-político) y unas intenciones propagandísticas o didácticas, entre la tramoya de un teatro mal construido³⁴.

Otro tanto, aunque quizás de forma menos estridente, es lo que ha ocurrido con respecto al influjo

³² W. H. OWEN, «Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca's Tragedies», *Transactions and Proceedings of the Amer. Phil. Assoc.* 99 (1968), 291.

³³ Cf., p. ej., TH. BIRT, «Was hat Seneca...»; A. BALSANO, «De Senecae fabula quae Troades inscribitur», *Studi Italiani di Fil. Class.* 10 (1902), 44; H. V. CANTER, «Rhetorical Elements in the Tragedies of Seneca», *Univ. of Illinois Stud. in Lang. and Lit.* 10, 1 (1925), 1 y sigs.; LEO, *De Senecae trag.*..., págs. 146 y sigs.; M. W. MENDELL, *Our Seneca*, New Haven, 1941; R. SCHREINER, *Seneca als Tragödiendichter*, tesis doct., Munich, 1909.

³⁴ Cf., p. ej., E. ACKERMANN, «Der Leidende Hercules des Seneca», *Rhein. Mus.*, n. s., 47 (1919), 460 y sigs.; TH. BIRT, *op. cit.*, y «Seneca», *Preuss. Jahrbücher* 144 (1911), 282 y sigs.; HERZOG, *op. cit.*; I. LANA, «Seneca e la poesia», *Rivista di Estetica* 6 (1961), 377 y sigs.

de la tradición trágica griega o del ambiente político y social sobre estas obras.

Ninguna de estas cuatro perspectivas se puede olvidar a la hora de estudiar los dramas de Séneca. Ahora bien, ni es posible valorar cada uno de estos aspectos por separado, aislándolo de los otros, ni, por supuesto, se puede dejar de tener en cuenta ni un solo momento lo que son las obras y el autor en sí mismos. Al abordar su estudio hay que despojarse de todo apriorismo y de toda «sugestión inverosímil»³⁵.

3.1. *Las fuentes literarias del teatro de Séneca*

Uno de los pies forzados por los que siempre ha pasado y sigue pasando el estudio del teatro de Séneca es el de verse comparado (de ordinario con intenciones valorativas y, por supuesto, con resultado negativo) con la tragedia griega del siglo v a. C. Como decíamos antes, el que de todo el mundo grecorromano sólo se hayan conservado completas esas tragedias griegas del siglo v y las de Séneca, que, además, tienen los mismos temas, hace pensar en seguida que aquéllas sean la fuente y el modelo de éstas.

Aunque se reconozca para Séneca la influencia de algunas otras obras y autores posteriores a los tragediógrafos griegos del siglo v, siempre se concibe dicha influencia como secundaria frente al peso abrumador que ejercen estos últimos sobre el poeta latino, de forma que, cuando, como muchas veces ocurre, éste se aparta en la temática manifiestamente de sus supuestos modelos, se intentan explicar dichas divergencias como contaminaciones de varias obras. Se da así por supuesto, sin pararse a considerar las dificulta-

³⁵ COSTA, *op. cit.*, pág. 108.

des que ello entraña³⁶, que Séneca conocía por completo las tragedias áticas, así como las posteriores de época alejandrina, cuando no hay pruebas positivas que lo evidencien, ni parece probable que, por ejemplo, las tragedias griegas postclásicas fuesen conocidas en Roma más acá del siglo II a. C.

De todos modos, una cosa sí es evidente: que en el teatro de Séneca hay, de una parte, según iremos viendo en apartados siguientes, una serie de elementos técnicos y estructurales y, de otra, una serie de temas que se pueden encontrar igualmente en la tragedia ática del siglo V. De la temática de esa tragedia Séneca parece haber escogido aquellos puntos y parcelas que mejor cuadraban a sus propósitos y a sus principios. De ahí que de los tres trágicos griegos sea Eurípides el que parece haber sido el modelo preferido de Séneca³⁷.

El teatro de Séneca tiene muchos más elementos comunes con el de Eurípides que con el de los otros dos grandes tragediógrafos griegos del V; y ello no sólo en lo que a temas se refiere, sino también en lo que concierne a un interés común por la especulación filosófica y por la vida humana, por los golpes de efecto, por lo patético y por las descripciones pictóricas, por la agudeza de los razonamientos y por las reflexiones sentenciosas³⁸. Eurípides parece, así, haber sido el principal modelo en *Hércules loco*, *Las Troyanas*, *Las Fenicias*, *Medea* y *Fedra*, mientras que la

³⁶ TARRANT, *op. cit.*, pág. 8.

³⁷ Ya en sus obras en prosa presenta Séneca poco interés por Esquilo y Sófocles, frente a un cierto conocimiento de Eurípides. Cf., p. ej., S. MAGUINNES, «Seneca and the poets», *Hermathena* 88 (1956), 81 y sigs.

³⁸ J. WIGHT DUFF, *A Literary history of Rome, II: In the Silver Age from Tiberius to Hadrian*, 3.^a ed., corregida por A. M. DUFF, Londres, 1964, pág. 207.

temática de *Edipo*, *Agamenón* y *Hércules en el Eta* parece depender directamente de Sófocles y Esquilo³⁹.

Ahora bien, incluso en este mismo aspecto de la temática, que parece ser uno de los lazos más fuertes que unen a Séneca con sus posibles modelos griegos, las diferencias entre éstos y aquél son muy considerables⁴⁰. En los casos en que ha sobrevivido la posible fuente griega se puede ver cómo Séneca unas veces sigue de cerca aquel original, pero otras se aparta de él considerablemente⁴¹.

La tradición dramática desde la Grecia del siglo v a. C. a la Roma del siglo I d. C. es lo suficientemente compleja⁴² como para hacer imposible cualquier tipo de dogmatización en este punto de las relaciones de Séneca con los tragediógrafos griegos y como para que se haya podido afirmar que las tragedias de Séneca no son imitaciones de las griegas, sino simplemente recreaciones de un material tradicional⁴³.

Y, si esto es así en lo que se refiere a la temática, cualquier otro tipo de comparación, por ejemplo, en cuestiones de forma o estructura, con el teatro griego

³⁹ Más detalles sobre estos problemas de fuentes, en las introducciones que preceden a cada obra. En lo que se refiere a *Tiestes*, no ha llegado hasta nosotros ninguna obra griega que pueda considerarse precedente, aunque sabemos que Sófocles y Eurípides escribieron obras con este título.

⁴⁰ Cf., p. ej., MENDELL, *op. cit.*; U. MORICCA, «Le tragedie di Seneca», *Rivista di Filologia e d'istruzione classica* 46 (1918), 345 y sigs.; 46 (1918), 411 y sigs.; 48 (1920), 74 y sigs., y 49 (1921), 161 y sigs.

⁴¹ A. LESKY, «Die griechischen Pelopidendramen und Senecas *Thyestes*», *Wiener Studien* 43 (1922), 181 y sigs.

⁴² O. REGENBOGEN, «Randbemerkungen zur *Medea* des Eurípides», *Eranos* 48 (1950), 33 y sigs.

⁴³ O. REGENBOGEN, «Schmerz und Tod in den Tragödien des Seneca», en *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1927-28*, Leipzig-Berlín, 1930, págs. 167 y sigs. (= *Kleine Schriften*, Munich, 1961, páginas 411 y sigs.).

es aún más arriesgada e insegura. Aunque se vayan encontrando aquí y allá continuamente detalles, hay que tener sumo cuidado para no generalizar en lo tocante a las fuentes del teatro de Séneca⁴⁴.

Y, por fin, de lo que ya no cabe duda alguna es de que, por encima de tales concomitancias estructurales o temáticas entre el teatro de Séneca y sus antecedentes griegos o latinos, lo que hay en aquél es un planteamiento y un enfoque completamente nuevos de todos esos elementos tradicionales. Dentro de la general conexión temática y literaria del teatro latino con el griego, quizás no se pueda hablar de puntos de vista nuevos en la tragedia romana arcaica o de época republicana, quizás tampoco en Ovidio; pero en Séneca seguro que sí, de forma que, si en él se reconocen elementos de origen helénico o reminiscencias de la antigua tragedia romana, hay que reconocer también que él les ha conferido una nueva profundidad psíquica, una tensión peculiar, de forma que «er gibt diesen Tragödien einen neuen, senecanischen Sinngehalt»⁴⁵.

Todo ello a consecuencia de que Séneca aborda esta temática desde una perspectiva completamente nueva, mejor dicho, diametralmente opuesta a la de los tragediógrafos griegos, a saber, la perspectiva en la que lo coloca su calidad de filósofo estoico. Para el carácter de la tragedia helénica representa una diametral inversión la doctrina estoica, que lleva consigo un planteamiento de la culpabilidad humana tan distinto, tan

⁴⁴ Para una confrontación de las tragedias de Séneca con las de los tres trágicos griegos del siglo V, tanto en aspectos formales como de contenido y funcionales, cf. B. SEIDENSTICKER, *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg, 1970.

⁴⁵ H. J. METTE, «Die Römische Tragödie und die Neufunde zur Griechischen Tragödie (insbesondere für die Jahre 1945-1964)», *Lustrum* 9 (1964), 193.

opuesto al de los tragediógrafos clásicos, que se ha podido calificar a aquella doctrina de antitrágica⁴⁶. «Séneca llama a sus dramas 'tragedias', pero el nombre no es a voluntad y acaece que tales dramas tiran a ser algo muy distinto que trágicos y aun descaradamente son antitrágicos. Sus temas están tomados de la tragedia griega, pero avistados desde una filosofía antitrágica»⁴⁷.

No se deben, por tanto, valorar las tragedias de Séneca por referencia al teatro griego, sino en sí mismas, porque, si del teatro griego toma Séneca unos temas, unos personajes básicos y unas estructuras formales todo ello ha sido reelaborado de acuerdo con unos presupuestos completamente nuevos y ha surgido un producto nuevo que lleva en sí la marca y los rasgos distintivos de Séneca y de su tiempo.

Por lo que respecta a la relación del teatro de Séneca con la tragedia de la Roma republicana, la cuestión es aún más intrincada, ya que de esta última no se ha conservado ni una sola obra completa⁴⁸. De todos modos, aunque para algunos autores Séneca sí debió verse muy influenciado por el antiguo teatro trágico romano⁴⁹, la opinión más generalizada, con base en los fragmentos que de este teatro se han conservado y en algunos otros datos indirectos, es la de que tal relación no debió de ser muy estrecha.

⁴⁶ S. MARINER, «Sentido de la tragedia en Roma», *Rev. Univ. de Madrid* 13 (1964), 463 y sigs.; K. VON FRITZ, *Antike und moderne Tragödien*, Berlín, 1962, págs. 21 y sigs.

⁴⁷ J. S. LASSO DE LA VEGA, *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, 1970, pág. 239.

⁴⁸ Cf., p. ej., WIGHT DUFF, *op. cit.*, págs. 202 y sigs.

⁴⁹ H. MORICCA, *L. A. Senecae Thyestes, Phaedra, (incerti poetae) Octavia; Hercules furens, Troades, Phoenissae; Medea, Oedipus, Agamemnon, Hercules Oetaeus*, I-III, Madrid, 1949 (= Turín, 1947).

Ante todo hay que tener en cuenta que en los siglos III y II a. C. la tragedia romana, aun con sus diferencias, era probablemente comparable, tanto en temática como en tratamiento, a la tragedia griega⁵⁰, y que, por tanto, Séneca en lo fundamental debe estar tan lejos de Ennio, Pacuvio y Accio como de Esquilo, Sófocles y Eurípides⁵¹.

Por otra parte, no es probable que Séneca conociera bien tales tragedias de la Roma republicana⁵² (en sus obras en prosa cita sólo pasajes conocidos a través de intermediarios como Cicerón), y aún es menos probable que tuviera buen concepto de ellas; lo natural es que participara del desprecio de los escritores de la época por el drama antiguo y que tuviese sus miras puestas, a través del clasicismo romano, en los cánones clásicos griegos. Así parece, por ejemplo, demostrarlo la métrica de sus versos: Séneca no escribe en senarios yámbicos como los dramaturgos romanos antiguos, sino en trímetros yámbicos, a la manera griega.

No obstante, y a pesar de que muchos de los paralelos establecidos entre las tragedias de Séneca y la antigua tragedia romana no resisten el análisis, no se puede dejar de reconocer la posibilidad de lazos de unión entre ambas.

Por ello, aunque no sea demostrable que Séneca haya tenido como modelos inmediatos a los tragediógrafos latinos de época republicana, la influencia que éstos pudieron ejercer sobre su teatro debe ser tenida siempre en cuenta⁵³.

⁵⁰ H. D. JOCELYN, *The tragedies of Ennius*, Cambridge, 1967, páginas 23 y sigs.

⁵¹ COSTA, «The tragedies», pág. 98.

⁵² TARRANT, *op. cit.*, pág. 12.

⁵³ Una última aportación sobre el tema es el trabajo de J. J. GAHAN, *A Grammatical comparaison between the trage-*

Y, si arriesgado es establecer relaciones entre Séneca y la tragedia romana de la República, aún más lo es el intento de establecerlas con la tragedia de época augústea, por ejemplo, con el *Tiestes* de Vario o con la *Medea* de Ovidio. Es éste un terreno en donde no se puede ir más allá de la pura hipótesis. Resulta, no obstante, muy tentador pensar que muchos aspectos del teatro de Séneca deben de haber tenido precedentes augústeos y que, como apunta Tarrant⁵⁴, esa síntesis entre mito clásico, cánones formales helenísticos, elementos de dicción arcaica y gran refinamiento estilístico que nosotros vemos consolidarse en el teatro de Séneca se haya empezado a producir en época augústea⁵⁵.

De lo que no cabe duda alguna es de la gran influencia que sobre Séneca ejercieron tres grandes poetas de esa época: Virgilio⁵⁶, Horacio⁵⁷ y Ovidio⁵⁸.

3.2. *Condicionamientos socio-políticos*

Hemos dicho más arriba que las tragedias de Séneca son algo distinto de las griegas del siglo v a. C. que conocemos, porque responden a unos condicionamientos completamente nuevos y reflejan una situa-

dies of Seneca and the fragments of early Latin Literature, tesis doct., John Hopkins Univ., 1969.

⁵⁴ *Op. cit.*, pág. 14.

⁵⁵ Sobre el teatro latino en esta época, cf. A. POCIÑA, «El teatro latino en la época de Augusto», *Helmántica* 24 (1973), 511 y sigs.

⁵⁶ WIGHT DUFF, *op. cit.*, pág. 216; E. FATHAM, «Virgil's Dido and Seneca's tragic heroines», *Greece and Rome* 22 (1975), 1 y siguientes.

⁵⁷ METTE, *op. cit.*, págs. 116 y sigs.

⁵⁸ C. K. KAPNUKAJAS, *Die Nachahmungstechnik Senecas in den Chorliedern des Hercules furens und der Medea*, tesis doct., Leipzig, 1930.

ción nueva, la de la época de Séneca. Vamos a ver luego, en apartados siguientes, los factores de tipo filosófico y de tipo estilístico-literario que condicionaron el nacimiento de esta obra. En realidad, esos dos tipos de factores no se pueden desligar en modo alguno de lo que fueron las circunstancias sociales y políticas del momento, pues, como luego veremos, tanto esa peculiar forma de pensar, como esa forma particular de escribir, son también expresión y consecuencia de una determinada coyuntura histórica.

Es, pues, simplemente por cuestiones metodológicas por lo que dejamos para luego los condicionamientos de tipo filosófico y estilístico, y nos centramos aquí en factores ambientales estrictamente políticos. Ahora bien, como luego se irá viendo, aquéllos y éstos están íntimamente ligados.

Parece haber sido un punto sumamente atractivo para los estudiosos del teatro de Séneca encontrar en él alusiones más o menos veladas a las circunstancias políticas en que nació: a personajes, acontecimientos, vida de la corte, etc. Y todo ello, además, generalmente con el propósito de demostrar luego unas determinadas motivaciones o intenciones políticas en el autor de las tragedias.

Ahora bien, es éste un terreno sumamente peligroso, pues, aparte del riesgo de espejismos a que queda expuesto todo el que pretenda realizar la travesía de un desierto como éste, está la enorme dificultad que entraña el hecho de que, como ya vimos antes, no se conoce con exactitud la fecha en que fue escrita cada tragedia. Es más, muchas veces se pretende deducir dicha fecha de aquellas posibles alusiones a elementos de la época. Se establece así un círculo vicioso: se acude a los datos históricos de la época para fijar una cronología de las tragedias y luego, o quizás al mismo

tiempo, se pretenden deducir de dicha cronología unas alusiones a las circunstancias históricas.

Teniendo, pues, que partir siempre del texto como único criterio, «il faut se garder, pour étayer une hypothèse, de trouver des allusions historiques»⁵⁹.

Se ha pretendido ver, por ejemplo, en *Hércules loco* 882-889 y 996 y sigs. un programa de política pacifista; en *Las Fenicias*, un paralelo entre Etéocles - Polinices y Nerón - Británico, al igual que en *Tiestes* se ha pretendido reconocer a Nerón en el personaje de Atreo y a Británico en el Tiestes. Medea ha sido identificada con Agripina y con Mesalina, y ésta última se ha querido ver representada en Fedra⁶⁰. Y así podríamos seguir prolongando los ejemplos⁶¹; en cualquier sentencia se ha querido ver según su tono o su contenido una crítica o un consejo al emperador, en cada aparición de un tirano, una alusión a Nerón.

No queremos tampoco decir que Séneca, al escribir sus tragedias, haya sido completamente impermeable, hasta el punto de no dejar en ellas reflejo alguno de las circunstancias históricas⁶². Lo que tratamos es de insistir en el sumo cuidado con que hay que caminar cuando se quiere penetrar por este terreno. Reflejos generales de la época e incluso alguna conexión con

⁵⁹ BARDON, *op. cit.*, pág. 236.

⁶⁰ W. RIBBECK, «Phaedra und Messalina», *Preuss. Jahrb.* 94 (1898), 515.

⁶¹ R. B. STEELE, «Some Roman Elements in the Tragedies of Seneca», *American Journal of Philology* 43 (1922), 1 y sigs.; BARDON, *op. cit.*, págs. 236 y sigs.; E. ELORDUY, *Séneca. Vida y estilo*, Madrid, 1965, págs. 187 y sigs.; R. S. PATHMANATHAN, «The parable in Seneca's Oedipus», *Nigeria and the Classics* 10 (1967-68), 13 y sigs.

⁶² Sobre el posible trasfondo político de ciertos pasajes de *Las Troyanas* y *Tiestes*, cf. M. COFFEY, «Seneca and his Tragedies», *The Proceedings of the African Classical Association* 3 (1960), 18-19.

determinados acontecimientos pueden dejarse ver de vez en cuando⁶³. Pensar lo contrario sería absurdo e iría contra la realidad que las propias tragedias dan a entender: los lazos que unen a Séneca con el mundo romano, con su época, son tan fuertes que comete a veces anacronismos, utilizando en un ambiente griego, como es el de las tragedias, términos que aluden a costumbres o instituciones claramente romanas⁶⁴.

Pues bien, como dijimos antes, más o menos directamente, sobre la base de todo este tipo de alusiones a las circunstancias históricas ambientales, se ha pretendido ver en las tragedias de Séneca unas motivaciones e intenciones más o menos políticas, sobre todo en el sentido de reconocer en ellas la expresión de una oposición a los Césares. Un trasfondo político así vio en estas tragedias Boissier⁶⁵. Y Steele⁶⁶ dice: «The tragedies are political essays in which Seneca assigns to Greek characters his own views in regard to Roman conditions.» Para Bardon⁶⁷, en cambio, las tragedias de Séneca no podrían encajar dentro de la llamada literatura de oposición, pues, ni la atmósfera romana de la época habría podido darles ese valor, ni sería verosímil que Nerón hubiese tolerado, y menos de su ministro, unos ataques tan continuos.

Dice esto en la idea de que todas las tragedias de Séneca fueron escritas antes del 63 y además según el orden de E. Partiendo de tan frágil base es como Bardon le niega el carácter de teatro de oposición y postula para ellas algo completamente opuesto: para él

⁶³ Cf., p. ej., STEELE, *op. cit.*, págs. 4 y sigs.; BARDON, *loc. cit.*

⁶⁴ WIGHT DUFF, *op. cit.*, págs. 215 y sigs.; STEELE, *op. cit.*, páginas 29 y 30.

⁶⁵ G. BOISSIER, *L'opposition sous les Césars*, París, 1930¹⁰, páginas 83 y sigs.

⁶⁶ *Op. cit.*, pág. 2.

⁶⁷ *Op. cit.*, pág. 239.

las tragedias de Séneca son una obra «neroniana», al igual que las églogas de Calpurnio o los cuatro primeros libros de la *Farsalia*. Las tragedias habrían sido escritas, según él, por instigación de Nerón, para secundar las aficiones dramáticas del emperador⁶⁸ y no traducirían ningún tipo de antagonismo, sino que se reflejarían en ellas los mismos temas de la Edad de Oro, de la paz o de un emperador apolíneo utilizados por Calpurnio, por el autor de los *Carmina Einsiedlensia* o por Lucano; «elles participent ainsi à cette rénovation qu'encouragea l'enthousiasme de Neron pour les lettres»⁶⁹.

A nuestro modo de ver, no parece ser ésta la tonalidad dominante en las tragedias. Por otra parte, la conclusión de Bardon descansa sobre la frágil base de una datación insegura y de un orden interno aún más inseguro. E, incluso suponiendo que las tragedias se inscribieran en ese movimiento renovador de los primeros años neronianos, no por esto dejaría de sentirse menos en ellas el peso de la tiranía, la fuerte represión, el dolor y el sufrimiento de los hombres de la época.

Ahora bien, tampoco queremos con esto decir que haya que ver en las tragedias de Séneca un teatro de oposición⁷⁰. Hasta los que recientemente han defendido esta última teoría⁷¹ aplican tal calificativo con sordina, en el sentido de que, si así fuera, se trataría de una oposición sumamente mediatizada tanto por el carác-

⁶⁸ Suetonio, *Nero* 11, 12, 21, 23, 46; Dión Casio, LXIII 9-10 y 20.

⁶⁹ Bardon, *op. cit.*, pág. 240.

⁷⁰ Cf., p. ej., M. Morford, «The Neronian literary revolution», *The Classical Journal* 68 (1972-1973), 210 y sigs.

⁷¹ G. C. Giardina, «Per un inquadramento del teatro di Seneca nella cultura e nella società del suo tempo», *Riv. Cult. Class. Med.* (1964), 179 y sigs.

ter aristocrático de esa oposición estoica (Séneca, Lucano, etc.), cuanto por la forma misma de expresión artística, el género trágico, un vehículo más adecuado para idealizar y universalizar sentimientos y personajes que para unos contenidos concretos de lucha contra una situación política concreta ⁷².

El teatro de Séneca no responde, así, a una literatura de circunstancias favorecida por las tendencias políticas o las aficiones literarias de un emperador. El teatro de Séneca no es tampoco un teatro de oposición, una literatura de combate, sobre todo en el sentido en que hoy entenderíamos tales términos. Pero ello no quiere decir que no esté profundamente arraigado en el contexto histórico y social en que nació, sino que, al contrario, lo refleja perfectamente. Y no sólo porque naciera, como vamos a ver enseguida, bajo el impulso de una corriente filosófica y bajo unas formas de expresión literaria que, al igual que aquella doctrina filosófica, eran ya en sí reflejo de una circunstancia histórica, sino porque este teatro en sí mismo, con su planteamiento de la oposición entre la *ratio* y el *furor*, entre la humilde pobreza y la ambiciosa riqueza, entre la libertad interior y la inestabilidad de la fortuna, es la forma de expresión de un hombre inmerso en una sociedad y en un momento histórico duros y conflictivos. De forma que, si Séneca en sus escritos en prosa, dentro de la serenidad expo-

⁷² «Il dramma fu forma espressiva fiorentine o perfino dominante in quei periodi storici, in cui si credette di avere raggiunto al di sopra del tempo e della storia, come nel quinto secolo in Atene o nell'era elisabettiana in Inghilterra o nel «siglo de oro» in Spagna. Ma le età di tormento dibattito fra vecchio e nuovo o perfino di lotta cruenta... come appunto l'età di Seneca, desiderano, piuttosto che l'ideale e il tipico del teatro trágico, il concreto e il particolare della letteratura di battaglia, la prosa delle Epistole a Lucilio», GIARDINA, «Per un inquadramento...», página 180.

sitiva de una obra filosófica, se manifiesta como «un intelectual que se interroga, reflejando una crisis de conciencia que es, probablemente, la crisis espiritual común del imperio romano de su tiempo»⁷³, en esta obra poética, dejando en libertad sus emociones y sentimientos, se muestra también como un reflejo del sufrimiento humano, del dolor del mundo, de la intolerabilidad de una vida, más dura que la misma muerte para la inmensa mayoría de los miembros de la sociedad imperial del siglo I d. C.

3.3. *El estoicismo y las tragedias de Séneca*

Los presupuestos filosóficos del teatro de Séneca son incuestionables. Estamos ante una literatura nacida bajo la influencia del neoestoicismo⁷⁴. Séneca trágico no se puede separar de Séneca filósofo: por muy atraído que estuviera por la tradición dramática griega, estaba básicamente condicionado por una determinada visión del mundo, la que le daban sus ideas filosóficas. Los postulados del neoestoicismo sobre el cosmos, sobre el hombre, sobre la religión, la psicología, la ética, la vida, la muerte, son los pilares sobre los que se construye esta arquitectura⁷⁵.

Las tragedias de Séneca presentaban una aplicación del pensamiento estoico, tanto en un sentido po-

⁷³ A. FONTÁN, *Humanismo Romano*, Barcelona, 1974, página 143. «Una società e un momento storico, in cui per la prima volta sotto spinta delle contraddizioni interne un sistema giuridico-economico (e quindi un'etica stessa di vita), fondato su secoli di vitalità, entra nella sua crisi definitiva», GIARDINA, «Per un inquadramento...», pág. 179.

⁷⁴ F. EGERMANN, «Seneca als Dichterphilosoph», *Neue Jahrb.*, n. s., 3 (1940), 18 y sigs.

⁷⁵ B. M. MARTI, *op. cit.*, y «The prototypes of Seneca's tragedies», *Classical Philology* 42 (1947), 1 y sigs.

sitivo como negativo⁷⁶, es decir, tanto en las virtudes que alaba como en los vicios que fustiga.

Recurrentes a lo largo de toda la obra son temas como la defensa de la *ratio* frente al *furor* (*Hércules loco* 109, 1134; *Fedra* 184; *Tiestes* 101, 253; *Medea* 339, 396, etc.), de la vida pobre y humilde frente a la ambición y las riquezas (*Hércules loco* 198, 201; *Tiestes* 391-400; *Fedra* 207-215; 1124-1129; *Agamenón* 102-107; *Hércules en el Eta* 644-670), una incitación a la verdadera libertad, que es la interior (libertad de temor: *Tiestes* 389; libertad de pasión: *Tiestes* 390; libertad de ambición: *Tiestes* 350), al dominio de sí mismo como ideal supremo (*Medea* 176)⁷⁷.

Toda esta filosofía es a veces puesta en boca del coro o de los personajes, pero sobre todo está encarnada en muchos de estos últimos: Astianacte y Polixena en *Las Troyanas*, Tántalo, el hijo de Tiestes, Hipólito, Tiestes, Yocasta, Antígona y, de un modo especial, Hércules⁷⁸.

Con todo, no son estas actitudes estoicas lo más destacado, sino todo lo contrario, las dificultades que encuentran para realizarse. La vida se presenta así como algo sumamente duro, en ella el hombre a veces desolado, abandonado de los dioses (*Tiestes* 1070 y sigs., *Medea* 1027) ha de debatirse en medio de una serie de contrariedades que lo pueden llevar incluso a desear abandonar dicha vida⁷⁹. Todo ello, además, por obra de la inestabilidad de la fortuna (*Hércules loco* 325 y sigs.; *Tiestes* 596-598; *Fedra* 204 y sigs., 978-980; *Las Troyanas* 5, 259-261; *Medea* 219-222; *Agamenón* 101 y

⁷⁶ N. T. PRATT Jr., «The Stoic Base of Senecan Drama», *Transactions and Proceedings of the Amer. Phil. Assoc.* 79 (1948), 1 y sigs.

⁷⁷ GIARDINA, «Per un inquadramento...», págs. 178 y sigs.

⁷⁸ PRATT, «The Stoic Base...», págs. 6 y sigs.

⁷⁹ GIARDINA, «Per un inquadramento...», pág. 179.

sigs., 247 y sigs., 928 y sigs.; *Hércules en el Eta* 641-643) y de la atrocidad de las pasiones, que desvían al hombre del camino recto⁸⁰. De ahí provienen todos los crímenes y desastres que constituyen la temática de las tragedias: la apasionada criminalidad de los griegos en *Las Troyanas*, de *Medea*, de *Fedra*, de *Deyanira*, la *hýbris* de *Agamenón* o de *Hércules*, la perversidad de *Atreo*, etc.⁸¹.

Lo trágico surge así de la lucha que en el interior del hombre se entabla entre fuerzas antagónicas⁸². Es en medio de ese mundo violento donde se debate el hombre, pasando por situaciones de fuerte intensidad emocional. Y esa misma tensión emocional de las tragedias de Séneca, si bien tiene raíces y condicionamientos en la tradición literaria, en la propia literatura de la época, en los componentes retóricos que la integran e incluso en la violencia real de aquellos tiempos, no cabe duda de que es también otro rasgo estoico: late ahí la idea de que la adversidad es el yunque en que ha de forjarse la virtud, la idea de la glorificación en la adversidad⁸³.

La base estoica del teatro de Séneca es, pues, indiscutible. Ahora bien, ¿cuál era la finalidad concreta de estas obras? ¿Qué intención animaba a Séneca cuando pensó en ellas?

Para unos, como, por ejemplo, B. M. Marti, lo que Séneca pretende en las tragedias no es otra cosa que la exposición programática de una doctrina filosófica,

⁸⁰ EGERMANN, *loc. cit.*

⁸¹ PRATT, «The Stoic Base...», *loc. cit.*

⁸² A. M. MARCOSIGNORI, «Il concetto di virtus tragica nel teatro di Seneca», *Aevum* 30 (1960), 217 y sigs.; R. W. TOBIN, «Tragedy and catastrophe in Seneca's Theater», *The Class. Journal* 62 (1966), 64 y sigs.

⁸³ PRATT, «The Stoic Base...», pág. 8.

con afán proselitista⁸⁴. Tomando como canónico el orden en que aparecen las tragedias en la recensión E, presupone Martí, según ya vimos, que Séneca las compuso en ese orden, concibiéndolas como un todo orgánico, estructurado así con vistas a la propaganda de doctrinas neoestoicas. A pesar de su acertada descripción de los temas estoicos de cada una de las piezas, la teoría de Martí tiene entre otros fallos el de partir de una cronología cuya autenticidad no está demostrada y el de dar por supuesta la autenticidad de *Hércules en el Eta*⁸⁵.

Sobre esta misma finalidad didáctica insisten también autores como Egermann⁸⁶, para quienes las tragedias tienen el valor didáctico de unos *exempla*, similares a los que suelen utilizar los estoicos en sus enseñanzas, tratando de probar por este camino no ya sólo la función didáctica de las tragedias de Séneca, sino también el carácter y las raíces estoicas de tales propósitos didácticos. En este sentido, Séneca no habría hecho más que colocarse en la tradición de las tragedias filosóficas de Crates de Tebas, de Herilos de Cartago, etc.⁸⁷.

Se ha insistido también en el carácter didáctico de las tragedias, relacionándolas con los propios escritos filosóficos de Séneca y especialmente con la concep-

⁸⁴ B. M. MARTI, «Seneca's Tragedies» y «Place de l'*Hercule sur l'Oeta* dans le corpus des tragédies de Sénèque», *Revue des Études Latines* 27 (1949), 189 y sigs.

⁸⁵ COFFEY, «Seneca. Tragedies», pág. 158; COSTA, «The Tragedies», pág. 108.

⁸⁶ EGERMANN, *loc. cit.*

⁸⁷ Sobre una idea parecida ha insistido también Martí, «The prototypes...». Ahora bien, ésta es una hipótesis indemostrable por muchísimos motivos, entre los que no es el de menor importancia el hecho de que no sabemos si estos escritos filosóficos eran o no auténticas tragedias en el sentido tradicional del término: COFFEY, «Seneca. Tragedies», págs. 156 y 158.

ción didáctica de la poesía que de ellos parece deducirse (Ep. 8.8.) y con el empleo que allí se hace de *exempla* de tema mitológico⁸⁸.

En nuestra opinión los valores didácticos de estas obras senecanas son evidentes. Ahora bien, lo que ya no es tan evidente es que hayan sido precisamente esos motivos didácticos los que hayan movido a Séneca a escribir estas obras; eso no lo hemos visto demostrado, ni lo consideramos demostrable.

Hay, sí, en las tragedias una evidente base estoica. Pero de ahí no se puede pasar a decir que hayan sido compuestas con un propósito uniforme y planificado, como un programa formal de enseñanza estoica. ¿Qué razón de ser⁸⁹ tendría utilizar la forma dramática, cuando esa misma enseñanza la estaba ya haciendo su autor en sus escritos en prosa?⁹⁰

Y aún más difícil de probar que el carácter preponderante de esta intención didáctica, planteada así, en términos generales, es querer fijar el destinatario de esas enseñanzas. Y esto no ya en términos genéricos, como cuando se habla de que fueron pensadas para adoctrinar a un público selecto de círculos reducidos⁹¹, sino llegando a considerarlas una obra *ad usum delphini*, concebida por Séneca para adoctrinar filosófica y políticamente a Nerón⁹².

⁸⁸ U. KNOCHE, «Senecas Atrous, Ein Beispiel», *Antike* 17 (1941), 63.

⁸⁹ COFFEY, «Seneca and his...», pág. 19: «there is no reason to suppose that it was intended as a work like *De Clementia* to instruct Nero. There is too much in *Thyestes* as in every other play by Seneca that cannot be explained as didactic».

⁹⁰ COSTA, «The tragedies», pág. 108.

⁹¹ KNOCHE, *op. cit.*

⁹² Esta idea, planteada por BIRT, «Was hat Seneca...», ha sido luego recogida por otros autores, como SIPLE, *op. cit.*; I. LANA, *Lucio Anneo Seneca*, Turín, 1955, págs. 180 y sigs.; ELORDUY, *op. cit.*, págs. 187 y sigs., y últimamente, por A. Po-

Excluida, por tanto, una específica finalidad didáctica en las tragedias de Séneca (lo cual no invalida sus posibles valores didácticos), ¿qué razón dar de ese más que evidente trasfondo filosófico de la obra?

A nuestro modo de ver, todo ese contenido no hay que valorarlo tanto en función de unos destinatarios, cuanto desde la perspectiva del propio autor. Es decir, recurriendo a la terminología lingüística, no se trata tanto de una función o finalidad actuativa, cuanto de una manifestación o síntoma.

Séneca ha utilizado unos temas de la tragedia griega y los ha recubierto de una compleja arquitectura de procedimientos retóricos, para dar forma literaria a unas ideas y a unos sentimientos sobre el hombre, y, sin duda, sobre sí mismo, en medio de las violencias y sufrimientos de aquellos años de tiranía bajo Calígula, Claudio o Nerón⁹³. ¿Que esas ideas y sentimientos están en la línea del neoestoicismo? No cabía esperar otra cosa en el representante más destacado de esta corriente filosófica, que precisamente había resurgido en aquellos años como un replegamiento de los hombres sobre sí mismos, como un intento de liberación interior frente a la dura crueldad de la tiranía.

Lo que Séneca busca en sus dramas es sobre todo explorar las tensiones y luchas de la existencia humana, especialmente en situaciones desesperadas o casi desesperadas, tipificadas e iluminadas por los personajes de la leyenda⁹⁴. Los temas de las tragedias han sido seleccionados entre los que podían suministrar

CIÑA, «Finalidad didáctico-política de las tragedias de Séneca», *Emerita* 44 (1976), 279 y sigs.

⁹³ «Seneca used the post-Ovidean development of high poetry and also his own personal political experience to express the psychological and ethical thought of Stoic philosopher», COFFEY, «Seneca and his...», pág. 19.

⁹⁴ COSTA, «The tragedies», págs. 109 y sigs.

abundante material para un estudio profundo de las pasiones humanas y han sido remodelados según unas formas de expresión literaria y de acuerdo con unas condiciones políticas en las que se sentía la imperiosa necesidad de dirigir todos los esfuerzos de la inteligencia y todos los intentos de expresión artística hacia el estudio de la vida interior, si no se quería seguir por el camino, ciertamente más fácil, de la frivolidad.

Los años de tiranía habían puesto fin a todo tipo de libertades. Y, si esa falta de libertad había traído consigo la ruina de la elocuencia y de otras formas de expresión y de pensamiento, eran a su vez el arte y la filosofía los que iban a intentar proporcionar alivio a aquellos espíritus agobiados bajo el peso de la tiranía. Fue así como surgió la filosofía neoestoica, como refugio de unos ánimos que, ante la adversidad exterior, se replegaban sobre sí mismos y, dentro de un elevado ideal de moralidad, trataban de encontrar en la propia conciencia los gérmenes de una nueva felicidad⁹⁵.

Los conflictos y luchas que, como veíamos antes, constituyen la temática de estas tragedias, son los conflictos de los hombres de la época y la lucha interior del propio Séneca, planteados a la luz de las doctrinas neoestoicas⁹⁶. Es el Hombre (sin duda, también, el hombre-Séneca) el que aquí se presenta enfrentado consigo mismo. «Il punto focale tragico in Seneca... sta... nell'avere assunto a pietra di paragone dell'azione umana non il vecchio monito d'una pietà d'origine

⁹⁵ MORICCA, «Le tragedie...», pág. 346. Cf. también A. TRAINA, «Lo stile drammatico del filosofo Seneca», *Belfagor, Rass. di varia umanità* XIX, 6 (1964), 625 y sigs.

⁹⁶ De ahí, por ejemplo, el interés que siempre muestra por la caracterización y el retrato de los personajes, cf. E. C. EVANS, «A Stoic aspect of Senecan Drama: Portraiture», *Trans. and Proceedings of the Amer. Philol. Assoc.* 81 (1950), 169 y sigs.

teologale, in cui ormai nessuno credeva, ma una norma etica controllata e difesa dalla filosofia che in quel tempo aveva più credito a voce» (el estoicismo)⁹⁷.

De ahí el profundo sentido ético de estas obras. Al igual que las obras en prosa versan casi todas sobre una filosofía moral práctica, así «la intención principal de las tragedias de Séneca es también moral... Lo que caracteriza el estilo trágico de Séneca es un *pathos* intensificado... Séneca no se empeña en una catarsis aristotélica, sino en una especie de shock moral»⁹⁸.

El hombre, por tanto, es el centro de estas tragedias⁹⁹. El sufrimiento humano en todas sus formas (*formas dolor errat per omnes*, *Hércules en el Eta* 252-253) subyace como motivo fundamental en todas ellas¹⁰⁰. Es la tragedia del hombre frente a los caprichos de la fortuna, la infatuación bajo cuyos efectos el hombre arrastra sobre sí mismo el mal y sucumbe destruido por sus propias pasiones¹⁰¹.

No interesan a Séneca tanto unos personajes, unos individuos concretos, cuanto unos tipos paradigmáticos, en los que se representa al hombre víctima de unas pasiones destructivas.

⁹⁷ C. DEL GRANDE, ΤΡΑΓΩΙΔΙΑ, Milán-Nápoles, 1952, pág. 195, citado por GIARDINA, «Per un inquadramento...», pág. 178.

⁹⁸ L. BIELER, *Geschichte der Römischen Literatur = Historia de la Literatura Romana* [trad. M. SÁNCHEZ GIL], Madrid, 1965, página 269.

⁹⁹ «Lo más característico del teatro trágico senecano, discutido en cuanto a teatro, en cuanto a tragedia, en cuanto de Séneca, lo constituye el esfuerzo prometeico de robar a los dioses la antorcha trágica para otorgarla a los hombres», MARINER, *op. cit.*, pág. 480.

¹⁰⁰ REGENBOGEN, «Schmerz und Tod», *passim*.

¹⁰¹ E. HANSEN, *Die Stellung...*; K. TRABERT, *Studien zu Darstellung des Pathologischen in den Tragödien des Seneca*, tesis doct., Erlangen, 1935; M. POHLENZ, *Die Stoa*, Gotinga, 1948; R. ARGENTIO, «La vita e la morte nei drammi di Seneca», *Riv. St. Class.* 17 (1969), 338.

Es ese hombre y son esas pasiones lo que parece interesar a Séneca por encima de todo, incluso por encima de las propias doctrinas filosóficas. De ahí su interés por la profundización psicológica, en un análisis que lo lleva en ocasiones más allá de la misma teoría filosófica. Así, por ejemplo, en Eurípides el monólogo de Medea (*Medea* 1078 y sigs.) está trazado, de acuerdo con Crisipo (SVF III 1a4), como demostración de una teoría intelectual; en Séneca se presenta también como una lucha entre la razón y la pasión, pero no queda en eso, sino que también es un conflicto entre los sentimientos de venganza y de amor maternal; y este conflicto está presentado en términos que van más allá de la estricta teoría filosófica.

Hombre y destino en las tragedias de Séneca son centros de interés por sí mismos y no meras ilustraciones de la teoría estoica¹⁰²; en eso radica el principal contraste de las tragedias con la obra en prosa¹⁰³.

3.4. *La Retórica y las tragedias de Séneca*

Otro de los aspectos que más se ha destacado siempre al analizar las tragedias de Séneca ha sido el de su componente retórico o declamatorio¹⁰⁴. Desde Leo¹⁰⁵ y Nisard¹⁰⁶ casi hasta nuestros días se ha venido insistiendo en ello casi sin interrupción.

¹⁰² Cf., p. ej., M. CACCIAGLIA, «L'etica stoica nei drammi di Seneca», *Rendiconti dell' Instituto Lombardo* 108 (1974), 78 y sigs.

¹⁰³ POHLENZ, *op. cit.*, pág. 326.

¹⁰⁴ COSTA, «The tragedies», pág. 98.

¹⁰⁵ *De Senecae tragoediis...*, *passim*.

¹⁰⁶ D. NISARD, *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, I, Bruselas, 1834, págs. 118 y sigs. Las denomina allí «tragédie de recette», de una receta cuyos ingredientes son siempre los mismos: descripciones, declamaciones y sentencias.

Por lo común el calificativo de «retóricas» se les suele aplicar a estas tragedias con una intencionalidad valorativa y generalmente en un sentido negativo, que a veces ha llegado a ser tan intenso como para considerarlas indignas de un escritor como Séneca ¹⁰⁷.

Se ha destacado una y otra vez su dicción altisonante y artificiosa, la falta de naturalidad con que hablan los personajes, el gusto por lo horripilante que llega en ocasiones hasta el ridículo ¹⁰⁸, la absoluta convencionalidad y exagerada erudición en el empleo de alusiones mitológicas y geográficas ¹⁰⁹, el gusto por apariciones, escenas infernales y escenografías tenebrosas, el recurso a la magia y la locura como temas propios de una retórica melodramática ¹¹⁰.

Por lo general esta infravaloración de la forma de las tragedias de Séneca se ha debido a que se partía de unos prejuicios y convencionalidades acerca de la Retórica similares a los que veíamos antes al hablar del estoicismo; de manera que, si desde esa postura allí se juzgaba severamente el contenido, las motivaciones de la obra de Séneca, ahora se hace aquí otro tanto con respecto a los resultados, a la forma.

Han ayudado también a tal infravaloración la impopularidad de la Retórica en los últimos tiempos y la peculiar disociación que en las modernas concepciones de la crítica literaria se establece entre lo que hoy se

¹⁰⁷ Cf., p. ej., PARATORE, *Storia...*, pág. 247, y bibliografía allí citada.

¹⁰⁸ PARATORE, *loc. cit.*

¹⁰⁹ Cf. p. ej., WIGHT DUFF, *op. cit.*, págs. 207 y sig.

¹¹⁰ E. EITREM, «La magie comme motif littéraire chez les Grecs et les Romains», *Symbolae Osloenses* 21 (1941), 69 y sigs.; M. V. BRAGINTON, *The supernatural in Seneca's tragedies*, tesis doct., Yale, Menasha, 1933; A. O'BRIEN-MOORE, *Madness in Ancient Literature*, tesis doct., Princeton, Weimar, 1924, págs. 202 y sigs.

entiende por creatividad poética y las estrictas normas de la antigua preceptiva retórica ¹¹¹.

A pesar de todo, no siempre ha tenido sentido negativo la aplicación del calificativo de «retóricas» a las tragedias de Séneca y no faltan quienes han empleado tal calificativo no en el sentido de una vana ampulosidad, sino en el de una auténtica oratoria al servicio de la expresión y comunicación de unos contenidos ¹¹².

En realidad, toda la literatura latina desde sus comienzos se ha desenvuelto más o menos dentro de las coordenadas de la Retórica, sobre todo en lo que se refiere a la literatura en prosa. En la poesía el influjo de la Retórica se empieza a hacer notar intensamente en el siglo I ¹¹³.

Si la Retórica había venido formando a los jóvenes romanos de la República para el Foro, con la llegada de la tiranía y la pérdida de las libertades públicas, la Retórica había empezado a perder parte de su sentido sustancial y a hipertrofiar su forma entre los alardes de una huera palabrería de salón y de una literatura cortesana, pasando de haber sido fundamentalmente el yunque donde se forjaron los oradores para los debates públicos, a ser la norma general tanto de un vano arte declamatorio como de una expresión literaria a la que las circunstancias políticas no permitían ser otra cosa que eso, expresión y forma.

Las técnicas de enseñanza de esta retórica las conocemos bien y sobre todo los dos tipos de ejercicios que se solían proponer en las escuelas a los alumnos: las «suasorias» (discursos de tipo deliberativo que solían ser puestos en boca de personajes cé-

¹¹¹ OWEN, *op. cit.*

¹¹² Cf., p. ej., GIANCOTTI, *op. cit.*; P. J. ENK, «Roman Tragedy», *Neuphilologus* 41 (1957), 282 y sigs.

¹¹³ S. F. BONNER, *Roman Declamation, in the late Republic and Early Empire*, Berkeley, 1949.

lebres de la Historia o de la Mitología, imaginándolos en una situación límite) y las «controversias» (una modalidad ligada a la elocuencia judicial y consistente en un debate en torno a un problema ético o legal) ¹¹⁴.

Se buscaba en estos ejercicios que los alumnos adquiriesen destreza e inventiva en el manejo de la lengua, que aprendieran a encontrar argumentos sutiles más que a profundizar en los temas, que supiesen utilizar todo un tinglado de trucos y florituras para alcanzar una expresión brillante, sobrecargada de imágenes, llena de estridentes antítesis y demás efectismos, entre los que no cabe olvidar la «sentencia», utilizada como broche de oro, como fórmula mágica dentro de toda esta artificiosa técnica de la persuasión.

Este tipo de retórica declamatoria era la que había invadido la producción literaria latina del siglo I, hasta tal punto que hoy en muchos casos nos resulta imposible distinguir entre retórica y literatura ¹¹⁵. Si, por tanto, era éste el ambiente literario de la época, no es de extrañar que esa simbiosis de retórica y literatura se produjera de forma completa en un hijo y en un nieto de quien había sido un maestro en aquella disciplina: en Séneca y en Lucano. Si además tenemos en cuenta la concomitancia que entre tragedia y retórica había habido tradicionalmente en el mundo romano ¹¹⁶, es, si cabe, más justificable el predominio absoluto de la técnica retórica en las tragedias de Séneca.

Así pues, el componente retórico o declamatorio en estos dramas es algo más que evidente. Ahora bien, lo que no se justifica es infravalorarlas sin más, por la simple presencia de tales elementos declamatorios, en

¹¹⁴ H. I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité = Historia de la educación en la Antigüedad* [trad. J. R. MAYO], Buenos Aires, 1965, págs. 248 y sigs.

¹¹⁵ COSTA, «The Tragedies», pág. 100.

¹¹⁶ MARINER, *op. cit.*, págs. 475 y sigs.

la idea de que esa presencia de la retórica imposibilita todo rasgo de originalidad y de auténtica belleza expresiva. Por un lado, se ha de tener en cuenta que ese tremendismo, ese exceso de expresividad, esa sobrecarga mitológica de que se acusa a Séneca quedan hasta cierto punto justificados teniendo en cuenta el marco en que probablemente nacieron algunas de las tragedias: la corte de Nerón era especialmente propicia para equiparar vida y mito, sobre todo la versión trágica del mito¹¹⁷. Por otro lado, para poder valorar en sus justos términos el indiscutible componente retórico de las tragedias, hace falta acometer un estudio sin prejuicios y, mediante un detenido análisis, tratar de distinguir lo que es simplemente un tópico de lo que no lo es. En efecto, un mismo tema que aparece una y otra vez, como un lugar común, sin más valor estético, puede en un determinado momento cobrar significado y pasar de ser un tópico a convertirse en algo plenamente original y significativo que domina todo el plan de una obra¹¹⁸. Sólo así se podrá comprobar que dentro de una temática tradicional y dentro del marco supuestamente estrecho de la preceptiva retórica existen posibilidades de originalidad creadora y que de hecho esa originalidad se da también en las tragedias de Séneca. «By the expansion of conventional usage into dramatic symbol, by the investigation of new innuendos within conventional meanings, Seneca

¹¹⁷ «Just after Agrippina was murdered, we remember, placards appeared in the public places of Rome comparing the matricide Nero to Alcmaeon and Orestes», C. J. HERRINGTON, «Octavia Praetexta: A Survey», *Classical Quarterly* (1961), 19.

¹¹⁸ OWEN, *op. cit.*, ha demostrado esto con un tópico tan manido como las imágenes tomadas de la actividad estelar y celeste. Cf. también M. CINI, «Mundus in Seneca tragico. Tradizione e variazione di un poetismo», *Quaderni dell'Istituto di Filologia dell'Università di Padova* 3 (1974), 61 y sigs.

can achieve not only the revitalization of the metaphors and symbols themselves, but substantial new interpretations of the myths as well»¹¹⁹.

Quizás, como indica Costa, la originalidad de Séneca no esté tanto en haber intentado explorar las tensiones y luchas de la existencia humana, según veíamos antes, cosa que ya habían hecho otros, cuanto en concentrarse en la formulación de los argumentos con que se justifican a sí mismos los individuos en conflicto, empleando todos los recursos de la declamación que él manejaba magistralmente¹²⁰.

Esto (y seguimos citando a Costa) conlleva cierta superficialidad: la profundización psicológica, el desarrollo de una reflexión o de un diálogo quedan frecuentemente entorpecidos por el artificio de inútiles recursos retóricos. Su formación y sus hábitos declamatorios llevan muchas veces a Séneca a fijarse más en la filigrana lingüística de las argumentaciones que en el propio desarrollo de la trama y de los personajes. Pero no es tanto en la profundización psicológica cuanto en la forma en que se expresa en lo que reside aquí la maestría.

Es por este camino por el que se puede llegar a entrever la posible originalidad de Séneca¹²¹, que, partiendo de los temas y de la estructura de la tragedia griega, generalizando y exagerando a veces los trazos de unas figuras tipo según la norma del mundo de la declamación y de la retórica, ha intentado crear una nueva forma de expresión literaria, el drama declamatorio. «Istae uero non sunt tragoediae, sed declamatio-

¹¹⁹ OWEN, *op. cit.*, pág. 313. Para una refutación de muchas de las críticas que frecuentemente se suelen hacer contra este teatro, cf. G. C. GIARDINA, *Caratteri formali del teatro di Seneca*, Bolonia, 1962.

¹²⁰ COSTA, «The Tragedies», pág. 101.

¹²¹ Sobre dicha posible originalidad, cf. *infra*.

nes ad tragoediae amussim compositae et in actus deductae»¹²².

4. PARTICULARIDADES TÉCNICAS Y ESTILÍSTICO-LITERARIAS

Si aceptamos estar ante un tipo especial de drama declamatorio, comprenderemos en seguida muchos de los rasgos de estas obras que tanto han chocado a los críticos¹²³. Muchos de los debates de estos críticos han tenido como punto de partida posturas apriorísticas, se han debido en parte a querer juzgar estas obras no como lo que son en sí, sino como lo que se esperaba que fueran.

4.1. *El problema de la representación*

Uno de los problemas más debatidos en los estudios modernos sobre estas tragedias es el de si fueron o no pensadas por su autor para la representación. Se trata estrictamente de esto, es decir, de si Séneca las concibió o no para la escena. Otra cuestión, aunque muy próxima a la anterior, sería la de su representabilidad, y otra más, la de si se representaron o no en Roma. En este punto hay quien, basándose en datos tomados de las cartas de Séneca y en otras pruebas monumentales, piensa que las tragedias fueron representadas en vida del autor¹²⁴.

Hasta comienzos del siglo XIX se vino dando por supuesto que Séneca había escrito sus dramas para la

¹²² LEO, *De Senecae tragoediis...*, págs. 147 y sigs.

¹²³ COSTA, *loc. cit.*

¹²⁴ M. BIEBER, «Wurden die Tragödien des Seneca in Rom aufgeführt?», *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 60-61 (1953-1954), 100 y sigs.

escena. Fue en los primeros años del pasado siglo cuando empezó a plantearse este problema, sobre el que desde entonces se han manifestado las más variadas opiniones. Schlegel¹²⁵ fue uno de los primeros en dudar sobre este punto; luego sería secundado por Welcker¹²⁶ y por Boissier¹²⁷.

Se argumentaba entonces contra la representación a partir de cosas como la monotonía de las escenas, la falta de acción y, sobre todo, el carácter horripilante de ciertos cuadros, como el de la matanza de los hijos de Medea o de Hércules, o la recogida de los trozos del cadáver de Hipólito en el último acto de *Fedra*.

Luego, teniendo en cuenta, por ejemplo, los grandes éxitos conseguidos con escenas de este tipo por el teatro isabelino¹²⁸ o las atrocidades que el público de la época de Séneca estaba acostumbrado a ver en el circo, no se ha atendido tanto a argumentos de este tipo, cuanto a razones de forma, de expresión y de estructura.

Con todo, como apuntábamos antes, han seguido adoptándose las más diversas posturas ante el problema.

Unos afirmaron decididamente que las tragedias de Séneca fueron concebidas por su autor para la lectura o la recitación¹²⁹. Para otros, en cambio, Séneca pensó

¹²⁵ A. W. SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, II, Heidelberg, 1817, págs. 275 y sigs.

¹²⁶ F. G. WELCKER, *Die Griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet* (Rhein. Mus. Suppl. Bd. 2, Abth. 1-3), Bonn, 1839-1841.

¹²⁷ G. BOISSIER, *Les tragédies de Sénèque ont-elles été représentées?*, Paris, 1861.

¹²⁸ ENK, *op. cit.*, pág. 307.

¹²⁹ Por ejemplo, BIRT, *Was hat Seneca...*; COFFEY, «Seneca and his...», pág. 16; W. S. BARRET, en la introducción a su edición comentada del *Hipólito* de Eurípides, Oxford, 1964; A. Po-

todas o al menos algunas de sus tragedias para la escena¹³⁰. Basan esta afirmación en argumentos como el de que Séneca ha respetado las leyes de los tres personajes o de las unidades de lugar y tiempo o como el de que los pronombres parecen ser empleados en función de un espectador y no de un lector. Encuentran asimismo esparcidas aquí y allá indicaciones sobre gesticulación de personajes, sobre escenografía o sobre efectos de luz o de sonido que interpretan como destinados a unos posibles actores o a un posible director. Hay, además, según ellos, situaciones cuya gran fuerza y poder parecen destinarlas sólo a la escena.

Entre las dos posturas extremas anteriores se sitúa una gran parte de los críticos que, o bien, sin plantear abiertamente el problema de la intención escénica o no escénica de Séneca, han seguido hablando, cuando estudian las tragedias, de «espectadores», de «actores», de «eficacia teatral», etc.¹³¹, o bien se muestran ante

CIAÑA, «Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca», *Emerita* 41 (1973), 297 y sigs.

¹³⁰ J. L. KLEIN, *Geschichte des Dramas*, II, Leipzig, 1874; LEO, *De Senecae tragoediis...*, págs. 76 y 82; A. PAIS, *Il teatro di Seneca*, Turín, 1890, págs. 18 y sigs.; A. CIMA, «Intorno alle tragedie di Seneca», *Riv. di Filol.* 32 (1904), 237 y sigs.; L. HERRMANN, *Le Théâtre...*, esp. págs. 153 y sigs.; M. HADAS, «The Roman Stamp of Seneca's tragedies», *American Journal of Philology* 60 (1939), 220 y sigs.; G. HIGHET, *The Classical Tradition = La tradición clásica* [trad. A. ALATORRE], I, Méjico-Buenos Aires, 1954, pág. 209; W. STEIDLE, «Zu Senecas Troerinnen», *Philologus* 94 (1941), 283, y «Bemerkungen zu Senecas Tragödien», *Philologus* 96 (1944), 255; G. MÜLLER, «Senecas Oedipus als Drama», *Hermes* 81 (1953), 457 y sigs.; BIBBER, *op. cit.*, págs. 100 y sigs.; A. PAUL, *Untersuchungen zur Eigenart von Senecas Phoenissen*, tesis doct., Francfort-Main, 1952; P. GRIMAL, *Phaedra*, París, 1965, página 10; S. FORTEY, J. GLECKER, «Actus tragicus. Seneca on the Stage», *Latomus* 34 (1975), 669 y sigs.; además de otros citados por O. ZWIERLEIN, *Die Rezitationsdramen Senecas*, 1966, pág. 10.

¹³¹ Cf., p. ej., MORICCA, «Le tragedie»; HANSEN, *op. cit.*; R. STOESSL, *Der Tod des Herakles*, tesis doct., Zurich, 1945;

dicho problema indecisos o dudosos de que se le pueda dar una solución acertada.

Efectivamente, adoptar una postura firme ante la cuestión no ya sólo de la representabilidad, sino, y sobre todo, de la intención de Séneca al respecto cuando escribió sus tragedias no es nada fácil. Dejando aparte los muchos factores de tipo estilístico, formal, de contenido o de estructura¹³² que parecen hablar en contra del carácter escénico de estas obras, hay una cosa evidente en la que hoy se suele estar de acuerdo, y es que Séneca se aparta en múltiples aspectos de la técnica dramática de la tragedia griega del siglo V a. C. y que algunas escenas de sus tragedias serían de muy difícil o imposible representación según las convenciones griegas clásicas¹³³. Como no se ha conservado ninguna tragedia completa en el intervalo que separa a Séneca de esos modelos griegos, falta que no se puede suplir con las opiniones de los teorizantes, se dificulta aún más una posible decisión en este sentido.

K. STACKMANN, «Senecas Agamemnon. Untersuchungen zur Geschichte des Agamemnon-Stoffes nach Aischilos», *Class. et Med.* 11 (1950), 180-221; TRABERT, *op. cit.*, y otros citados por ZWIERLEIN, *op. cit.*, pág. 10.

¹³² F. LEO, «Die composition der Chorlieder Senecas», *Rhein. Mus.* 52 (1897), 509 y sigs. y 512; C. LINDSKOG, *Studien zum antiken Drama*, II, Lund, 1897, págs. 47 y sigs.; J. LAMMERS, *Die Doppel- und Halbchöre in der antiken Tragödie*, tesis doct., Münster, 1929, págs. 132 y sigs.; A. SPECKA, *Der hohe Stil der Dichtungen Senecas und Lucans*, tesis doct., Königsberg, 1937, página 62; GIANCOTTI, *op. cit.*, págs. 30 y sigs.; R. GIOMINI, *Saggio sulla Fedra di Seneca*, Roma, 1953, págs. 11 y sigs.; PARATORE, *Storia...*, págs. 244 y sigs.; G. RUNCHINA, «Tecnica drammatica e retorica nelle tragedie di Seneca», *Ann. Fac. Lett. Cagliari* 28 (1960), 163 y sigs.; ENK, *op. cit.*, pág. 306; P. GRIMAL, «L'originalité de Sénèque dans la tragédie de Phèdre», *Revue des Etudes Latines* 41 (1963), 297 y sigs.; REGENBOGEN, «Schmerz...», página 190.

¹³³ TARRANT, *op. cit.*, pág. 8.

Es a partir de criterios internos, de un sistemático estudio de las propias tragedias senecanas como se puede llegar a hacer luz sobre algunas de estas cuestiones. Éste es el camino seguido por la última gran contribución al problema de la representabilidad de estas tragedias, el estudio de Zwierlein¹³⁴.

Parte la idea base de que a una obra pensada para la recitación es completamente admisible que el poeta haya querido dotarla de una forma y de unos elementos teatrales, máxime cuando en muchos aspectos ese poeta ha tenido como modelos unas obras teatrales; mientras que, por el contrario, se hace más difícil pensar que un poeta dramático haya cometido la gran torpeza de introducir en sus dramas escenas y elementos que lleguen a hacerlas irrepresentables.

Si además se tiene en cuenta que en este caso todos esos factores antiteatrales son tan numerosos e importantes, que no se pueden en modo alguno considerar como negligencias esporádicas del poeta, y menos cuando este poeta es una persona de la talla literaria de Séneca, hay que concluir que Séneca no escribió sus tragedias para la escena, por más que en muchos aspectos dichas tragedias estén completamente cerca de una verdadera obra teatral.

El estudio de las dificultades que las tragedias de Séneca presentan para poder ser consideradas obras destinadas al teatro lo lleva a cabo Zwierlein a través de una minuciosa observación de las particularidades técnicas y estructurales de dichas tragedias. Dentro de las primeras se pasa revista a factores como las escenas horripilantes, los saltos e intervalos temporales incongruentes en el desarrollo de las escenas, las ambigüedades e incluso las contradicciones en la deter-

¹³⁴ ZWIERLEIN, *op. cit.*; aunque en muchos puntos ha sido criticado, sus conclusiones básicas siguen siendo válidas.

minación del espacio escénico, la aplicación de la regla horaciana sobre los participantes en el diálogo, la inconsistencia de los personajes, la presencia de personajes mudos, las descripciones de gestos y actitudes, que resultarían superfluas en una representación, los largos «apartes» en el diálogo o los antiescénicos monólogos y una serie de particularidades en el empleo del coro (no se suele preparar su presentación, a veces no se identifica, otras veces se contradice con la acción, etc.).

En cuanto a estructura, dentro de un general predominio de elementos estáticos, destaca Zwierlein varios factores importantísimos, como por ejemplo, la disolución de lo que debería ser la unidad estructural de la pieza en una serie de escenas más o menos autónomas, o la hipertrofia retórica y efectista de determinadas escenas o motivos, en detrimento del desarrollo orgánico de la acción, o el predominio excesivo de monólogos.

Todo este conjunto de dificultades aporta, según Zwierlein, motivos suficientes para pensar que las tragedias de Séneca no fueron pensadas para la representación.

Parece ser, por tanto, que Séneca no iba por el mismo camino que su contemporáneo Pomponio Segundo, que sí representaba sus tragedias (*is carmina scaenae dabat*, Tácito, *Ann.* 11, 13); abandonaba el teatro para dirigirse a un ambiente más refinado, como era el de los salones de recitación¹³⁵.

Si, al escribir estos dramas para la recitación, se mostraba Séneca completamente original o si se integraba en una tradición de precedentes más o menos directos tanto en la literatura romana como en la

¹³⁵ Sobre estos salones, cf. A. M. GUILLEMIN, *Le public et la vie littéraire à Rome*, París, 1938, págs. 39 y sigs.

griega, es otro punto difícil de determinar, sobre todo por no haber llegado hasta nosotros la mayor parte de esos precedentes ¹³⁶.

4.2. *Las tragedias y la preceptiva estilístico-literaria*

Aunque Séneca no las concibiera para la representación, lo cierto es que sus tragedias tienen a fin de cuentas forma dramática, y a veces incluso espíritu ¹³⁷, y por ello pueden ser analizadas como dramas auténticos.

Puesto que, como acabamos de ver, no hay desde el siglo v griego otras tragedias con las que poder comparar las de Séneca, quizás un punto previo a dicho análisis sea tratar de ver en qué medida se acomodan de una parte a la preceptiva dramática imperante y, por otra, a las propias teorías estilísticas y literarias de la escuela estoica y del mismo Séneca.

En lo que se refiere a preceptiva literaria sobre el drama, el punto obligado de referencia es la doctrina expuesta por Horacio en la *Carta a los Pisones*, a pesar de que ya en principio sea problemática la correspondencia entre dicha doctrina, directamente entroncada con los planteamientos aristotélicos, y la práctica dramática de la época.

Pues bien, Séneca en unos puntos parece seguir al pie de la letra los preceptos horacianos, mientras que en otros se aparta sensiblemente de ellos ¹³⁸. Así, por ejemplo, mientras observa reglas como la de los tres personajes (HOR., *Ad Pis.* 192) o la de los cinco actos (HOR., *Ad Pis.* 189) ¹³⁹, se aparta de los preceptos de

¹³⁶ Para un estudio de tales posibles precedentes, tanto griegos como latinos, cf. ZWIERLEIN, *op. cit.*, págs. 127 y sigs.

¹³⁷ TARRANT, *op. cit.*, pág. 8; GIANCOTTI, *op. cit.*, pág. 37.

¹³⁸ MORICCA, «Le tragedie...», págs. 75 y sigs.

¹³⁹ Esta última ley se incumple probablemente en *Edipo*.

Horacio en otros aspectos, como puede ser el empleo del coro (HOR., *Ad Pis.* 193), reducido, como veremos luego, al papel de intermediario lírico entre los actos, o la presentación en escena de hechos prodigiosos (HOR., *Ad Pis.* 182).

En lo que se refiere a las concepciones estoicas sobre el estilo y la literatura en general y sobre la tragedia en particular, así como en lo referente a las ideas estéticas reflejadas por Séneca aquí y allá en su obra filosófica, aunque a primera vista parezcan a veces estar en desacuerdo con la práctica, en el fondo se puede descubrir una base común a aquella teoría y a esta práctica.

Y ello no tanto en el sentido de que en ambas, teoría y práctica, haya unos fines docentes o moralizadores, como pretende, por ejemplo, Marti¹⁴⁰, sino en el de que la doctrina estoica en general y la reflejada por Séneca en sus escritos en prosa defienden para la Poética el principio básico de la mimesis y de la estricta dependencia entre la forma y el contenido: una obra literaria no tiene por qué tener forzosamente un contenido moralmente elevado; basta con que sea verdadero, con que responda a la realidad de la vida y esté expresado en una forma acomodada a ello.

El principio fundamental seguido por Séneca es «the principle that excellence of style results from employing language according to nature»¹⁴¹. Ahora bien, si Séneca en sus obras filosóficas propone como virtudes primarias la naturalidad y la simplicidad, parece contradecir la práctica llevada a cabo por él en las tragedias, en donde poco hay de natural y de simple.

Sobre el sentido retórico de dicha norma, cf. MARINER, *op. cit.*, página 189.

¹⁴⁰ «Seneca's tragedies», pág. 217.

¹⁴¹ I. T. MERCHANT, «Seneca the Philosopher and his Theory of Style», *American Journal of Philology* 21 (1905), 44 y sigs.

No obstante, tal contradicción no es tan fuerte como en principio parece. Aunque no se puede dejar de reconocer que existe algún desacuerdo, como hay que enfocar el lenguaje de las tragedias es desde la perspectiva de que estamos, como dice Giardina¹⁴², ante un realismo ético, es decir, que Séneca intenta reflejar en la forma las mismas distorsiones del contenido. En otras palabras, la extravagancia de la dicción de las tragedias no hay que interpretarla sólo como una desviación de los principios teóricos propuestos por el propio Séneca en sus obras en prosa, a consecuencia de haberse dejado arrastrar por sus «malos hábitos» retóricos o por los vicios estilísticos de la época, sino también como una faceta más en la pintura de los caracteres.

Al igual que, como ya dijimos, Séneca cuida la descripción de los rasgos físicos, la dicción puesta por él en boca de los personajes es un recurso, de inspiración estoica, empleado conscientemente para exteriorizar los caracteres de dichos personajes¹⁴³.

Como rasgos más destacados de la lengua poética de Séneca trágico se señalan¹⁴⁴ su complejidad, su ironía trágica, su alejandrismo y su tono sentencioso. Pero todo ello está orientado en un mismo sentido y con un mismo objetivo. Séneca, al igual que su sobrino Lucano, busca un modo de escribir que exprese al máximo la intensificación de las emociones. Esa intensificación consigue su efecto retórico inmediatamente,

¹⁴² GIARDINA, «Per un inquadramento...», pág. 175.

¹⁴³ OWEN, *op. cit.*, págs. 302 y sigs., quien propone que esta técnica se asemeja mejor a la dicción imitativa que usa frecuentemente J. Joyce como una faceta más de la caracterización.

¹⁴⁴ B. SEIDENSTICKER, *op. cit.*

dentro de cada escena y no acumulativamente a lo largo de toda la obra ¹⁴⁵.

Y con esto pasamos a un primer punto en el análisis literario de las tragedias a que antes nos referíamos: tratar de ver en qué medida Séneca busca o deja de buscar una unidad estructural en sus tragedias.

4.3. La estructura de las tragedias

En este punto la opinión más extendida ha sido la de que Séneca no muestra gran interés por la estructura orgánica de la obra, sino que subordina la unidad general al interés de cada escena ¹⁴⁶. Se ha pretendido incluso demostrar que mientras más se aparta Séneca de sus fuentes, hay en sus obras menos unidad dramática: así, por ejemplo, el himno nupcial en *Medea* o el prólogo en *Hércules loco* son innovaciones de Séneca y quedan desligados del resto de la obra.

¹⁴⁵ SPECKA, *op. cit.* Para otros estudios en torno a Séneca y a sus principios literarios, cf. p. ej. PRATT, *op. cit.*, donde se estudian las imágenes y su organización en verdaderos sistemas dentro de la obra dramática de Séneca; H. V. CANTER, «Rhetorical elements in the tragedies of Seneca», *Univer. of Illinois Stud. in Lang. and Lit.* 10, 1 (1925), 1 y sigs.; G. PRZYCHOCKI, *Styl Tragedyj Anneusza Seneki*, Cracovia, 1946; J. SMERKA, «De Senecae tragoediis dinosis colore fucatis», *Eos* 32 (1929), 615 y sigs., y «De Senecae tragici uocabulorum copia certa quadam lege», *Munera philologica Ludovico Ćwikliński oblata*, Posnam, 1936, págs. 253 y sigs.; W.-L. LIEBERMANN, *Studien zu Senecas Tragödien*, Meisenheim am Glan, 1974, págs. 85 y siguientes; G. MAZZOLI, *Seneca e la poesia*, Milán, 1970; A. SERTAIOLI, *Teorie artistiche e letterarie di L. Anneo Seneca*, Bologna, 1971; J. DINGEL, *Seneca und die Dichtung*, Heidelberg, 1974; M. LANDFESTER, «Funktion und Tradition bildlicher Rede in den Tragödien Senecas», *Poetica* 6 (1974), 179 y sigs.

¹⁴⁶ HANSEN, *op. cit.*; W. H. FRIEDRICH, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*, tesis doct., Berna-Leipzig, 1933; COFFEY, «Seneca and his...», pág. 16; ZWIERLEIN, *op. cit.*

Para unos¹⁴⁷, Séneca tolera las inconsistencias en el desarrollo de la trama dramática en beneficio de una más efectiva descripción de los caracteres. Para otros¹⁴⁸, en cambio, ni Eurípides ni Séneca (éste mucho menos que aquél) han pretendido nunca presentar el desarrollo de la personalidad de un personaje a lo largo de toda la pieza. Lo que ocurre, según éstos, es que en Séneca predomina lo retórico sobre lo dramático, de donde el interés por la efectividad de cada escena individual, sobre todo cuando quiere destacar una especial tensión personal.

Así pues, aunque con discrepancias en cuestiones de detalle, ha habido acuerdo en reconocer que en las tragedias de Séneca falta, muchas veces, relación entre el todo y las partes.

No obstante, en los últimos tiempos¹⁴⁹ muchos críticos reconocen una unidad basada en la recurrencia de temas e imágenes, por encima de la diversidad de episodios. En realidad, tal unidad temática suele ser efectiva, pero muchas veces no supone una estructura orgánica, sino que cada parte está desarrollada más en función de su propio interés que de su integración en el total de la obra. De esta forma se puede afirmar que las tragedias de Séneca combinan una unidad temática con una estructura episódica¹⁵⁰.

4.4. *Otros elementos y aspectos de las tragedias*

En algunas facetas de la técnica dramática Séneca es el único ejemplar que ha sobrevivido de las innovaciones que, al parecer, se hicieron canónicas entre

¹⁴⁷ FRIEDRICH, *op. cit.*, pág. 46.

¹⁴⁸ COFFEY, «Seneca. Tragedies», pág. 164.

¹⁴⁹ Cf. TARRANT, *op. cit.*, pág. 3, y bibliografía allí citada.

¹⁵⁰ Esta combinación encuentra a veces paralelos en ciertas obras de Eurípides: TARRANT, *op. cit.*, pág. 6.

la muerte de Eurípides y la introducción de la tragedia en Roma¹⁵¹: la estructura de cinco actos; otros elementos técnicos como los monólogos introductorios, los «apartes», el tratamiento del coro; ciertos detalles de escenografía, e incluso el interés por el desarrollo de escenas autónomas en detrimento de una estructura unitaria, son rasgos postclásicos que se vislumbran ya en Eurípides y Menandro y que caracterizaron probablemente a la tragedia griega del siglo IV a. C.

4.4.1. *Los actores*

En lo que se refiere a los actores, su actuación se desarrolla dentro de ese marco de escenas autónomas y de estructura episódica a que venimos refiriéndonos. La trama, si se la puede llamar así, avanza a base de una sucesión de escenas de debate y de monólogos, que, como apunta Costa¹⁵², no son otra cosa que la versión dramática de aquellas dos especies declamatorias a que antes aludíamos: las «controversias» y las «suasorias».

En el primer tipo de escenas, es decir, en las de debate, se usa frecuentemente la técnica de la «estimotia» (o sea, los personajes se responden mutuamente verso a verso) y de la «antilabé» (un mismo verso se divide entre las intervenciones de dos personajes). Se establece con ello un tono punzante y de estridentes antítesis para dar forma a un tipo de dialéctica por el que Séneca parece sentir especial predilección: un hablante toma pie para su intervención en lo que acaba de decir el otro, repitiendo unas veces y variando otras su fraseología¹⁵³.

¹⁵¹ Cf. TARRANT, *op. cit.*, pág. 11.

¹⁵² COSTA, «The Tragedies», págs. 10 y sigs.

¹⁵³ Cf., p. ej., *Med.* 159-163, o *Tro.* 327-336.

En los monólogos se refleja con igual claridad su carácter de suasorias dramáticas¹⁵⁴. El tipo más frecuente es el de «to be or not to be» (por ejemplo, *Medea* 893 y sigs.) y junto a él abundan las autodefensas (por ejemplo, *Hércules loco* 399 y sigs.).

Como ya dijimos antes, muchos de estos monólogos y diálogos quedan estropeados por eruditas disquisiciones geográficas o mitológicas y complejos artificios retóricos que trastornan y enrarecen el desarrollo natural de lo que se está diciendo.

Quizás, como también apunta Costa¹⁵⁵, uno de los rasgos más destacados del lenguaje de estas tragedias sean las «sentencias», esas densas frases lapidarias tan del gusto de la época y en cuya construcción Séneca se muestra un verdadero maestro¹⁵⁶. En ellas el gusto de Séneca por la declamación tiende a distanciar el pensamiento de la realidad inmediata, trasladándolo al terreno de los principios generales.

4.4.2. Los prólogos

Otro elemento técnico tradicional en el teatro clásico son los prólogos.

La forma de prólogo preferida por Séneca es la de monólogo expositivo, lo cual, así como el carácter preliminar de estas escenas (sólo en *Fedra* comienza la acción antes de la «párodos»), proviene de Eurípides¹⁵⁷.

¹⁵⁴ COSTA, «The Tragedies», pág. 103.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pág. 104.

¹⁵⁶ C., p. ej., BONNER, *Roman declamation...*, cap. VIII; A. LÓPEZ KINDLER, *Función y estructura de la Sententia en la prosa de Séneca*, Pamplona, 1966.

¹⁵⁷ J. VON ARNIM, *De Euripidis prologorum arte et interpolatione*, tesis doct., Greifswald, 1882; W. NESTLE, *Die Struktur des Eingangs in der griechischen Tragödie*, Stuttgart, 1930.

Hércules loco, Las Troyanas, Medea, Agamenón y Hércules en el Eta comienzan de esta forma. *Edipo y Tiestes* empiezan por un monólogo que luego se convierte en diálogo, para llenar así el resto del primer acto.

En *Fedra*, el primer acto es doblemente especial, por comenzar con una monodia y por contener dos escenas distintas (1-84: monodia de Hipólito, 85-273: diálogo Fedra-Nodriza).

En *Las Fenicias* toda la primera escena está planteada en forma de diálogo.

Por último, *Octavia* comienza con una larga escena introductoria en la que se mezclan partes líricas con partes recitadas.

En cuanto al personaje que interviene en estos prólogos, se dan en Séneca tres tipos, los tres generalmente con antecedentes en Eurípides¹⁵⁸. Unas veces es el mismo protagonista el que introduce la obra (*Las Troyanas, Medea, Fedra, Edipo, Hércules en el Eta*); otras es un agente no humano que participa en la obra como provocador de la acción o de la catástrofe (*Hércules loco, Tiestes*); otras, un agente no humano que conoce el trasfondo de la acción, aunque no influye en ella (*Agamenón*)¹⁵⁹.

En lo que respecta a la función de estos prólogos, se ha pretendido a veces¹⁶⁰ diferenciarlos de los de Eurípides en lo tocante a la predicción de la catástrofe. Ahora bien, en este punto, como en otros, no se puede generalizar, pues la realidad es muy compleja. De todos modos, se puede decir que las técnicas empleadas por

¹⁵⁸ TARRANT, *op. cit.*, pág. 157.

¹⁵⁹ La utilización de un fantasma en el prólogo no es algo original de Séneca dentro del teatro antiguo, aunque sí ha sido a través de Séneca como pasó generalmente a los dramaturgos del Renacimiento.

¹⁶⁰ C. LINDSKOG, *op. cit.*

Séneca en los prólogos para dar información son un desarrollo de las de Eurípides ¹⁶¹.

En este sentido, los prólogos, en medio de tantos otros factores retóricos, son quizás uno de los elementos de las tragedias de Séneca con más clara función dramática; en efecto, constituyen una base fundamental para la creación de un suspense dramático, suspense que no se produce tanto por la incertidumbre de un «auditorio» que no sabe lo que va a ocurrir, cuanto por anticipación ¹⁶²: se prevé el desarrollo como consecuencia de una información dada o del conocimiento del tema que tenía el «auditorio» independientemente de la obra. Así, por ejemplo, Juno en *Hércules loco* o la protagonista en *Medea* crean una «anticipación» del desarrollo del drama, aunque no dicen lo que va a suceder ¹⁶³.

4.4.3. *El personaje de «la nodriza»*

El personaje de «la nodriza» es otro recurso técnico al que acude frecuentemente Séneca. Normalmente su función consiste en provocar la revelación del estado emocional del protagonista como reacción ante el intento que ella hace por apaciguarlo.

Hablamos de «nodriza» por ser ésta la forma que de ordinario adopta este elemento técnico ¹⁶⁴. En el

¹⁶¹ TARRANT, *op. cit.*, pág. 158.

¹⁶² N. T. PRATT JR., *Dramatic suspense in Seneca and in his Greek precursors*, tesis doct., Princeton, 1939, y «Senecan dramaturgy and the familiar tradition of dramatic myth», *Transactions and Proceedings of the Amer. Phil. Assoc.* 66 (1935), 33.

¹⁶³ Sobre los prólogos, cf. también F. FRENZEL, *Die Prologue der Tragödien des Seneca*, tesis doct., Leipzig, 1914; K. HELDMANN, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden, 1974.

¹⁶⁴ Este predominio de la figura de la nodriza como confi-

fondo se trata de un personaje utilizado para provocar en el protagonista las reacciones antes mencionadas.

Este personaje suele ser un personaje secundario, la nodriza (*Agamenón*, *Medea*, *Fedra*, *Hércules en el Eta*, *Octavia*) o algún equivalente masculino (por ejemplo, un miembro de la guardia o del séquito: *Tiestes*), aunque otras veces desempeña esta función otro personaje importante, como, por ejemplo Anfitrión, en *Hércules loco* 1186 y sigs., o Yocasta, en *Edipo* 81 y siguientes.

Un ejemplo de los más simples de este tipo de escenas (*Affektszenen*)¹⁶⁵, «señora-nodriza», se puede ver en *Medea* 116-178 o en *Fedra* 85 y sigs., ambas con un desarrollo común al de otras muchas escenas en otras obras: comienza la escena con una intervención (*Affektrede*) del protagonista (la señora). A continuación viene otro discurso, ahora de la nodriza, intentando disuadirlo. Luego viene una disputa entre ambos personajes, en forma más o menos esticomítica. Finalmente se cierra la escena con la confirmación de la señora en su estado pasional¹⁶⁶.

Otras veces el largo discurso del protagonista viene después de un largo diálogo con la nodriza. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *Agamenón* 108 y sigs.¹⁶⁷, en donde, por ese motivo, las dos primeras intervenciones no se corresponden como en el esquema anterior.

Por lo general (por ejemplo, *Tiestes* 333 y sigs.; *Fedra* 267 y sigs.; *Hércules en el Eta* 163 y sigs.), como

dente puede ser también herencia de Eurípides; cf. TARRANT, *op. cit.*, pág. 192.

¹⁶⁵ Cf. HANSEN, *op. cit.*, pág. 129; para él, estas *Affektszenen* han ido creciendo en importancia desde *Hércules loco* hasta *Hércules en el Eta*.

¹⁶⁶ Una estructura semejante a ésta se puede ver en *Tiestes* 176 y sigs.

¹⁶⁷ TARRANT, *op. cit.*, págs. 192 y sigs.

hemos dicho antes, la discusión termina dando la razón la nodriza al protagonista, el cual sigue pensando como al principio. En *Medea* 174 y sigs. la escena se interrumpe, sin resolver, con la llegada de Creonte. En *Agamenón* 108 y sigs. termina el enfrentamiento sin que se haya conseguido resolver el conflicto¹⁶⁸.

4.4.4. *El mensajero*

El mensajero es otro de los recursos técnicos empleados frecuentemente por Séneca en sus tragedias. Su papel es el de narrar unos hechos que suceden fuera de escena. Los discursos del mensajero ofrecen a Séneca ocasión de desplegar una variada gama de artificios retóricos destinados no tanto a la efectividad de la descripción o de la narración, cuanto a impresionar al oyente suscitando en él fuertes emociones¹⁶⁹.

Suelen darse estas intervenciones del mensajero en la segunda mitad de la obra, sobre todo en el acto penúltimo (*Tiestes*, *Medea*, *Edipo*, *Octavia*). Aparece en el último acto en *Medea* y en *Las Troyanas* (en esta última había intervenido también en el segundo acto). En *Las Fenicias* también aparece en la segunda parte. *Agamenón* es en este sentido una excepción, ya que la extensa intervención del mensajero viene a ocupar casi por completo el acto tercero, acto que, como centro de las obras, suele estar dedicado a desplegar el clímax emocional de los protagonistas (*Las Troyanas*, *Medea*, *Fedra*, *Tiestes*). Ocupar una escena central como ésta con una narración más o menos horripilante, cuyo contenido es hasta cierto punto secundario para la trama general, es una señal más de la absoluta

¹⁶⁸ TARRANT, *loc. cit.*

¹⁶⁹ W. SCHULZE, *Untersuchungen zur Eigenart der Tragödien Senecas*, tesis doct., Halle, 1937.

libertad con que se desenvuelve Séneca con respecto a la unidad estructural de la obra ¹⁷⁰.

4.4.5. *Los coros*

El modo de emplear los coros es otro de los aspectos en que se suelen reconocer los lazos que unen a Séneca con Eurípides. Los coros de Séneca tienen una función muy parecida a la de los del trágico griego ¹⁷¹.

Con frecuencia, tomando pie en la propia acción (por ejemplo, la angustia de Medea (*Medea* 575 y sigs.) o la belleza de Hipólito (*Fedra* 741 y sigs) se eleva al terreno de los principios morales o filosóficos, como intentando dar una perspectiva más amplia al contenido de la acción, a los personajes, a su mundo. Se suele acudir entonces, en muchos casos en proporción desmesurada, a los paradigmas mitológicos.

Ésta es la función ordinaria del coro, o sea, la de un oyente o espectador que va comentando y trasladando a un plano ideal aquello que contempla en la acción de los personajes. No se trata, como se ha pretendido a veces, de que el coro vaya parafraseando lo que acaba de suceder, sino de que con sus comentarios proporcione una serie de reflexiones que permitan al auditorio comprender lo que va sucediendo en el drama a un nivel accesible para los que se ven envueltos emocionalmente en dicho drama. El tono impersonal adoptado por el coro no proporciona «simpatía», sino clarificación para hacer inteligible la anéc-

¹⁷⁰ TARRANT, *op. cit.*, pág. 248. Para un análisis detenido de estas intervenciones del mensajero y de sus precedentes en la tragedia griega, cf. LIEBERMANN, *op. cit.*, págs. 14 y sigs.

¹⁷¹ Cf., p. ej., W. SCHADEWALDT, *Monolog und Selbstgespräch*, Berlín, 1926; W. KRANZ, *Stasimon*, Berlín, 1933; COSTA, «The Tragedies», pág. 105.

dota individual, describiendo los hechos morales de los cuales dicha anécdota es una demostración»¹⁷².

Las intervenciones del coro suelen ir siempre entre actos, sirviendo así de intermedio lírico¹⁷³ que rellena muchas veces el tiempo transcurrido entre dos momentos de la acción¹⁷⁴ y que proporciona también muchas veces una serie de serenas reflexiones en medio de la violenta emoción de dos actos, desempeñando así a la vez una función dramática y retórica. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en *Hércules loco* 123 y sigs.; *Medea* 56 y sigs.; *Edipo* 88 y sigs.; *Agamenón* 57 y siguientes¹⁷⁵.

Los temas que se desarrollan más frecuentemente son ideas filosóficas y morales comunes tanto a la obra en prosa de Séneca, cuanto a las composiciones de otros poetas latinos como Virgilio, Ovidio y sobre todo Horacio¹⁷⁶: la riqueza y el poder como fuentes de preocupaciones y las ventajas de una vida humilde (*Hércules loco* 159; *Fedra* 1132; *Agamenón* 57; *Tiestes* 336, 559; *Edipo* 882), la inestabilidad de todo lo humano (*Hércules loco* 524; *Fedra* 972, 1141; *Edipo* 987; *Tiestes* 546; *Hércules en el Eta* 583; una variante muy usada dentro de éstos son los coros de cautivas que se lamentan del cambio de la fortuna que ha motivado su desgracia actual (*Agamenón* 589; *Las Troyanas* 67; *Hércules en el Eta* 104); la rapidez del paso del tiempo y la brevedad de la vida (*Hércules loco* 864; *Edipo* 980; *Hércules en el Eta* 1081), etc.

Como acabamos de decir, las intervenciones del coro se suelen dar entre acto y acto.

¹⁷² TARRANT, *Agamemnon...*, pág. 181.

¹⁷³ MORICCA, «Le tragedie», pág. 180.

¹⁷⁴ COSTA, «The Tragedies», pág. 105.

¹⁷⁵ TARRANT, *loc. cit.*

¹⁷⁶ MORICCA, «Le tragedie...», pág. 190, y bibliografía allí indicada; METTE, *op. cit.*, págs. 166 y sigs.

La primera aparición («párodos») suele ser inmediatamente después del prólogo y antes del comienzo de la acción (*Fedra*, según ya vimos, es en esto una excepción). Ahora bien, no ocurre aquí lo que en la «párodos» de la tragedia griega, en donde de ordinario el coro se muestra sabedor de lo dicho en el prólogo e incluso actúa como una reacción ante dicho prólogo. A veces (*Las Troyanas* 67; *Medea* 56; *Edipo* 110) sí ocurre esto, pero no es una norma. Tampoco esta primera intervención se distingue de las demás, cosa que sí suele ocurrir en la tragedia griega, por especiales motivos técnicos, como pueden ser la auto-identificación o las alusiones a los motivos por los que entra en escena.

El único coro lírico dentro de uno de los actos parece ser el treno de *Agamenón* 664 y sigs.¹⁷⁷ El caso de *Edipo* 980-997 parece ser semejante a éste, pero tanto por su contenido como por su tono, la función de este otro coro parece ser la de unir dos actos.

Ninguna obra, a excepción de *Hércules en el Eta*, se cierra con un coro («exodo»).

Otra cuestión debatida sobre los coros de Séneca ha sido la de si están compuestos de mujeres o de hombres¹⁷⁸.

Por lo general, el coro no toma parte en la acción, aun cuando a veces aparezca formando parte de ella, como es el caso del epitalamio de Jasón y Creúsa en *Medea* 56 y sigs. LINDSKOG¹⁷⁹ formuló la regla de que el coro de Séneca toma parte en el diálogo sólo cuando en la escena no hay más que un personaje. Esta regla,

¹⁷⁷ Aunque no todos los editores coinciden en la separación de los actos III y IV de *Agamenón*.

¹⁷⁸ Cf. MORICCA, «Le tragedie...», pág. 187, y bibliografía allí citada.

¹⁷⁹ *Op. cit.*, págs. 44 y sigs.

según Moricca¹⁸⁰, se cumple en la mayoría de los casos (*Las Troyanas* 166-167; *Fedra* 1244-1256; *Edipo* 205; *Agamenón* 693-694, 710 y sigs., 755; *Tiestes* 626-788; *Hércules en el Eta* 1131-1289, 1607-1757)¹⁸¹, pero otras veces se incumple, como, por ejemplo, en *Medea* 881-887; *Fedra* 404-405, y *Edipo* 998-1009.

Cuando el coro toma parte activa en los acontecimientos, suele ser para anunciar brevemente la entrada de un personaje, para comunicar unos hechos inesperados, para dirigir unas palabras de consuelo al protagonista, para pedir a un mensajero que anuncie algo, etc. De suyo, una participación del coro en el diálogo con consecuencias efectivas para la acción sólo se da en *Las Troyanas* 67-164; *Agamenón* 586-781, y en *Hércules en el Eta* 104-232, tres pasajes en que un coro de prisioneras de guerra alterna sus lamentos, respectivamente, con Hécuba, Casandra y Yole¹⁸².

Quizás en lo que más se diferencien estos coros de los de Eurípides sea en la forma métrica y no tanto porque se empleen en ellos versos distintos de los de los coros griegos, cuanto por la propia organización de dichos versos.

En los coros de Séneca ya no existe la tradicional responsión de las estrofas y las antístrofas. En la mayoría de ellos no hay ni siquiera estrofas.

Los principales tipos de versos empleados en las partes líricas son los siguientes:

1. De ritmo yámbico:

- a) Trímetro. b) Trímetro cataléctico. c) Dímetro.
- d) Dímetro cataléctico.

¹⁸⁰ «Le tragedie...», pág. 181.

¹⁸¹ En *Hércules en el Eta*, 1131-1280 tenemos una especie de «como».

¹⁸² MORICCA, «Le tragedie...», págs. 186 y sigs.

2. De ritmo trocaico:
Tetrámetro cataléctico.
3. De ritmo anapéstico:
a) Dímetro. b) Monómetro.
4. De ritmo dactílico:
a) Hexámetro. b) Tetrámetro.
5. Versos eólicos:
a) Gliconio. b) Hiponácteo. c) Ferecracio. d) Asclepiadeo menor. e) Endecasílabo sáfico. f) Endecasílabo alcaico. g) Adonio. h) Combinaciones libres de los hemistiquios de d) e) y f).

El trímetro yámbico es el verso empleado tradicionalmente en el teatro para las partes habladas¹⁸³.

El tetrámetro trocaico cataléctico no aparece en los coros, sino en las monodias, como veremos más adelante.

Una de las acusaciones que se han hecho más de una vez contra la versificación de los coros de Séneca es la de su monotonía. En efecto, son frecuentes los coros compuestos a base de largas tiradas de un mismo verso: por ejemplo, *Tiestes* 122-175, en asclepiadeos menores; 336-403, en gliconios; *Agamenón* 759-774, en dímetros yámbicos, etc.

Otras veces se intercalan en medio de estas tiradas de versos otros más cortos a modo de cláusulas: así suele ocurrir con los numerosos coros compuestos en dímetros anapésticos, que suelen llevar intercalados algunos monómetros¹⁸⁴ o con los endecasílabos sáficos,

¹⁸³ Sobre el trímetro yámbico de Séneca, cf., p. ej., W. STRZELECKI, *De Senecae trimetro iambico quaestiones selectae*, Cracovia, 1938.

¹⁸⁴ Sobre los dímetros anapésticos de Séneca y los problemas que siempre han entrañado para los editores, cf., p. ej.,

entre los cuales se suelen intercalar adonios (por ejemplo, *Las Troyanas* 814 y sigs.¹⁸⁵).

En ocasiones un coro está compuesto por varias tiradas estíquicas de distintos versos: es lo que ocurre, por ejemplo, en *Medea* (56-74, asclepiadeos menores; 75-92, gliconios; 93-109, asclepiadeos menores; 110-115, hexámetros dactílicos) o en *Fedra* 736 y sigs.

Esta variedad rítmica llega a una extrema complejidad en cuatro coros, de *Edipo* (405 y sigs. y 427 y sigs.) y *Agamenón* (589 y sigs. y 808 y sigs.)¹⁸⁶.

En los coros de Séneca la filiación horaciana de la forma métrica y de los versos es tan fuerte como la que vimos antes al hablar del contenido¹⁸⁷.

Una relación entre las formas y los contenidos de estos coros, sobre la base de que Séneca seguía la doctrina de Cesio Baso, la estudió Marx¹⁸⁸. Según él, Séneca emplea, por ejemplo, el endecasílabo sáfico para lamentaciones llorosas, el asclepiadeo menor para temáticas de tonalidad más austera; el gliconio suele

J. MANTKE, «De Senecae tragici anapaestis», *Eos* 49 (1957), 101 y sigs.; LEO, *De Senecae trag.*, págs. 98 y sigs.; H. DREXLER, *Einführung in die römische Metrik*, Darmstadt, 1967, pág. 140.

¹⁸⁵ Sobre los versos eólicos de Séneca, cf. L. LUQUE MORENO, *Evolución acentual de los versos eólicos en latín*, Granada, 1978.

¹⁸⁶ Sobre estos coros polímetros, cf. F. LEO, «Die composition der Chorlieder Senecas», *Rhein. Museum* 52 (1897), 509 y siguientes; B. BUSSFELD, *Die polymetrischen Chorlieder in Senecas Oedipus und Agamemnon*, tesis doct., Münster, 1935; L. STRZELECKI, «De polymetris Senecae canticis quaestiones», *Eos* 45 (1951), 93 y sigs.; R. GIOMINI, *De canticis polymetris in Agamemnone et Oedipode Annaeanis*, Roma, 1959; G. B. FIGHI, «Seneca metrico», *Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica* 41 (1963), 170 y sigs.; J. LUQUE MORENO, «Sobre los coros polímetros de Séneca: apreciaciones en torno a la tipología verbal y a la regularidad acentual», resumen en *Rev. Esp. de Ling.* 4 (1974), 249 y sigs.

¹⁸⁷ J. LUQUE MORENO, *Evolución acentual...*, *passim*.

¹⁸⁸ W. MARX, *op. cit.*

aparecer en coros de contenido filosófico y en uno de finalidad práctica (*Hércules loco* 375 y sigs.).

Si bien abundan en los coros los metros horacianos, no aparecen ni una sola vez en las monodias; en ellas suele emplear Séneca dímetros anapésticos, cuando la temática versa sobre la catástrofe de la pieza (por ejemplo, *Las Troyanas* 705 y sigs.; *Tiestes* 920 y sigs.), o tetrametros trocaicos catalécticos cuando son de un *pathos* especialmente intenso (*Medea* 740 y sigs.; *Edipo* 223 y sigs.; *Fedra* 1201 y sigs.).

5. RESONANCIA ENTRE SUS COETÁNEOS E INFLUENCIA POSTERIOR

La importancia del teatro de Séneca dentro de la historia de la literatura europea ha sido verdaderamente trascendental. Séneca trágico ha pervivido siglo tras siglo como una faceta más dentro de la multiforme y controvertida figura de este gran personaje de la historia de Occidente.

Se puede decir que sus tragedias desde que fueron escritas casi hasta nuestros días, a pesar de haber pasado por muy diversos grados de valoración y estima, no han dejado nunca de estar presentes de un modo u otro en ninguna de las etapas de la evolución cultural de Europa.

Ya en propia vida del autor y quizás por el mero hecho de provenir de un hombre que no sólo ocupaba los más encumbrados niveles de la vida social, política y cultural de Roma; sino que al mismo tiempo trazaba la pauta del estilo literario de la época, los dramas de Séneca debieron tener una gran resonancia¹⁸⁹. Tan

¹⁸⁹ Así parecen testimoniarlo quienes fueron coetáneos o casi coetáneos de estas obras: QUINTILIANO, VIII 3, 31; IX 2, 8;

fuerte, que su eco no se apagó en las generaciones y siglos siguientes.

El mero hecho de que hayan sido estas obras las únicas que se han conservado de entre toda la producción trágica romana anterior y posterior a Séneca habla muy claro a favor de ello. E igualmente lo demuestran las numerosas alusiones que a estas tragedias se encuentran en los escritos de literatos y gramáticos de la Antigüedad, como Diomedes, Terenciano Mauro, Probo, Tertuliano, Prisciano o Lactancio¹⁹⁰.

En la latinidad cristiana encontramos el eco de las tragedias de Séneca en poetas como Prudencio¹⁹¹ y, ya en los albores de la Edad Media, Boecio reflejará en sus versos tanto la forma como el tono sentencioso y meditabundo de los coros de Séneca.

La vigencia de este teatro en el Medievo la demuestran no ya sólo el hecho de que no dejó de ser copiado, sino también las numerosas glosas y comentarios que sobre él se hicieron¹⁹².

Séneca trágico sería luego autor familiar para los primeros humanistas¹⁹³, para Dante, para Petrarca; las

X 1, 128; TÁCITO, *Ann.* XIV 52 (si es que los *carmina* de que aquí se habla se pueden identificar con las tragedias).

¹⁹⁰ G. RICHTER, *De Seneca tragoediarum auctore*, Bonn, 1862, página 8.

¹⁹¹ Cf., p. ej., *Obras Completas de Prudencio*, ed. y trad. de J. GUILLÉN, Madrid, 1950; especialmente, págs. 77 y sigs.

¹⁹² E. FRANCESCHINI, «Glosse e commenti medievali a Seneca tragico», *Studi e note di filologia latina medievale*, Milán, 1938, páginas 1 y sigs. Sobre la pervivencia del teatro de Séneca en la Edad Media, cf. REGENBOGEN, «Schmerz...», cap. I; K. MÜNSCHER, «Bericht über die Seneca-Literatur aus den Jahren 1915-1921», *Bursian-Jahresber.* 192 (1922), 109 y sigs.

¹⁹³ E. FRANCESCHINI, *op. cit.*, y «Gli argumenta tragoediarum Senecae di Albertino Mussato», *Studi e Note di Filologia Latina Medievale*, Milán, 1938, págs. 177 y sigs.; R. DESMED, «Le cercle des préhumanistes de Padoue et les commentaires des tragédies de Sénèque», *Scriptorium* 23 (1971), 82 y sigs.; GU. BILLANOVICH,

tragedias fueron entonces objeto de detenidos comentarios, como el de Nicolás Trevet¹⁹⁴.

Los eruditos del cinquecento llegarían a proclamar sus excelencias por encima incluso de los tragediógrafos griegos¹⁹⁵.

No cabe duda de que en la hegemonía de Séneca durante todos estos siglos debió jugar un papel muy importante la base doctrinal de su teatro y del resto de su obra, los principios filosóficos estoicos tan hermanados con el pensamiento cristiano. Séneca alcanzaba preeminencia sobre los trágicos griegos, y lo hacía precisamente por aquello por lo que sus dramas se apartan más de la tragedia helénica, su base estoica que tan bien encajaba dentro de las coordenadas de la moral cristiana: Séneca en este sentido había dejado roturado el camino para un teatro trágico cristiano¹⁹⁶. Por eso sus tragedias habían sido y seguirían siendo objeto de una sobrevaloración durante muchos siglos. Doblemente paradójico resulta así el hecho de que la base del teatro trágico moderno hayan sido las tragedias de Séneca, que ni, como ya vimos, fueron probablemente concebidas para la escena, ni, como acabamos de decir, son tragedias en el sentido clásico de la palabra.

«*Veterum uestigia uatum nei carmi dei preumanisti padovani*», *Italia Medioevale e Umanistica* 1 (1958), 158 y sigs.

¹⁹⁴ E. FRANCESCHINI, *Il commento di Nicola Trevet al Tieste di Seneca*, Milán, 1938; V. FABRIS, «Il commento di Nicola Trevet all'*Hercules Furens* di Seneca», *Aevum* 27, 1 (1953), 498 y sigs.; B. L. ULLMAN, «Some aspects of the origins of Italian Humanism», *Renaissance Studies in honor of Hardin Craig*, *Philological Quarterly* 20, 3 (1941), 215 y sigs.

¹⁹⁵ «Senecam nullo Graecorum maiestate inferiorem existimo, cultu uero ac nitore etiam Euripide maiorem», escribiría J. C. Escalfigero. Semejantes juicios formularon Th. Newton, H. Grotius, D. Heinsius, etc. Cf. COSTA, «The Tragedies», página 289.

¹⁹⁶ LASSO DE LA VEGA, *op. cit.*, pág. 195.

No tardaron las tragedias de Séneca en ser traducidas a diversos idiomas. Precisamente una de esas primeras traducciones parece haber sido la de *Medea*, *Tiestes* y *Las Troyanas* (con fragmentos de otras), realizada por Antonio Vilaragut, al catalán, en 1400.

Consta asimismo que existió una traducción castellana completa en el siglo xv¹⁹⁷, la cual, según María Rosa Lida, pudo ser llevada a cabo a instancias del Marqués de Santillana¹⁹⁸.

Menéndez Pelayo¹⁹⁹ cita una traducción de *Medea* llevada a cabo por J. Galens, franciscano de la provincia de Mallorca en el siglo xv; otra de *Tiestes*, por D. Girón († 1590), y también traducciones de fragmentos de *Fedra* y *Tiestes* hechas por H. de Herrera y Fray Luis de León.

En Francia hubo durante el siglo xvi varias versiones de *Agamenón*, de *Tiestes*, *Hércules loco* y *Octavia*; en 1629 apareció una versión completa de todo el teatro de Séneca, realizada por B. Bauduyn²⁰⁰.

Pero la traducción más importante y que mayor influencia ejerció durante el Renacimiento fue la inglesa llevada a cabo por seis traductores entre 1559 y 1581²⁰¹.

Tal abundancia de traducciones, junto a las noticias que tenemos de las representaciones que de ellas se

¹⁹⁷ G. HIGHET, *op. cit.*, I, pág. 195.

¹⁹⁸ M.^a R. LIDA DE MALKIEL, *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975, pág. 376. Para otras traducciones antiguas en lengua española; cf. LIDA, *loc. cit.*, y M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina clásica*, VIII, Santander, 1952, s. v. «Séneca».

¹⁹⁹ *Biblioteca de Traductores Españoles*, II, Madrid, 1952, páginas 99, 131, 214-215 y 312.

²⁰⁰ G. HIGHET, *op. cit.*, pág. 195.

²⁰¹ H. B. CHARLTON, *The Senecan tradition in Renaissance tragedy*, Manchester, 1946.

hicieron²⁰², evidencia ya por sí sola la importancia de Séneca en el teatro del Renacimiento. Séneca fue en particular quien instruyó a los dramaturgos de la época. De él tomaron personajes, actitudes y recursos que, si bien hoy pueden parecernos trasnochados, probablemente constituían entonces una innovación²⁰³.

Fueron primero los italianos los que emprendieron este camino²⁰⁴. Pero no tardaron en seguirles los franceses²⁰⁵ y, sobre todo, los ingleses²⁰⁶. En España, en cambio, una influencia profunda de la tragedia clásica tardó más en llegar. Aun cuando para Lida²⁰⁷ «corresponde a España la primera imitación artística del teatro clásico, no el de Séneca, sino el de Eurípides» (se refiere al paralelismo entre *Hipólito* 310 y sigs. y 347 y sigs. y la escena X de *La Celestina*), y aun cuando en la primera mitad del siglo XVI Hernán Pérez de Oliva realizó versiones libres de las obras de Sófocles y Eurípides y «a partir de Juan del Encina los dramaturgos del Renacimiento escribieron obras de carácter trágico...», hasta el decenio que comienza en 1570 no apareció una escuela de trágicos españoles conscientemente clasicistas. Cuando esta escuela empezó a existir, su principal fuente estilística no era la tragedia griega,

²⁰² G. HIGHET, *op. cit.*, págs. 212 y sigs.

²⁰³ *Ibid.*, pág. 201.

²⁰⁴ W. KROEMER, «Die Rezeption des antiken Dramas in der italienischen Renaissance», *Arcadia* 9 (1974), 225 y sigs.

²⁰⁵ P. GRIMAL, *Les Tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance*, París, 1964; E. PARATORE, «Seneca tragico e la poesia francese del Siècle d'Or», *Stud. Urb.* 47, 1 (1973), 32 y sigs.

²⁰⁶ J. W. CUNLIFFE, *The influence of Seneca in Elizabethan tragedy*, Londres, 1893; F. L. LUCAS, *Seneca and Elizabethan tragedy*, Cambridge, 1922; HIGHET, *op. cit.*, I, págs. 210 y sigs.; II, págs. 327 y sigs.; G. K. HUNTER, «Seneca and English Tragedy», en *Seneca*, ed. COSTA, págs. 166 y sigs.; J. W. BINNS, «Seneca and Neo-Latin Tragedy in England», en *Seneca*, ed. COSTA, págs. 205 y sigs.

²⁰⁷ LIDA, *op. cit.*, pág. 385.

sino Séneca, el gran modelo de todas las corrientes trágicas europeas del Renacimiento y del siglo XVIII»²⁰⁸.

La llegada del Barroco señala el comienzo de la pérdida de la hegemonía de Séneca en el teatro moderno. Aún había de ser él el modelo principal de obras tan importantes como la *Médée* y el *Oedipe* de Corneille o la *Phèdre* de Racine. Pero poco a poco la figura del dramaturgo romano fue oscureciéndose ante la luminosidad, cada vez más intensa, de los trágicos griegos.

Una de las primeras voces en alzarse en dura crítica contra el teatro de Séneca fue la del jesuita francés P. Brumoy²⁰⁹. Lessing, que empezó defendiendo al tragediógrafo romano frente a Brumoy²¹⁰, mostraría luego en el *Laoconte* sus juicios desfavorables hacia él, perfilando así lo que en adelante iba a ser la orientación de la crítica en la valoración del teatro de Séneca²¹¹.

La llegada del Romanticismo supondría para Séneca, como para otros muchos poetas latinos admirados incondicionalmente hasta hacía poco, casi la ruina²¹²: en sus tragedias se empezó a ver sólo una monstruosa acumulación de motivos retóricos y una complacencia morbosa en lo macabro y horripilante²¹³.

²⁰⁸ E. M. WILSON y D. MOIR, *A Literary History of Spain = Historia de la literatura española, Siglo de Oro: Teatro* [trad. C. PUJOL], Barcelona, 1974, págs. 60 y sigs.; cf. también C. R. COLBURN, «Greek and Roman themes in the Spanish drama», *Hispania* 22 (1939), 163 y sigs.; K. A. BLÜHER, *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca Rezeption in Spanien vom 13 bis 17 Jahrhundert*, Berna, 1969, especialmente págs. 244 y sigs.

²⁰⁹ P. BRUMOY, *Le Théâtre des Grecs*, I-III, París, 1730.

²¹⁰ W. BARNER, *Produktive Rezeption. Lessing und die Tragedien Senecas*, Munich, 1973; RANKE, *op. cit.*, pág. 39.

²¹¹ W. L. LIEBERMANN, *op. cit.*, págs. 1 y sigs.

²¹² PARATORE, *Storia...*, pág. 244.

²¹³ A. W. VON SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Heidelberg, 1817.

Esta crítica desfavorable contra el teatro de Séneca fue la que dominó durante todo el siglo XIX y los comienzos del XX. Ha sido luego en este siglo y por obra de estudiosos como Garrod, Damsté, Herrmann, Cesareo, Regenbogen, Knoche, Paratore, Giomini y otros, cuando han vuelto a revalorizarse estas tragedias.

«Seneca can now be judged on his own merits as a powerful, though limited, poet, whose depictions of disordered personalities in a violent and unstable world have taken on a new interest in the present century»²¹⁴.

De todos modos, por encima de todos los juicios desfavorables que sobre ellas se han hecho, por encima de las fluctuaciones que su valoración ha sufrido en las distintas épocas, hay una realidad evidente e inquestionable: la enorme influencia que estos dramas han ejercido a través de los siglos, como pocas obras literarias de la Antigüedad²¹⁵.

6. EL TEXTO

Las tragedias de Séneca han sido objeto de una rica y compleja tradición manuscrita. Los códices que de ellas han llegado hasta nosotros son muchísimos y aún hoy no se puede decir que se haya alcanzado un conocimiento y estudio satisfactorio de todos ellos. Ya a comienzos de siglo C. E. Stuart recopiló más de trescientos, cifra que ha sido luego considerablemente aumentada.

Desde que en 1640 J. F. Gronovius dio a conocer el códice Etrusco (E), diciendo que había que distinguirlo de toda la caterva de códices de la familia «vulgata» y reconocer en él el mejor ejemplar de la tradición genuina, se reconocen en la tradición manus-

²¹⁴ TARRANT, *op. cit.*, pág. VII.

²¹⁵ Cf. REGENBOGEN, «Schmerz...», pág. 172.

crita de Séneca trágico las dos familias de códices a que ya aludimos en apartados anteriores. Todos los que después han editado las tragedias parten de esta premisa básica. Como ya dijimos, ambas familias se diferencian por las variaciones de sus lecturas, por el orden en que presentan las tragedias, por los títulos de dichas tragedias y por el hecho de que *Octavia* sólo aparece en A.

El principal representante de la familia E es el *Codex Laurentianus*, *plut. lat.* 37, 13, conocido tradicionalmente con el nombre de «*codex Etruscus*» (E). Está todo él escrito por un mismo copista, aunque se aprecian luego dos manos posteriores, denominadas E² y E³, respectivamente, de los siglos XIV y XV, que añadieron numerosas notas marginales. No es claramente datable; Gu. Billanovich²¹⁶ señaló que, según un catálogo de la biblioteca de Pomposa de 1093, ya existía allí el Etrusco, en donde más adelante sería usado por Lovato Lovati (siglo XIII); el origen de este manuscrito habría sido, según él, Verona o Monte Cassino. Ahora bien, no hay pruebas suficientes como para que todo ello deje de ser una simple posibilidad, como, por otra parte, tampoco se puede demostrar si el manuscrito que utilizó Lovato fue el propio E o una copia de éste.

Además de este códice, sólo hay unanimidad en reconocer otros tres manuscritos dentro de la familia E:

M = Ambrosianus D 276 inf. (siglo XIV).

N = Vaticanus latinus 1769 (siglo XIV).

F = Parisinus Bibl. Nat. latinus 11855 (siglo XIV)²¹⁷.

²¹⁶ GU. BILLANOVICH, *I primi umanisti e la tradizione dei classici latini*, Friburgo, 1953, págs. 18 y sigs. y 40 y sigs.

²¹⁷ GIARDINA añade un cuarto: O = *Gerolimianus siue Oratorianus* C. F. 4.5., del siglo XIV; ZWIERLEIN, *op. cit.*, pág. 760, y TARRANT, *op. cit.*, págs. 63 y 71, no parecen estar de acuerdo con ello.

Los tres proceden de un antepasado común, designado tradicionalmente con la sigla Σ . Ninguno de ellos deriva de los otros; M y N parecen tener una fuente común distinta de la de F, el cual se muestra como el más estrechamente ligado a E de los tres. Giardina considera a Σ un hermoso gemelo de E; otros editores, en cambio, lo hacen derivar de éste.

Dentro de la familia A hay alrededor de trescientos manuscritos que presentan las diez tragedias, incluida *Octavia*.

Los más antiguos son dos códices con muy escasas correcciones y sin ninguna nota o comentario: C = Cantabrigiensis Coll. Corp. Christi 406 y P = Parisinus Bibl. Nat. Latinus 8260. Ambos parecen remontarse al siglo XIII.

Entre los principales figuran, además de éstos:

- S = Escorialensis T III 11 (antes 108), del siglo XIV.
- K = Cameracensis 555 (siglos XII-XIII-XIV).
- q = Casinensis 392 P (siglo XIV).
- e = Etonensis 110 (siglo XIII).
- l = Laurentianus plut. 24 sin. 4 (año 1371).
- n = Neapolitanus Bibliothecae Nationalis IV d. 47 (año 1376).
- r = Vaticanus Reginensis Latinus 1500 (año 1389)²¹⁸.
- V = Vaticanus Latinus 2829, cuya importancia ha sido recientemente destacada por MacGregor²¹⁹.

La familia A se ha transmitido en dos ramas: la primera de ellas, denominada comúnmente δ , está exclusivamente representada por P (y por G = Exoniensis

²¹⁸ I, n, r están muy relacionados entre sí, así como los dos primeros con C y con S. e, r presentan lecciones tomadas de E para rellenar lagunas.

²¹⁹ A. P. MAC GREGOR, «The ms. tradition of Seneca's tragedies, ante renatas in Italia litteras», *Transactions and Proceedings of the Amer. Philol. Assoc.* 102 (1971), 327 y sigs.

Cath. Libr. ms. 3459, para *Octavia*). La segunda rama (y en Giardina, β en otros) comprende todos los demás manuscritos de la familia A, entre los cuales C y S son los más puros ²²⁰.

La lectura de A puede determinarse cuando P C S coinciden, o bien, cuando P o CS coinciden con E, frente al otro ²²¹.

Aparte de los manuscritos hasta ahora aludidos, hay otro abundantísimo material en la tradición textual de las tragedias de Séneca, dentro del cual cabría destacar el propio comentario de N. Trevet a que nos hemos referido en apartados anteriores (parece haber sido hecho sobre un texto de la familia A; normalmente se le designa con la letra τ) y junto a él una larga serie de Florilegios, *excerpta* y fragmentos, como, por ejemplo, R (= Cod. rescriptus Ambrosianus G 82 sup.), que presenta uno de los testimonios más antiguos en esta tradición manuscrita (s. v), o T (= Parisinus Lat. 8071 —antes Thuaneus—), de los siglos IX al X ²²².

Como dijimos antes, de las dos grandes familias de esta tradición manuscrita se ha considerado durante mucho tiempo la E como genuina y la A como «vul-

²²⁰ La importancia de P C S fue puesta de relieve por Stuart, quien determinó la relación existente entre los tres, concluyendo que su testimonio era suficiente para reconstruir el hiparquetipo de A: E. CH. STUART, «The ms. of the interpolated A traditions of the tragedies of Seneca», *Classical Quarterly* 6 (1912), 1 y sigs.

²²¹ Las dos familias de manuscritos A y E han estado siempre relacionadas y se han interferido mutuamente con frecuencia, hasta el punto de que modernamente se empieza a hablar de un grupo de códices «AE», dentro del cual se incluyen, por ejemplo, K, Q. Cf. p. ej., PHILIP, *op. cit.*, o TARRANT, *op. cit.*, págs. 8 y sigs.

²²² Para otros muchos ejemplos, cf. GIARDINA, *L. A. S. Tragoediae*, I, págs. XVIII y sigs., y TARRANT, *op. cit.* págs. 46 y siguientes.

gata» e interpolada²²³. Leo negaba a A toda autoridad, llegando, cuando el texto de E aparecía corrompido, al extremo de recurrir a la conjetura, antes que aceptar lecturas de A. A pesar de ello, en ocasiones, reconoce en A la verdadera lectura frente a E y en la práctica corrige más de una vez a E según A.

Esta misma minusvaloración de A por parte de Leo se debía²²⁴ a que no conocía P ni C, que, como hemos visto, son los mejores manuscritos de la familia. Su recopilación de códices se había orientado casi por entero hacia Italia y había basado su conocimiento de A en dos manuscritos muy contaminados (Laurentianus 37-6 y Vaticanus Latinus 1647) que seguramente llamaron su atención por estar fechados.

La enorme influencia ejercida por Leo hizo que su sobrevaloración de E siguiera vigente en editores posteriores, aun después de que A se conocía ya mejor.

Un primer paso en la revalorización de A y en la organización de su *stemma* fue dado por Richter: sobre la observación de que en algunos manuscritos A (por ejemplo el usado por Trevet) faltaba *Hércules loco* 125-161, concluía que el hiparquetipo de A debió

²²³ «Nouem Senecae tragoedias ante extinctas Romanorum litteras data opera homo aliquis non indoctus interpolauit. Idem Octauiam praetextatam, primis Flauiorum temporibus scriptam, nouem tragoediarum corpori iniunxit mutatique ordinis locum tenere iussit nonum». Así empezaba Leo sus «De Senecae trag....». Según él, el interpolador introdujo en el texto algunas *lectiones difficiliore*s, con la idea de acentuar más la artificiosidad y grandilocuencia del estilo de Séneca. Para Richter, en cambio (pref. a su edición de las *Trag.*, pág. XIV), lo que el interpolador perseguía era aclarar el texto, más bien que hacerlo parecer más genuino. Ésta es también la opinión que hoy predomina, si bien se reconoce que a veces en A hay *lectiones difficiliore*s; pero, en general, lo que en ella suele predominar es la *lectio facillior*.

²²⁴ Cf. TARRANT, *op. cit.*, pág. 90.

de tener ya dicha laguna y que, por ello, los manuscritos que también la presentaran debían constituir la base más segura para reconstruir dicho hiparquetipo ²²⁵.

Este criterio de la laguna sería luego perfeccionado y ampliamente aplicado por Th. Düring y W. Hoffa ²²⁶.

Hoy se reconoce la presencia de incorrecciones e interpolaciones tanto en E como en A ²²⁷ y se ha demostrado ²²⁸ que a ambas familias debe dárseles en principio la misma autoridad y que ha de ser la calidad intrínseca de sus lecturas el único criterio válido de elección.

Se ha descartado también hoy definitivamente la antigua hipótesis de que las dos recensiones correspondían a otras tantas ediciones llevadas a cabo por Séneca ²²⁹, y la problemática en este campo se plantea

²²⁵ Cf. TARRANT, *loc. cit.*; G. RICHTER, *De corruptis quibusdam Senecae Tragoediarum locis*, Jena, 1894, y *Kritische Untersuchungen zu Senecas Tragödien*, Jena, 1899; R. PEIPER, *De Senecae tragoediarum vulgari lectione A constituenda*, Breslau, 1893.

²²⁶ TH. DÜRING, «Die Überlieferung des interpolierten Textes von Senecas Tragödien», *Hermes* 42 (1907), 113 y sigs. y 579 y siguientes, y «Zur Überlieferung von Senecas Tragödien», *Hermes* 47 (1912), 183 y sigs.; W. HOFFA, «Textkritische Untersuchungen zu Senecas Tragödien», *Hermes* 49 (1914), 464 y sigs.

²²⁷ Para una clasificación y ejemplificación de los principales tipos de corrupciones en cada una de estas dos familias, cf. G. BRUGNOLI, «La tradizione manoscritta di Seneca tragico alla luce delle testimonianze medievali», *Memorie Acad. Lincei*, ser. 8, 8/3 (1957), 267 y sigs. Para otros estudios sobre el texto de las tragedias, cf. J. VIANSINO, *L. A. S. Tragoediae*, I, Turín, 1965, págs. 120 y sigs.; GIARDINA, *L. A. S. Tragoediae*, I, páginas XXXIX y sigs.

²²⁸ Cf., p. ej., G. CARLSSON, *Die Überlieferung der Seneca-Tragödien. Eine Textkritische Untersuchung*, Lund, 1926, y «Zu Senecas Tragödien», *Bull. Soc. Roy. des Lettres de Lund*, 1928-29, Lund, 1929, págs. 39 sigs.

²²⁹ Teoría ésta que fue defendida por A. SIEGMUND, *Zur Textkritik der Tragödie Octavia*, I, Leipzig-Viena, 1907; II, Progr. Bohm-Leipa, 1910-1911; III, Progr. Bohm-Leipa, 1911.

fundamentalmente en torno a los tres puntos siguientes: cuándo se produjo la escisión de las dos familias E y A, cuándo tuvo lugar la interpolación de A y cuándo se añadió *Octavia*.

La respuesta de Leo a estas tres cuestiones era el siglo IV. Ahora bien, en la actualidad, si bien se está de acuerdo en admitir dicha fecha para la cuestión primera, suele haber discrepancias, como vamos a ver, en lo que respecta a las otras dos.

Pruebas de tipo externo apenas si se pueden aportar para fijar la datación del arquetipo unitario y la de su posterior división en las dos familias. T con sus concomitancias con E podría señalar un posible *terminus ante quem* alrededor del 750²³⁰. Pero se ha pretendido adelantar este posible *terminus ante quem* argumentando que a finales de la Antigüedad y durante la primera Edad Media, los que citan a Séneca lo hacen no según la familia E, sino siguiendo la recensión A, pero una recensión A todavía no interpolada²³¹.

También R apoyaría esta hipótesis: como R y A coinciden, frente a E, en un solo error básico, y además solamente A conserva *Octavia*, piensa Giardina que el arquetipo de A, aunque cargado de corruptelas, debe provenir de una fuente muy antigua, es decir, de una edición anterior al siglo IV²³². PHILP, en cambio²³³, ve

²³⁰ W. WOESLER, *Senecas Tragödien, Die Überlieferung der α-Klasse dargestellt am Beispiel der Phaedra*, tesis doct., Münster, 1965, pág. 105; R. H. PHILP, *The Manuscript tradition of Seneca's Tragedies*, tesis doct., Cambridge, 1964, y *Classical Quarterly*, n. s., 18 (1968), 170.

²³¹ Cf., p. ej., G. BRUGNOLI, *op. cit.*, *passim*. A esta opinión se adhiere GIARDINA, *L. A. S. Trag.*, I, págs. XXI y sigs., y la apoya también PHILP, *op. cit.*, pág. 175. En contra de ella, cf., p. ej., ZWIERLEIN, *op. cit.*, págs. 212 y sigs, y TARRANT, *op. cit.*, página 54.

²³² GIARDINA, *L. A. S. Trag.*, I, pág. XXI.

²³³ PHILP, *op. cit.*, págs. 173 y sigs. y 117 y sig.

en esto la primera prueba positiva de la existencia independiente de A.

Se ha recurrido también para datar la división de las dos familias a criterios de tipo interno, fundamentalmente paleográficos: así, por ejemplo, de la falta de errores comunes propios de la escritura en minúsculas se suele deducir la no existencia de un arquetipo común en minúsculas²³⁴. Otros, en cambio, prefieren plantear la cuestión en términos diferentes, en la idea de que pensar en un arquetipo en mayúsculas o unciales sólo es viable si E y A contienen cada una errores propios de letra mayúscula o uncial, como parece ser el caso²³⁵. Ello apunta, por tanto, también hacia un arquetipo del siglo IV o de comienzos del V.

Ahora bien, a pesar de su temprana datación, este arquetipo debió sufrir numerosas alteraciones. Tarrant²³⁶ atribuye al arquetipo las corrupciones de mayor entidad (omisiones, desplazamientos o inserciones de versos enteros, etc.). Las interpolaciones individuales de E y A son de menor trascendencia. Se hacen asimismo interpretables como errores del arquetipo aquellos pasajes en que E y A difieren y ninguno ofrece texto satisfactorio.

De las peculiares diferencias entre R, E y A deduce Giardina que ligeras discrepancias, aunque no pocas, existían ya entre las dos familias en el siglo IV y que fue entonces cuando a una de ellas se incorporó *Octavia*. Para Tarrant, en cambio, no existen pruebas de que *Octavia* circulara durante la alta Edad Media unida ya a las demás tragedias, ni es tampoco una característica interpolación de A citada en la tradición se-

²³⁴ Cf. WOESLER, *op. cit.*, pág. 78; PHILIP, *op. cit.*, pág. 176; ZWIERLEIN, reseña de G. GIARDINA, *L. A. S. Tragoediae, Gnomon* 41 (1969), 764.

²³⁵ Cf. TARRANT, *op. cit.*, págs. 57 y sigs.

²³⁶ *Op. cit.*, pág. 59.

cundaria antes de finales del siglo XII. Por ello sugiere que tanto la interpolación de A, como la incorporación de *Octavia*, tuvieron lugar en la primera mitad del siglo XIII. Giardina, por el contrario, defiende que las mayores discrepancias entre las dos familias y las interpolaciones introducidas en ambas con vistas a facilitar la comprensión del texto entraron en las dos recensiones entre los siglos IX y X, aunque, eso sí, son de mucho mayor número e importancia en A que en E.

7. EDICIONES

Las tragedias de Séneca no han sido muy afortunadas con sus editores; durante mucho tiempo sólo han llegado a contar entre ellos a dos grandes latinistas, Gronovio y Leo. Ello no quiere decir que hayan abundado grandes filólogos en el estudio del texto de dichas tragedias. Pero es un hecho repetido en varias ocasiones el de que tales filólogos, después de haber realizado investigaciones trascendentales para la comprensión del texto y para la solución de los problemas de la tradición manuscrita, por una u otra circunstancia no han llegado a ofrecer una edición.

Éste fue el caso, por ejemplo, de N. Heinsius y de Bentley, cuyos trabajos no pasaron de unas observaciones teóricas en el primero y de unas anotaciones marginales en el segundo²³⁷.

Este sería luego el caso de Düring, Hoffa y Stuart. Los dos primeros, mientras preparaban para Weidmann una revisión de la edición de Leo, descubrieron varios manuscritos de los más puros dentro de la

²³⁷ N. HEINSIUS, *Aduersariorum libri IV*, ed. P. BURMAN, Jr., Haarlem, 1742; R. BENTLEY, *Adnotationes ad Senecae tragoedias emendandas editioni Gronovianae adscriptas*, reunidas por E. HEDECKE, *Studia Bentleiana*, fasc. 2, 1899, págs. 9 y sigs.

familia A (los códices l, n, r) y pudieron conocer también con vistas a tal edición los avances realizados por Stuart, quien había emprendido la mayor recopilación de manuscritos de Séneca trágico llevada a cabo hasta entonces y había demostrado la importancia de códices como C, P y S.

Pero los tres filólogos vieron su obra y su vida truncadas por la guerra mundial²³⁸.

Y otro tanto ocurriría más tarde con los trabajos realizados por Carlsson²³⁹ como preparación a una proyectada edición de las tragedias junto con Axelson²⁴⁰.

La *Editio princeps* fue llevada a cabo en Ferrara, por Andrea Belfortis, en torno a 1484, y se basaba en fuentes contaminadas de la familia A, sin mostrar conocimiento de la recensión E.

Semejantes características presentan otras ediciones hechas durante el mismo siglo xv, como la de Martinus Herbipolensis, en Leipzig, o la de Carolus Fernandus, en París (ambas sin año), o como la edición comentada de G. B. Marmita, aparecida en Venecia en 1492. En 1493 se imprimían también en Venecia las *Tragoediae Senecae cum duobus commentariis* de B. Marmita y Dan. Caietanus, que sería sucesivamente reeditada durante las dos primeras décadas del siglo xvi.

De dichas décadas son también las ediciones de Bened. Philologus y Egid. Masariensis, aparecidas, respectivamente, en Florencia, en 1506, 1513, y en París, en 1511, y la de Iodocus Badius Ascensius (París, 1514), en cuyo comentario se plantean por primera vez con

²³⁸ DÜRING, *op. cit.*; HOFFA, *op. cit.*; STUART, *op. cit.*

²³⁹ CARLSSON, *op. cit.*

²⁴⁰ Cf. B. AXELSON, *Korruptelenkult: Studien zur Textkritik der unechten Seneca-Tragödien Hercules Oetaeus*, Lund, 1967.

cierto rigor y con erudición y sensibilidad crítica los problemas del texto. Una crítica excepcionalmente cuidadosa muestra también la edición de Hieron. Avantius, en Venecia, en 1517. Varias veces reeditadas fueron a mediados de siglo las tragedias por Henr. Petrus, en Basilea, y por S. Gryphius, en Leiden.

Gran erudición y una vasta recopilación de material presentan los comentarios de M. Ant. Delrius, publicados en Amberes en 1576 y 1593-1594.

A finales del XVI y comienzos del XVII se llevaron a cabo las ediciones y comentarios de Fr. Raphelengius y J. Lipsius, de A. Sept. Florens Christianus, de Hier. Commelinus y de J. Gruterus, de Jos. Scaliger y Dan. Heinsius, de Io. I. Pontanus, de P. Scriverius, de Ant. Thysius y de Thom. Farnabius, ésta última con la ventaja de presentar organizado y digerido el ingente material acumulado por Delrius²⁴¹.

En 1661 y 1662 se publica en Leiden y Amsterdam la edición de Io. Frid. Gronovius, que marca época por ser la primera vez que un editor incorpora a su obra el material del manuscrito Etrusco.

Durante el siglo XVIII son dignas de mención las ediciones de Joh. Casp. Schroeder en dos volúmenes, incluyendo íntegro el comentario de Gronovius más una selección de otros muchos comentarios (Delft, 1728), y la *Editio Bipontina* de 1785.

A comienzos del XIX aparece en Leipzig (1819, y reedición en 1834) la edición de Fr. H. Bothe que, aunque sin grandes avances, muestra una lectura atenta de los manuscritos y un considerable acierto en las conjeturas.

²⁴¹ Cf., para todos ellos, J. VIANCINO, *L. A. S. Trag.*, I, página 119, y G. C. GIARDINA, *L. A. S. Tragoediae*, I, pág. XXXII.

Se suceden luego las ediciones de Torkill, Carey, la *Editio Lemairiana*, la de Holtze y la de R. Peiper (para Teubner, en Leipzig, 1867)²⁴².

Pero la moderna crítica textual sobre el teatro de Séneca se puede decir que no comienza hasta 1878-1879, fecha de publicación de la edición de Fr. Leo. Las observaciones críticas de su primer volumen fueron, como ya hemos venido viendo, trascendentales. El texto lo fijó sobre la base de que E era el único testimonio seguro de la tradición manuscrita. M y N (Σ) sólo tenían interés para Leo cuando E ha sufrido alteraciones después de que Σ fue copiado de él. Todos los demás códices son colocados en el *stemma* de la recensión interpolada A, que, según dijimos, carecía para Leo de toda autoridad.

Pero, «aunque Leo es sin duda el más grande latinista que ha editado las tragedias en época moderna, su contribución personal a la corrección del texto no fue ni amplia ni duradera... Leo se mostró además excesivamente acogedor con las conjeturas de Wilamowitz, pocas de las cuales muestran una verdadera sensibilidad para el conocimiento del estilo de Séneca»²⁴³.

La reelaboración por G. RICHTER para Teubner (Leipzig, 1902, reimpresiones en 1921 y 1937) de la edición de Peiper del 1867 representó un gran avance sobre ésta, especialmente, por el intento de alcanzar un estadio de la recensión A anterior al de los *recen-tiores* que Leo había utilizado y por adoptar en la valoración comparativa de E y A una postura moderada, dando el gran paso de considerar buenas muchas lecturas de A en lugares en que E aparece corrompido, en la idea de que dichas lecturas eran las del arquetipo común de las dos familias.

²⁴² Cf. J. VIANSINO, *L. A. S. Trag.*, I, pág. 120; G. C. GIARDINA, *L. A. S. Trag.*, pág. XXXIII.

²⁴³ TARRANT, *op. cit.*, pág. 90.

En los años inmediatamente posteriores a esta edición la crítica textual de las tragedias de Séneca experimentó avances espectaculares en los trabajos de Düring, Hoffa y Stuart antes mencionados. Sin embargo, estos avances no se reflejaron todo lo que era de esperar en las ediciones que se fueron sucediendo (las de F. J. Miller, H. Morricca, L. Hermann, J. Viansino), que de suyo no aportaron mucho a la recensión de los manuscritos ni a la *emendatio* del texto²⁴⁴.

Otro tanto hay que decir en general sobre las ediciones de obras aisladas aparecidas durante este siglo, a pesar de haber entre ellas algunas particularmente meritorias (la *Octavia* de Hosius, la *Fedra* de Kunst, la *Octavia* de Herzog-Hauser, el *Edipo* de Sluiter, la *Octavia* de Pedroli, la de Santoro, la *Fedra* de Grimal o la de Woesler, la *Fedra* y el *Agamenón* de Giomini, la *Octavia* de Ballaira y otras)²⁴⁵.

Un avance decisivo, sobre todo en comparación con sus inmediatos predecesores, ha sido la edición de G. C. Giardina, que a pesar de sus defectos²⁴⁶ es la mejor edición completa de que hoy disponemos.

Con posterioridad a ella han aparecido una *Medea* de Costa, que en muchos aspectos de crítica textual supone un retroceso, y un *Agamenón* de Tarrant, en

²⁴⁴ Cf. TARRANT, *op. cit.*, pág. 93, con bibliografía crítica, en nota 3, de estas ediciones.

²⁴⁵ Grimal, por ejemplo, sigue prestando atención preferentemente a E; Sluiter y Woesler, en cambio, atienden a PCS y se muestran ponderados en la valoración de E y A.

²⁴⁶ Cf. las recensiones de ZWIERLEIN, ya citadas, o de COURTNEY (*Classical Review*, n. s., 18 [1968], pág. 173), y TARRANT, *op. cit.*, pág. 94: Giardina emplea de forma exhaustiva y cuidadosa PCS y colaciona nuevamente E. Pero aparte de EPCS, presenta cierta vaguedad en el tratamiento de los manuscritos, defectos en el planteamiento del aparato crítico y poca seguridad en la elección (eso sí, libre de parcialidad) entre E y A.

donde se incorporan los avances más recientes de dicha crítica ²⁴⁷.

Se anuncian, y según nuestras noticias no han aparecido hasta la fecha, tres ediciones completas: una, de Zwierlein, para Oxford Classical Texts; otra, de G. Brugnoli y V. Ussani Jr., para Teubner, y otra, con traducción, de A. Ruiz de Elvira, para *Colección hispánica de autores griegos y latinos*.

8. TRADUCCIONES

Además de las traducciones ya mencionadas en el apartado 5, en época moderna, entre las que comprenden todas las tragedias, cabe destacar las siguientes:

- W. A. SWOBODA, *Senecas Tragödien nebst dem Fragm. der über. röm. Trag. übersetzt u. mit Einl. versehen*, I-III, Viena, 1825-1830.
- F. J. MILLER, *Seneca's Tragedies with an English Translation*, I-II, Londres-Cambridge, 1917.
- L. HERRMANN, *Sènèque. Tragédies, texte établi et traduit*, I-II, París, 1961 (= 1924-1926).
- E. PARATORE, *Seneca, Tragedie*, Roma, 1956.
- TH. THOMANN, *Senecas sämtliche Tragödien, hrsg. & überstz.*, I-II, Zurich, 1961-1969.

En español:

- P. A. MARTÍN ROBLES, *L. Anneo Séneca, Tragedias*, I-II, Madrid, 1945.
- A. BLÁNQUEZ, *L. Anneo Séneca, Teatro Completo*, Barcelona, 1958.
- J. AZAGRA, *Séneca, Obras Completas*, Madrid, 1968.
- L. RIBER, *L. Anneo Séneca, Tragedias Completas*, Madrid, 1970.

²⁴⁷ Las ediciones de *Hércules en el Eta* por Fuchs-Gygli, y de *Octavia* por Runchina, anunciadas por GIARDINA, *L. A. S. Trag.*, pág. XXXIV, nos ha sido imposible localizarlas.

Se anuncia la traducción de Ruiz de Elvira antes mencionada.

Entre las traducciones de obras aisladas se pueden destacar:

- A. SANTORO, *Octavia*, texto, trad. y com., Bolonia, 1955.
C. W. MENDELL, *Edipo*, en *Our Seneca*, págs. 251 y sigs.
J. VIANSINO, *Ercole Furioso, analisi, trad e note in usum schol.*, Salerno, 1973.

Y en español:

- M. MENÉNDEZ PELAYO, traducción de *Agamenón*, en *Varia*, I, Santander, 1956, págs. 135 y sigs.
E. VALENTÍ, *Lucio Anneo Séneca: Medea, Fedra*. Prólogo, texto y traducción, Barcelona, 1950.
V. GARCÍA YEBRA, *Lucio Anneo Séneca: Medea*, traducción en verso, Madrid, 1964.

II. NUESTRA TRADUCCIÓN

La traducción que aquí presentamos pretende seguir de cerca el texto latino, tratando de revelarlo con la mayor aproximación posible tanto en el fondo como en la forma. Precisamente por querer acomodarnos a esta última hemos combinado la prosa y el verso.

Traducimos en prosa las partes escritas en trímetros yámbicos, es decir, los pasajes puramente coloquiales, tanto de los personajes como del coro. Todos los demás pasajes, escritos en cualquier otro tipo de verso, tanto si están puestos en boca del coro como en boca de algunos de los personajes, los traducimos en verso.

Al traducir en verso hemos intentado reflejar en la medida de lo posible la propia organización del discurso en los versos latinos, procurando incluso que

cada verso latino coincida con uno de la traducción. Para conseguir esto hemos tenido que desechar un patrón rítmico fijo en los versos castellanos: es decir, sacrificamos la posible uniformidad rítmica total de los versos de la traducción en beneficio de que puedan reflejar más exactamente la organización de las frases e incluso de las palabras en el verso latino.

No quiere ello decir que los versos de la traducción sean completamente libres: abundan sobre todo los versos de once sílabas, pero combinados, para conseguir mayor movilidad para reflejar los versos latinos, con otros de nueve o de trece sílabas, así como con otros compuestos de hemistiquios de cinco, siete, nueve u once sílabas.

Para la traducción hemos tenido muy en cuenta las anteriores españolas de L. Riber, P. A. Martín Robles, A. Blánquez, E. Valentí y García Yebra, y la francesa de L. Herrmann. Con todas ellas reconoce su deuda el autor.

Para el comentario nos han servido de gran ayuda muchas de las ediciones anotadas que antes hemos citado (entre ellas, sobre todo, la *Medea* de Costa, la *Fedra* de Grimal, el *Agamenón* de Giomini y el de Tarrant, la *Octavia* de Ballaira, el comentario de Trevet al *Hércules Furens*²⁴⁸, y muy en especial la edición de J. C. Schröder, a través de la cual hemos podido disponer íntegramente del comentario de Gronovius y parcialmente de los de J. Lipsius, M. A. Delrius, J. Gruterus, H. Commelinus, J. Scaliger, D. y N. Heinsius, T. Farnabius y otros).

Dado que así lo exige el texto de Séneca, abundan particularmente en dicho comentario las notas de tipo mitográfico. En este terreno, además de los manuales

²⁴⁸ V. USSANI Jr., *Nicolai Treueti expositio Herculis Furentis*, Roma, 1959.

de P. Grimal²⁴⁹ y de H. J. Rose²⁵⁰, nos ha servido de gran ayuda la *Mitología Clásica* de Ruiz de Elvira²⁵¹. A ellos, sobre todo a este último, remitimos al lector frecuentemente para mayor brevedad de las notas.

Cada tragedia va precedida de una pequeña introducción, que consta de tres partes: 1) *Argumento*. 2) *Observaciones críticas*, en donde sucintamente se recogen las indicaciones más destacadas que se han hecho, tanto en el terreno de las fuentes como en lo referente a la forma y contenido de la obra. 3) *Estructura*: presentamos aquí un esquema estructural de cada obra con breves indicaciones del contenido argumental de las distintas partes y de la forma métrica en la obra latina (en este último aspecto nos limitamos a señalar cualquier otro tipo de verso que no sea el trímetro yámbico). Para la elaboración de estos esquemas estructurales hemos tenido muy en cuenta las indicaciones de Mette²⁵² y de Schröder²⁵³.

Tanto en los comentarios como en las introducciones, general y parciales, hemos procurado prescindir al máximo de terminología técnica. He aquí, no obstante, una relación de los términos más empleados (las definiciones las tomamos de F. Rodríguez Adrados, *Fiesta, Comedia y Tragedia*²⁵⁴, adonde remitimos al lector para cualquier otra duda sobre el lenguaje técnico del teatro antiguo):

²⁴⁹ P. GRIMAL, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine* = *Diccionario de la mitología griega y romana* [trad. F. Payarola], Barcelona, 1965.

²⁵⁰ H. J. ROSE, *A Handbook of Greek Mythology* = *Mitología griega* [trad. J. Godo], Barcelona, 1970.

²⁵¹ A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología clásica*, Madrid, 1975.

²⁵² H. J. METTE, *op. cit.*, págs. 171 y sigs.

²⁵³ J. C. SCHRÖDER, *op. cit.*, *passim*.

²⁵⁴ F. R. ADRADOS, *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Madrid, 1972, páginas 614 y sigs.

AGÓN: Enfrentamiento, proveniente de la esfera ritual, ya de acción, ya de palabra, entre un coro y un actor, o bien entre dos coros, e incluso entre dos actores.

COMO: Un coro que se desplaza para realizar una acción ritual, con procesión y danza.

CORIFEO: Coreuta que hace de Jefe de Coro y que a veces recita antes o después del mismo, o habla en su nombre en diálogo con los actores.

DITRAMBO: Himno dionisiaco de varias formas y contenidos.

ESTÁSIMO: Coral en el teatro, exceptuando la *párodos* y el *éxodo*.

ÉXODO: Canto de marcha del coro o corifeo al abandonar el teatro.

HIMENEO: Canto de bodas.

MONODIA: Intervención independiente de un actor en forma cantada. (Aunque en las obras que aquí presentamos no se trata-se con toda probabilidad de canto, empleamos el término para reflejar el carácter especial de un pasaje compuesto en versos líricos.)

ORQUESTRA: Espacio donde evolucionan el coro y los actores.

PÁRODOS: Canto de entrada del coro en la orquesta.

PRÓLOGO: Escena inicial de una pieza teatral antes de la entrada del coro.

El texto latino utilizado para nuestra traducción ha sido el de la edición de G. C. Giardina, anteriormente citada, no sin cotejarlo con el de otras ediciones modernas, como las de Viansino, Moricca, Herrmann, Grimal, Costa y Tarrant, también ya citadas.

Hemos tenido también en cuenta otros estudios críticos sobre el texto de las tragedias, aparecidos con posterioridad a la edición de Giardina, como son, ante todo, las reseñas de E. Courtney²⁵⁵, A. Ghiselli²⁵⁶ y

²⁵⁵ E. COURTNEY, Reseña de la edición de Giardina, *Classical Review*, n. s., 18 (1968), 173 y sigs.

²⁵⁶ A. GHISELLI, «Una nuova edizione delle tragedie di Seneca», *Paideia* 24 (1969), 199 y sigs.

O. Zwierlein²⁵⁷ a dicha edición, y los trabajos de D. E. Gerber²⁵⁸, G. M. Lee²⁵⁹, M. Palma²⁶⁰, R. H. Philp²⁶¹, R. H. Rouse²⁶², G. Zappacosta²⁶³, O. Zwierlein²⁶⁴ y P. Grissoli²⁶⁵.

Los lugares en que nos apartamos del texto de Giardina son los siguientes, por lo que hace a las tragedias contenidas en el presente volumen:

HÉRCULES LOCO:

- 188 *Tempore Σ* e Giardina: *Ordine E³ ALO* Viansino; Zwierlein (*Rezitationsdramen*, pág. 198).
 380 *patrium* Bücheler, Giardina: *patriam* codd. Viansino.
 529 *ferocia* E A Giardina: *feracia ζ* Viansino, Grissoli («Seneca, *Hercul. Fur.*», págs. 91 y sigs.).
 646 *lapis ζ* e² Giardina: *lassis* E A Courtney (Reseña, pág. 174), Zwierlein (Reseña, pág. 768).
 660 † *Aetna* Giardina: *Enna Avantius*, Viansino.

²⁵⁷ O. ZWIERLEIN, Reseña de la edición de Giardina, *Gnomon* 41 (1969), 759 y sigs.

²⁵⁸ D. E. GERBER, «Seneca, *Hercules Oetaeus*, 1697-98», *Rhein. Mus.* 114 (1971), 91 y sigs.

²⁵⁹ G. M. LEE, «Notes on the Tragedies of Seneca», *Symb. Osf.* 44 (1969), 72 y sigs.

²⁶⁰ M. PALMA, «Seneca, *Troades* 489-97», *Riv. Cult. Class. Med.* 13 (1971), 62 y sigs.

²⁶¹ R. H. PHILP, «The manuscript tradition of Seneca's tragedies», *Classical Quarterly* 18 (1968), 150 y sigs.

²⁶² R. H. ROUSE, «The A text of Seneca's Tragedies in the thirteenth Century», *Rev. d'Hist. des Textes* (1971), 93 y sigs.

²⁶³ G. ZAPPACOSTA, «De nonnullis locis *Herculis Oetaei* codd. traditis et a doctis viris emendatis», *Latinitas* 17 (1969), 268 y sigs.

²⁶⁴ O. ZWIERLEIN, «Kritisches und Exegetisches zu den Tragödien Senecas. Bemerkungen auslässlich einer neuen Ausgabe», *Philologus* 113 (1969), 254 y sigs.

²⁶⁵ P. GRISSOLI, «Seneca, *Hercules furens* 529», *Bolletino di Studi Latini* 3 (1973), 91 y sigs.

- 1068 *uolucer* E e Giardina : *uolucere* τ : *uolucere* o Leo (Giardina: «forte recte»).
- 1191 ... *quota est?* Giardina : ... *quota est!* Courtney (Reseña, página 175).
- 1312 † *letale* Giardina : *senile* Withofs, Viansino, Zwierlein (Reseña, pág. 765).

LAS TROYANAS:

- 8 *quae* E Giardina : *qui* A Viansino.
- 46 *sceua* E : *seua* A : *scaeuia* Giardina : *laeuia* Gronovius, Zwierlein («Kritisches...», pág. 265).
- 159 *tutis* E Giardina : *tutus* A Carlsson, Zwierlein (Reseña, página 767).
- 197 † *diuisit* E A Giardina : *dimisit* ζ Zwierlein («Kritisches...», página 257).
- 251 *primus* E K Giardina : *primae* A Carlsson, Zwierlein (Reseña, pág. 767).
- 264 *uincendo* codd. Giardina : *imperia* Damsté, Courtney (Reseña, pág. 175).
- 279 *etiam* codd. Giardina : *utinam* Madvig, Herrmann, Zwierlein (Reseña, pág. 767).
- 302 *tumide* codd. Giardina : *timide* Schröder, Herrmann.
- 304 *amoris ictu* conjet. Giardina : *amore solito* ζ Herrmann.
- 357 *dant* K Q e l n τ Giardina : *dat* Courtney (Reseña, pág. 176).
- 457 *expulit* E Giardina : *excutit* a Herrmann, Zwierlein (Reseña, pág. 767).
- 688 *illidet* E Giardina : *elidet* A Carlsson, Zwierlein (Reseña, página 767).
- 1155 *exacta* codd. Giardina : *exactum* Heinsius, Zwierlein (Reseña, pág. 767).

LAS FENICIAS:

- 112 *deleuit* Richter; Zwierlein (Reseña, pág. 767).
- 218 *deleuit* Wilamowitz; Zwierlein (Reseña, pág. 768).
- 304 *maturam* E Giardina : *maturi* A Richter, Herrmann, Viansino, Zwierlein (Reseña, pág. 768).
- 366 *ultra* N. Heinsius, Giardina : *ultra* codd.

- 375 *quod cingit Isthmon (cingit codd.) Giardina : quod scindit Isthmos* Zwierlein («Kritisches...», pág. 258).
- 651 sigs. ETEOCLES.—*Numeret, est tanti mihi / cum regibus iacere.* IOCASTA.—*Te turbae exulum / adscribo. Regna dummodo ...* Giardina : ETEOCLES.—*Numeret ... adscribo.* IOCASTA.—*Regna dummodo* Zwierlein («Kritisches...», página 258).

MEDEA:

- 22-23 *me coniugem optet, limen.../ iam notus hospes, quoque...* Giardina : *iam notus hospes, limen.../ me coniugem optet, quoque...* Costa, Zwierlein (Reseña, pág. 768).
- 475 *iussasque* codd. Giardina : *ausasque* Heinsius, Zwierlein (Reseña, pág. 768).
- 517 † *confligere* E A Giardina : *conferre* Gronovius, Costa.
- 517 *certemus* codd. Giardina : *certamen* Dan. Heinsius, Costa.
- 710-711 los cambió de orden Gronovius, Zwierlein (Reseña, página 768).
- 923 *agnosco* E Giardina : *magno* A Carlsson, Zwierlein (Reseña, página 768).
- 950 *osculis* E Giardina : *o scelus* Gronovius, Carlsson, Zwierlein (Reseña, pág. 768).
- 1026 *sublimis aetheris* Giardina : *sublimi aethere* Farnabius, Zwierlein (Reseña, pág. 766).

III. BIBLIOGRAFÍA

- E. ACKERMANN, «Der Leidende Hercules des Seneca», *Rheinisches Museum*, n. s., 47 (1919), 460.
- F. R. ADRADOS, *Fiesta, Comedia y Tragedia*, Madrid, 1972.
- V. D'AGOSTINO, «I cori nella Medea di Seneca», *Rivista di Studi Classici* 3 (1955), 32-40.
- M.^a C. ALVAREZ, «El Edipo de Séneca y sus precedentes», *Cuadernos de Filología Clásica* 7 (1974), 181-239.
- R. ARGENTIO, «La vita e la morte nei drammi di Seneca», *Riv. di Studi Classici* 17 (1969), 338-348.

- J. VON ARNIM, *De Euripidis prologorum arte et interpolatione*, tesis doct., Greifswald, 1882.
- B. AXELSON, *Korruptelenkult: Studien zur Textkritik der unechten Seneca-Tragödien «Hercules Oetaeus»*, Lund, 1967.
- A. BALSANO, «De Senecae fabula quae Troades inscribitur», *Studi Italiani di Filologia Classica* 10 (1902), 44 y sigs.
- H. BARDON, *Les empereurs et les lettres latines d'Auguste à Hadrien*, París, 1968.
- W. BARNER, *Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas*, Munich, 1973.
- W. S. BARRET, *Euripides. Hippolytos*, Oxford, 1964.
- R. BENTLEY, *Annotationes ad Senecae tragoedias emendandas editioni Gronovianae adscriptas*, reunidas por E. HEDECKE, *Studia Bentleiana*, fasc. 2, págs. 9 y sigs. (1899).
- M. BIEBER, «Würden die Tragödien des Seneca in Rom aufgeführt?», *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 60-61 (1953-1954), 100-106.
- L. BIELER, *Geschichte der Römischen Literatur = Historia de la Literatura Romana* [trad. M. SÁNCHEZ GIL], Madrid, 1965.
- GU. BILLANOVICH, *I primi umanisti e la tradizione dei classici latini*, Friburgo, 1953.
- «*Veterum uestigia uatum* nei carmi dei preumanisti padovani», *Italia medioevale e umanistica* 1 (1958), 155-243.
- J. W. BINNS, «Seneca and Neo-Latin Tragedy in England», en *Seneca*, ed. Costa, Londres, 1974, págs. 205 y sigs.
- TH. BIRT, «Zu Senecas Tragödien», *Rheinisches Museum* 34 (1879), 531 y sigs.
- «Seneca», *Preuss. Jahrbücher* 144 (1911), 282 y sigs.
- «Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt?», *Neue Jahrb.* 27 (1911), 336-364.
- J. D. BISHOP, «The choral odes of Seneca's *Medea*», *The Classical Journal* 60 (1965), 313-316.
- «Seneca's *Hercules Furens*, tragedy from *modus uitae*», *Classica et Medioaevalia* 27 (1966), 216-224.
- «Seneca's *Troades*, dissolution of a way of life», *Rheinisches Museum* 115 (1972), 329-337.
- K. A. BLÜHER, *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca Rezeption in Spanien vom 13 bis 17 Jahrhundert*, Berna, 1969.

- G. BOISSIER, *Les tragédies de Sénèque ont-elles été représentées?*, París, 1861.
- *L'opposition sous les Césars*, París, 1930¹⁰.
- S. F. BONNER, *Roman declamation in the late Republic and Early Empire*, Berkeley, 1949.
- M. V. BRAGINTON, *The supernatural in Seneca's tragedies*, tesis doct., Yale (Menasha), 1933.
- R. A. BROWNE, «A sentiment from Sophokles' *Teukros*», *Classical Review* 45 (1931), 213-214.
- «Medea-interpretations», *Phoenix*, Suppl. 1, Toronto, 1952.
- G. BRUGNOLI, «La tradizione manoscritta di Seneca tragico alla luce delle testimonianze medievali», *Memorie della Classe di Scienze morali e storiche dell'Accademia dei Lincei*, ser. 8, 8/3 (1957), 201-287.
- P. BRUMOY, *Le Théâtre des Grecs*, I-III, París, 1730.
- K. BÜCHNER, *Römische Literaturgeschichte = Historia de la Literatura Latina* [trad. E. VALENTÍ y A. ORTEGA], Barcelona, 1968.
- B. BUSSFELD, *Die polymetrischen Chorlieder in Senecas Oedipus und Agamemnon*, tesis doct., Münster, 1935.
- M. CACCIAGLIA, «L'etica stoica nei drammi di Seneca», *Rendiconti dell'Istituto Lombardo, Classe di Lettere e Scienze morali e storiche* 108 (1974), 78-104.
- W. M. CALDER, «Originality in Seneca's *Troades*», *Classical Philology* 65 (1970), 75-82.
- H. V. CANTER, *Rhetorical elements in the tragedies of Seneca* (Univer. of Illinois Stud. in Lang. and Lit. 10, 1), 1925.
- G. CARLSSON, *Die Überlieferung der Seneca-Tragödien. Eine Textkritische Untersuchung*, Lund, 1926.
- «Zu Senecas Tragödien», *Bull. Soc. des Lettres de Lund* (1928-29), 39-92.
- «Le personnage de Déjanire chez Sénèque et chez Sophocle. Une comparaison à propos d'une divergence de texte dans *Hercule sur l'Oeta*», *Eranos* 45 (1947), 59-77.
- L. CASTIGLIONI, «La tragedia di Ercole in Euripide e in Seneca», *Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica*, n. s., 4 (1926), 176-197, 336-362.
- C. CICHORIUS, «Pomponius Secundus und Senecas Tragödien», en *Römische Studien*, Leipzig, 1922, págs. 462 y sigs.

- A. CIMA, «Intorno alle tragedie di Seneca», *Riv. di Filol.* 32 (1904), 237-259.
- M. CINI, «Mundus in Seneca tragico. Tradizione e variazione di un poetismo», *Quaderni dell'Istituto di Filologia Latina dell'Università di Padova* 3 (1974), 61-77.
- J. R. CLARK, A. L. MOTTO, «Senecan tragedy. Patterns of irony and art», *The Classical Bulletin* 48 (1972), 69-76.
- M. COFFEY, «Seneca. Tragedies, Report for the years 1922-1955», *Lustrum* 2 (1957), 113-186.
- «Seneca and his Tragedies», *The Proceedings of the African Classical Association* 3 (1960), 14-20.
- G. R. COLBURN, «Greek and Roman themes in the Spanish drama», *Hispania* 22 (1939), 163-168.
- F. DELLA CORTE, «La Medea di Ovidio», *Studi Classici e Orientali* 19-20 (1970-1971), 85-89.
- C. D. N. COSTA, *Medea*, ed. with intr. and comm., Oxford, 1973.
- *Seneca*, Londres, 1974.
- E. COURTNEY, Reseña de la edición de Giardina, *Classical Review*, n. s., 18 (1968), 173-177.
- J. M. CROISILLE, «Le personnage de Clitemestre dans l'Agamemnon de Sénèque», *Latomus* 23 (1964), 464-472.
- «Lieux commus, sententiae et intentions philosophiques dans la Phèdre de Sénèque», *Revue des Études Latines* 42 (1964), 276-301.
- J. W. CUNLIFE, *The influence of Seneca in Elizabethan tragedy*, Londres, 1893.
- G. CUPAIUOLO, «Gli studi su Seneca nel triennio 1969-1971», *Bollettino di Studi Latini* 2 (1972), 278-317.
- H. B. CHARLTON, *The Senecan tradition in Renaissance tragedy*, Manchester, 1946.
- R. DESMED, «Le cercle des préhumanistes de Padoue et les commentaires des tragédies de Sénèque», *Scriptorium* 25 (1971), 82-84.
- J. DINGEL, «Der Sohn des Polybos und die Sphinx. Zu den Oedipustragödien des Euripides und des Seneca», *Museum Helveticum* 27 (1970), 90-96.
- *Seneca und die Dichtung*, Heidelberg, 1974.
- K. K. DOLIA, «Τραγῆδιες τοῦ Σοφοκλή καὶ *Hercules Oetaeus* τοῦ Σενέκα», Διατριβή Φιλολογίας Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 1975, Atenas, 1975.

- H. DREXLER, *Einführung in die römische Metrik*, Darmstadt, 1967.
- TH. DÜRING, «Die Überlieferung des interpolierten Textes von Senecas Tragödien», *Hermes* 42 (1907), 113-126 y 579-594.
— «Zur Überlieferung von Senecas Tragödien», *Hermes* 47 (1912), 183-198.
- F. EGERMANN, «Seneca als Dichterphilosoph», *Neue Jahrb.*, n. s., 3 (1940), 18-36.
- S. EITREM, «La magie comme motif littéraire chez les Grecs et les Romains», *Symbolae Osloenses* 21 (1941), 39-83.
- E. ELORDUY, *Séneca. Vida y escritos*, Madrid, 1965.
- P. J. ENK, «Roman Tragedy», *Neuphilologus* 41 (1957), 282-307.
- E. C. EVANS, «A Stoic aspect of Senecan Drama: Portraiture», *Transactions and Proceedings of the Amer. Phil. Assoc.* 81 (1950), 169-184.
- V. FABRIS, «Il commento di Nicola Trevet all'*Hercules Furens* di Seneca», *Aevum* 27, 1 (1953), 489-509.
- E. FATHAM, «Virgil's Dido and Seneca's tragic heroines», *Greece and Rome* 22 (1975), 1-10.
- E. FISHER, «To the question of alleged Senecan Tragedies», *Classical Weekly* 38 (1944-1945), 108-109.
- E. FLIN, *De Octaviae praetextae auctore*, Helsingfors, 1919.
- A. FONTÁN, *Humanismo romano*, Barcelona, 1974.
- S. FORTEY, J. GLECKER, «Actus tragicus. Seneca on the Stage», *Latomus* 34 (1975), 699-715.
- E. FRANCESCHINI, «Glosse e commenti medievali a Seneca tragico», *Studi e note di filologia latina medievale*, Milán, 1938, páginas 1-105.
— *Il commento di Nicola Trevet al «Tieste» di Seneca*, Milán, 1938.
- F. FRENZEL, *Die Prologe der Tragödien des Seneca*, tesis doct., Leipzig, 1914.
- W.-H. FRIEDRICH, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*, tesis doct., Berna-Leipzig, 1933.
— «Euripideisches in der lateinischen Literatur», *Hermes* 69 (1934), 300-315.
— *Euripides und Diphilos*, Munich, 1953.
— «Sprache und Stil des *Hercules Oetaeus*», *Hermes* 82 (1954), 51-84.

- K. VON FRITZ, «Die Entwicklung der Iason-Medea-Sage un die Medea des Euripides», *Antike und Abendland* 8 (1959), 33 y sigs.
 — *Antike und moderne Tragödien*, Berlín, 1962.
- J. J. GAHAN, *A Grammatical comparaison between the tragedies of Seneca and the fragments of early Latin Literature*, tesis doct., John Hopkins Univ., 1969.
- B. GENTILI, «L'ultimo atto della Medea di Seneca», *Maia*, n. s., 6 (1953), 43-51.
- D. E. GERBER, «Seneca *Hercules Oetaeus* 1697-98», *Rheinisches Museum* 114 (1971), 91-92.
- A. GHISELLI, «Una nueva edizione delle tragedie di Seneca», *Paideia* 24 (1969), 199-205.
- F. GIANCOTTI, *Saggio sulle tragedie di Seneca*, Città di Castello, 1953.
 — *L'«Octavia» attribuita a Seneca*, Turín, 1954.
- G. C. GIARDINA, *Caratteri formali del teatro di Seneca*, Bologna, 1962.
 — «Per un inquadramento del teatro di Seneca nella cultura e nella società del suo tempo», *Riv. di Cult. Class. Med.* (1964), 171-180.
 — *L. A. Senecae Tragoediae*, ed., I-II, Bologna, 1966.
- O. GIGON, «Bemerkungen zu Senecas *Thyestes*», *Philologus* 93 (1938), 176-183.
- R. GIOMINI, *Saggio sulla «Fedra» di Seneca*, Roma, 1955.
 — *De canticis polymetris in Agamemnone et Oedipode Annaeanis*, Roma, 1959.
- C. DEL GRANDE, ΤΡΑΓΩΙΔΙΑ, Milán-Nápoles, 1952.
- P. GRIMAL, «L'originalité de Sénèque dans la tragédie de Phèdre», *Revue des Études Latines* 41 (1963), 297-314.
 — *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine = Diccionario de la mitología griega y romana* [trad. F. PAYAROLS], Barcelona, 1965.
 — *Les Tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance*, Paris, 1964.
 — *Phaedra*, ed., intr. et comm., Paris, 1965.
 — «Note esegetiche all'*Hercules Oetaeus*», *Boll. Comit. Ed. Naz. Class. Gr. Lat.* 18 (1970), 57-64.

- «Seneca, *Hercules furens* 529», *Bolletino di Studi Latini* 3 (1973), 91-93.
- A. M. GUILLEMIN, *Le public et la vie litteraire à Rome*, París, 1938.
- J. GUILLÉN, *Obras Completas de Prudencio*, ed. y trad., Madrid, 1950.
- F. G. P. HABRUCKER, *Questiones Annaeanae*, Königsberg, 1873.
- M. HADAS, «The Roman Stamp of Seneca's tragedies», *American Journal of Philology* 60 (1939), 220-231.
- E. HANSEN, *Die Stellung der Affektrede in den Tragödien des Seneca*, Berlín, 1924.
- R. M. HAYWOOD, «Note on Seneca's *Hercules Furens*», *The Classical Journal* 37 (1941-1942), 421-424.
- «Was Seneca's *Hercules* modeled on an earlier Latin play?», *The Classical Journal* 38 (1942-1943), 98-101.
- «The Poetry of the Choruses of Seneca's *Troades*», (Coll. Latomus 101), Bruselas, 1969, págs. 415-420.
- N. HEINSIUS, *Aduersariorum libri IV*, ed. P. BURMAN Jr., Haarlem, 1742.
- K. HELDMANN, *Untersuchungen zu den Tragödien Senecas*, Wiesbaden, 1974.
- C. J. HERINGTON, «Octauia Praetexta: A Survey», *Classical Quarterly* 11 (1961), 18-30.
- L. HERRMANN, *Le Théâtre de Sénèque*, París, 1924.
- *Sénèque. Tragédies*, texte établi et traduit, I-II, París, 1961 (= 1924-1926).
- H. HERTER, «Theseus und Hippolytos», *Rheinisches Museum*, n. s., 89 (1940), 273-292.
- «Phaidra in griechischer und römischer Gestalt», *Rheinisches Museum* 114 (1971), 44-77.
- O. HERZOG, «Datierung der Tragödien des Seneca», *Rheinisches Museum*, n. s., 77 (1928), 51-104.
- G. HIGHET, *The Classical Tradition = La tradición clásica* [trad. A. ALATORRE], I-II, Méjico-Buenos Aires, 1954.
- W. HOFFA, «Textkritische Untersuchungen zu Senecas Tragödien», *Hermes* 49 (1914), 464-475.
- G. K. HUNTER, «Seneca and English Tragedy», en *Seneca*, ed. COSTA, Londres, 1974, págs. 166 y sigs.

- L. JAMROZ, «L'Héraclès et la Dejanire de Sénèque comme *exempla*», *Meander* 27 (1972), 65-79.
- W. JAMROZ, «Quemadmodum Seneca doctrina Stoicorum motus fabulam q. i. *Hercules furens* scripserit», *Eos* 40 (1972), 293-307.
- H. D. JOCELYN, *The tragedies of Ennius*, Cambridge, 1967.
- F. JONAS, *De ordine librorum Senecae Philosophi*, Berlín, 1870.
- A. KALKMANN, *De «Hippolytis» Euripidie quaestiones nouae*, Bonn, 1882.
- C. K. KAPNUKAJAS, *Die Nachahmungstechnik Senecas in den Chorliedern des «Hercules furens» und der «Medea»*, tesis doct., Leipzig, 1930.
- Τὰ πρότυπα τῶν Τρωιάδων τοῦ *L. Annaei Senecae*, Atenas, 1936.
- C. M. KING, «Seneca's *Hercules Oetaeus*. A Stoic interpretation of the Greek myth», *Greece and Rome* 18 (1971), 215-222.
- J. L. KLEIN, *Geschichte des Dramas*, II, Leipzig, 1874.
- U. KNOCH, «Senecas *Atreus*. Ein Beispiel», *Antike* 17 (1941), 60-76.
- K. KRAFT, «Der politische Hintergrund von Senecas *Apocolocyntosis*», *Historia* 15 (1966), 96-122.
- W. KRANZ, «Zwei euripideische Chorlieder in lateinischem Gewande», *Hermes* 64 (1929), 499 y sigs.
- W. KROEMER, «Die Rezeption des antiken Dramas in der italienischen Renaissance», *Arcadia* 9 (1974), 225 y sigs.
- G. KRÓKOWSKI, *De ueteribus Romanorum tragoediis primo post Chr. n. saeculo adhuc lectitatis et de «Thyeste» Annaeana* (Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego = Travaux de la Société des Sciences et des Lettres de Wrocław, ser. A 41), 1952, págs. 111-130.
- J. KROLL, *Gott und Hölle, Der Mythos vom Descensuskampfe* (Studien der Bibl. Warburg 20), Leipzig-Berlín, 1932, páginas 339-447.
- W. KULLMANN, «Medeas Entwicklung bei Seneca», *Forschungen zur römischen Literatur*, Festschrift zum 60. Geburtstag K. Büchner, I-II, Wiesbaden, 1970, págs. 158-167.
- K. KUNST, «Zur Kritik und Exegese von Senecas *Phaedra*», *Wiener Studien* 44 (1924-1925), 234-237.

- E. KUTÁKOVA, «Cruenta Maenas», *Listy Filologicke* 92 (1969), 250-256.
- J. LAMMERS, *Die Doppel- und Halbchöre in der antiken Tragödie*, tesis doct., Münster, 1929.
- I. LANA, *Lucio Anneo Seneca*, Turín, 1955.
— «Seneca e la poesia», *Rivista di Estetica* 6 (1961), 377-396.
- M. LANDFESTER, «Funktion und Tradition bildlicher Rede in den Tragödien Senecas», *Poetica* 6 (1974), 179-204.
- S. LANDMAN, «Seneca quatenus in mulierum personis effingendis ab exemplaribus Graecis recesserit», *Eos* 31 (1928), 485-493.
- J. LANOWSKI, *La tempête des Nostoi dans la tragédie romaine* (Prace Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego = Travaux de la Société des Sciences et des Lettres de Wrocław, ser. A 41), 1952, págs. 131-151.
- J. S. LASSO DE LA VEGA, *De Sófocles a Brecht*, Barcelona, 1970.
- G. M. LEE, «Notes on the Tragedies of Seneca», *Symbolae Osloenses* 44 (1969), 72-74.
- E. LEFEVRE, «Schicksal und Selbstverschuldung in Senecas Agamemnon», *Hermes* 94 (1966), 482-496.
— «Quid ratio possit? Senecas *Phaedra* als stoiches Drama», *Wiener Studien* 3 (1969), 131-160.
— «Die Schuld des Agamemnon. Das Schicksal des Troja-Siegers in stoicher Sicht», *Hermes* 101 (1973), 64-91.
- FR. LEO, *L. A. Senecae Tragoediae, I-II* (I: *De Senecae tragoediis obseruationes criticae*), Berlín, 1878-1879.
— «Die Composition der Chorlieder Senecas», *Rheinisches Museum* 52 (1897), 509-518.
- A. LESKY, «Die griechischen Pelopidendramen und Senecas *Thyestes*», *Wiener Studien* 43 (1922-1923), 172-198.
- M.^a R. LIDA DE MALKIEL, *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975.
- W.-L. LIEBERMANN, *Studien zu Senecas Tragödien*, Meissenheim am Glan, 1974.
- U. LIMENTANI, *L'Ercole furente di Seneca nelle sue relazioni colle Trachinie di Sofocle e nelle sue fonti*, Padua-Verona, 1901.
- C. LINDSKOG, *Studien zum antiken Drama*, II, Lund, 1879.
- A. LÓPEZ KINDLER, *Función y estructura de la «Sententia» en la prosa de Séneca*, Pamplona, 1966.
- F. L. LUCAS, *Seneca and Elizabethan tragedy*, Cambridge, 1922.

- J. LUQUE MORENO, «Sobre los coros polímetros de Séneca: apreciaciones en torno a la tipología verbal y a la regularidad acentual», resumen en *Revista de la Sociedad Española de Lingüística* 4 (1974), 249-251.
- *Evolución acentual de los versos eólicos en latín*, Granada, 1978.
- P. MAAS, «Die Prophezeiungen in Senecas *Octavia*», *Kleine Schriften*, Munich, 1973, págs. 606 y sigs.
- A. P. MAC GREGOR, «The ms. tradition of Seneca's tragedies, ante renatas in Italia litteras», *Transactions and Proceedings of the Amer. Philol. Assoc.* 102 (1971), 327-356.
- S. MAGUINNES, «Seneca and the poets», *Hermathena* 88 (1956), 81-98.
- J. MANTKE, «De Senecae tragici anapaestis», *Eos* 49 (1957), 101-122.
- A. M. MARCOSIGNORI, «Il concetto di virtus tragica nel teatro di Seneca», *Aevum* 34 (1960), 217-233.
- S. MARINER, «Sentido de la tragedia en Roma», *Revista de la Universidad de Madrid* 13 (1964), 463-492.
- H. I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité = Historia de la educación en la Antigüedad* [trad. J. R. MAYO], Buenos Aires, 1965.
- B. M. MARTI, «Seneca's Tragedies. A New Interpretation», *Transactions and Proceedings of the Amer. Philol. Assoc.* 76 (1946), 216-245.
- «The prototypes of Seneca's tragedies», *Classical Philology* 42 (1947), 1-16.
- «Place de l'*Hercule sur l'Oeta* dans le corpus des tragédies de Sénèque», *Revue des Études Latines* 27 (1949), 189-210.
- «Seneca's *Apocolocyntosis* and *Octavia*: a diptych», *American Journal of Philology* 73 (1952), 24-36.
- W. MARX, *Funktion und Form der Chorlieder in den Seneca-Tragödien*, tesis doct., Heidelberg, 1932.
- D. J. MASTRONARDE, «Seneca's *Oedipus*. The drama in the word», *Transactions and Proceedings of the Amer. Philol. Assoc.* 101 (1970), 291-315.
- G. MAURACH, «Jason und Medea bei Seneca», *Antike und Abendland* 12 (1966), 125-140.
- L. MAZZOLI, «Umanità e poesia nelle *Troiane* di Seneca», *Maia* 13 (1961), 51-67.

- G. MAZZOLI, *Seneca e la poesia*, Milán, 1970.
- M. W. MENDELL, *Our Seneca*, New Haven, 1941.
- M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina clásica*, I-X, Santander, 1952, s. v. «Séneca».
- *Biblioteca de traductores españoles*, I-IV, Madrid, 1952.
- *Varia*, I-III, Santander, 1956-59.
- I. T. MERCHANT, «Seneca the Philosopher and his Theory of Style», *American Journal of Philology* 21 (1905), 44-58.
- H. J. METTE, «Die Römische Tragödie und die Neufunde zur Griechischen tragödie (insbesondere für die Jahre 1945-1964)», *Lustrum* 9 (1964), 5-211.
- F. J. MILLER, *Seneca's Tragedies with an English Translation*, I-II, Londres-Cambridge, Mass., 1917.
- M. MORFORD, «The neronian literary revolution», *The Classical Journal* 68 (1972-1973), 210-215.
- U. MORICCA, «Le fonti della Fedra di Seneca», *Studi Italiani di Filologia Classica* 21 (1915), 158-224.
- «Le Fenicie di Seneca», *Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica* 46 (1918), 345-362, 411-446; 48 (1920), 74-94, y 49 (1921), 161-194.
- *L. A. Senecae Tragoediae*, I-III, Turín, 1917-1923; Turín-Madrid, 1949².
- «Le Fenicie di Seneca», *Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica* 45 (1917), 491 y sigs.
- A. MORPURGO, «Le Trachinie di Sofocle e l'Ercole Eteo di Seneca», *Atene e Roma*, n. s., 10 (1929), 87-115.
- A. L. MOTTO, J. R. CLARK, «Senecan Tragedy. Patterns of irony and art», *Class. Bull.* 48 (1972), 69-76.
- «Violenta fata. The tenor of Seneca's *Oedipus*», *The Classical Bulletin* 50 (1973-1974), 81-87.
- G. MÜLLER, «Senecas *Oedipus* als Drama», *Hermes* 81 (1953), 447-464.
- K. MÜNSCHER, *Senecas Werke. Untersuchungen zur Abfassungszeit und Echtheit* (Philologus, Suppl. 16, 1), Gotinga, 1922.
- «Bericht über die Seneca-Literatur aus den Jahren 1915-1921», *Bursian-Jahresber.* 192 (1922), 109-214.
- I. MUÑOZ VALLE, «Cronología de las tragedias de Séneca», *Humanidades* 19 (1967), 316-330.
- W. NESTLE, *Die Struktur des Eingangs in der griechischen Tragödie*, Stuttgart, 1930.

- D. NISARD, *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, I, Bruselas, 1834.
- A. O'BRIEN-MOORE, *Madness in Ancient Literature*, tesis doct., Princeton, Weimar, 1924.
- P. A. OGUNDELE, «The Oedipus story in the hands of Sofocles, Seneca and Corneille», *Nigeria and the Classics* 12 (1970), 31-51.
- W. A. OLDFATHER, A. S. PEASE, H. V. CANTER, *Index uerborum quae in Senecae fabulis necnon in Octavia reperiuntur* (Univ. of Illinois Stud. in Lang. and Litt. 4, 1), Hildesheim, 1964 (= 1918).
- J. M. OLIVER, «Divergencias y puntos de contacto entre la Medea de Eurípides y la de Séneca», *Homenaje a J. A. Alsina*, Barcelona, 1969, págs. 135-147.
- W. H. OWEN, «Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca's Tragedies», *Transactions and Proceedings of the Amer. Phil. Assoc.* 99 (1968), 291-313.
- «Time and event in Seneca's Troades», *Wiener Studien*, n. s., 4 (1970), 118-137.
- A. PAIS, *Il teatro di Seneca*, Turín, 1890.
- V. PALADINI, E. CASTORINA, *Storia della letteratura latina*, I-II, Bologna, 1972.
- M. PALMA, «Seneca, Troades 489-97», *Riv. Cult. Class. Med.* 13 (1971), 62-69.
- S. PANTZERHJELM-THOMAS, «De Octavia Praetexta», *Symbolae Osloenses* 24 (1945), 48-87.
- E. PARATORE, «Sulla Phaedra di Seneca», *Dioniso* 15 (1952), 199-234.
- *Storia del Teatro Latino*, Milán, 1957.
- «Lo Hercules Oetaeus è di Seneca ed è anteriore al Furens», *L'Antiquité Classique* I (1958), 72-79.
- «Ercole in Euripide e Seneca», *Annali del Liceo Classico G. Garibaldi di Palermo* (1966), 221-226.
- «L'Hercules Oetaeus di Seneca», *Rivista di Cultura Classica e Medioevale* 14 (1972), 3-44.
- *Il prologo dello «Hercules Furens» di Seneca e «l'Eracle» di Euripide*, Roma, 1966.
- «Seneca tragico e la poesia francesa del Siècle d'Or», *Studi Urbinati* 47, 1 (1973), 32-60.

- R. S. PATHMANATHAN, «The parable in Seneca's *Oedipus*», *Nigeria and the Classics* 10 (1967-68), 13-20.
- A. PAUL, *Untersuchungen zur Eigenart von Senecas «Phoenissen»*, tesis doct., Francfort, Bonn, 1953.
- A. ST. PEASE, «Is the Octavia a Play of Seneca?», *The Classical Journal* 15 (1920), 388-403.
- R. PEIPER, *L. A. Senecae Tragoediae, accedunt inc. originis trag. tres*, Leipzig, 1867.
- *De Senecae tragoediarum uulgari lectione A constituenda*, Breslau, 1893.
- R. H. PHILP, *The Manuscript tradition of Seneca's Tragedies*, tesis doct., Cambridge, 1964, y *Classical Quarterly*, n. s., 18 (1968), 150-179.
- E. PHILLIPS BARKER, «Seneca», en *Oxford Classical Dictionary*.
- G. B. PIGHI, «Seneca metrico», *Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica* 41 (1963), 170-181.
- A. POCIÑA, «Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca», *Emerita* 41 (1973), 297-303.
- «El teatro latino en la época de Augusto», *Helmántica* 24 (1973), 511-526.
- «Finalidad didáctico-política de las tragedias de Séneca», *Emerita* 44 (1976), 279-301.
- J. P. POE, «An analysis of Seneca's *Thyestes*», *Transactions and Proceedings of the Amer. Phil. Assoc.* 100 (1969), 355-376.
- M. POHLENZ, *Die Stoa*, Gotinga, 1948.
- N. T. PRATT Jr., «Senecan dramaturgy and the familiar tradition of dramatic myth», *Transactions and Proceedings of the Amer. Phil. Assoc.* 66 (1935), XXXIII.
- *Dramatic suspense in Seneca and in his Greek precursors*, tesis doct., Princeton, 1939.
- «The Stoic Base of Senecan Drama», *Transactions and Proceedings of the Amer. Phil. Assoc.* 79 (1948), 1-11.
- «Majors Systems of Figurative Language in Senecan Melodrama», *Transactions and Proceedings of the Amer. Phil. Assoc.* 94 (1963), 199-234.
- G. PRZYCHOCKI, *Styl Tragedyj Anneusza Seneki*, Cracovia, 1946.
- C. RAMBAUX, «Le mythe de Médée d'Euripide à Anouilh ou l'originalité psychologique de la Médée de Sénèque», *Latomus* 31 (1972), 1010-1036.

- O. REGENBOGEN, «Schmerz und Tod in den Tragödien des Seneca» (Vorträge der Bibliothek Warburg, 1927-28), Leipzig-Berlin, 1930, 167-218 (= *Kleine Schriften*, Munich, 1961, 411-464).
- «Randbemerkungen zur *Medea* des Euripides», *Eranos* 48 (1950), 33-37.
- W. RIBBECK, «Phaedra und Messalina», *Preuss. Jahrb.* 94 (1898), 515.
- G. RICHTER, *De Seneca tragoediarum auctore*, Bonn, 1862.
- *De corruptis quibusdam Senecae Tragoediarum locis*, Jena, 1894.
- *Kritische Untersuchungen zu Senecas Tragödien*, Jena, 1899.
- *L. A. Senecae Tragoediae*, Leipzig, 1902.
- H. J. ROSE, *A Handbook of Greek Mythology = Mitología griega* [trad. J. GODO], Barcelona, 1970.
- R. H. ROUSE, «The A text of Seneca's Tragedies in the thirteenth century», *Revue d'Histoire des Textes* (1971), 93-121.
- A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología clásica*, Madrid, 1975.
- «La ambigüedad de Fedra», *Cuadernos de Filología Clásica* 10 (1976), 9-16.
- M.^a R. RUIZ DE ELVIRA Y SERRA, «Los Pelópidas en la literatura clásica», *Cuadernos de Filología Clásica* 7 (1974), 249-302.
- G. RUCHINA, «Tecnica drammatica e retorica nelle tragedie di Seneca», *Ann. Fac. Lett. Cagliari* 28 (1960), 163-324.
- W. SCHADEWALDT, *Monolog und Selbstgespräch*, Berlin, 1926.
- M. SCHANZ, C. HOSIUS, *Geschichte der römischen Literatur*, II, Munich, 1967 (= 1935).
- W. SCHEITER, «Sulla struttura delle *Troiane* di Seneca», *Riv. di Filologia e d'Istruzione Classica* 93 (1965), 396-429.
- A. W. VON SCHLEGEL, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Heidelberg, 1817.
- E. SCHMALZRIEDT, *Hauptwerke der antiken Literaturen*, Munich, 1976.
- R. SCHREINER, *Seneca als Tragödiendichter in seinen Beziehungen zu den griech. Originalen*, Munich, 1909.
- J. CASP. SCHRÖDER, *L. A. Senecae Tragoediae, cum notis integris J. F. Gronovii, et selectis J. Lipsii, M. Antonii Delrii, Jani Gruteri, H. Commelini, J. Scaligeri, D. et N. Heinsiorum, Th. Farnabii aliorumque; itemque Observationibus nonnullis H. Grotii*, I-II, Delft, 1728.

- W. SCHULZE, *Untersuchungen zur Eigenart der Tragödien Senecas*, tesis doct., Halle, 1937.
- J. A. SEGURADO E CAMPOS, «Seneca, personagen da Octavia», *Euphrosyne* 3 (1969), 207-213
- «A narração de Euribates (Seneca, *Agamemnon* 421-578)», *Euphrosyne* 6 (1973-1974), 49-70.
- B. SEIDENSTICKER, *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Heidelberg, 1970.
- A. SETAIOLI, *Teorie artistiche e letterarie di L. Anneo Seneca*, Bolonia, 1971.
- A. SIEGMUND, *Zur Textkritik der Tragödie «Octavia»*, I, Leipzig-Viena, 1907; II, Progr. Bohm-Leipa, 1910-1911; III, Progr. Bohm-Leipa, 1911.
- TH. B. B. SIEMERS, *Seneca's «Hercules Furens» and Euripide's «Heracles»*, tesis doct., Utrecht, Heerlen, 1951.
- A. SIPPLE, *Der Staatsmann und Dichter Seneca als politischer Erzieher*, Würzburgo, 1938.
- J. SMEREKA, «De Senecae tragoediis dinosis colore fucatis», *Eos* 32 (1929), 615-650.
- «De Senecae tragici uocabulorum copia certa quadam lege», *Munera philologica Ludovico Œwikliński oblata*, Poznam, 1936, páginas 253-261.
- A. SOLER, «Algunas observaciones sobre el coro segundo de las *Troyanas* de Séneca», *Estudios Clásicos* 10 (1966), 135-147.
- A. SPECKA, *Der hohe Stil der Dichtungen Senecas und Lucans*, tesis doct., Königsberg, 1937.
- K. STACKMANN, «Senecas *Agamemnon*. Untersuchungen zur Geschichte des *Agamemnon*-Stoffes nach Aischylos», *Classica et Medioevalia* 11 (1950), 180-221.
- R. B. STEELE, «Some Roman Elements in the Tragedies of Seneca», *American Journal of Philology* 43 (1922), 1-31.
- W. STEIDLE, «Zu Senecas *Troerinnen*», *Philologus* 94 (1941), 266-284.
- «Bemerkungen zu Senecas Tragödien», *Philologus* 96 (1944), 250-264.
- F. STOESSL, *Der Tod des Heracles*, Zurich, 1945.
- W. STRZELECKI, *De Senecae trimetro iambico quaestiones selectae*, Cracovia, 1938.
- *De Senecae Agamemnone Euripidisque Alexandro*, Wroclaw, 1949.

- «De polymetris Senecae canticis questiones», *Eos* 45 (1951), 93-107.
- CH. E. STUART, *The tragedies of Seneca*, tesis doct., Cambridge, 1907.
- «The ms. of the interpolated A tradition of the tragedies of Seneca», *Classical Quarterly* 6 (1912), 1-12.
- R. J. TARRANT, *Agamemnon*, ed. with a comm., Cambridge, 1976.
- E. THUMMER, «Vergleichende Untersuchung zum König Oedipus des Seneca und Sophocles», *Serta philol. Aenipontana* II, Innsbruck, 1972, págs. 151-195.
- R. W. TOBIN, «Tragedy and catastrophe in Seneca's Theater», *The Classical Journal* 62 (1966-1967), 64-70.
- K. TRABERT, *Studien zu Darstellung des Pathologischen in den Tragödien des Seneca*, tesis doct., Erlangen, 1935.
- A. TRAINA, «Lo stile drammatico del filosofo Seneca», *Belfagor, Rassegna di varia umanità* XIX, 6 (1964), 625-643.
- W. TRILLITZSCH, *Seneca im literarischen Urteil der Antike*, I-II, Amsterdam, 1971.
- C. TSIRPANLIS, «Helena in Seneca's *Troades*», *Platon* 22 (1970), 127-144.
- E. TUROLLA, «L'*Hercules furens* di Seneca», *Maia* 6 (1953), 21-42.
- B. L. ULLMAN, «Some aspects of the origins of Italian Humanism», *Renaissance Studies in honor of Hardin Craig, Philological Quarterly* 20, 3 (1941), 215-242.
- V. USSANI Jr., *Nicolai Treueti expositio «Herculis Furentis»*, Roma, 1959.
- J. VIANSINO, *L. A. Senecae Tragoediae*, I-III (I: *Prolegomena et indices*), Turín, 1965; ed. revisada, vol. I, 1968.
- *La «Fedra» di Seneca*, Nápoles, 1968.
- B. WALKER, D. HENRY, «The Futility of Action, A study of Seneca's *Hercules Furens*», *Classical Philology* 60 (1965), 11-22.
- O. WEINREICH, *Seneca's Apocolocyntosis*, Berlín, 1932.
- F. G. WELCKER, *Die Griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet* (Rheinischen Museum Suppl. Bd. 2, Abt. 1-3), Bonn, 1839-1841.
- R. WESTMANN, «Zur Sprache der *Praetexta Octavia*», *Arctos* 4 (1966), 115-127.

- J. WIGHT DUFF, *A Literary history of Rome, II: In the Silver Age from Tiberius to Hadrian*, 3.^a ed. corregida por A. M. DUFF, Londres, 1964.
- E. M. WILSON y D. MOIR, *A Literary History of Spain = Historia de la literatura española, Siglo de Oro: Teatro* [trad. C. PUJOL], Barcelona, 1974.
- W. WOESLER, *Senecas Tragödien, Die Überlieferung der α -Klasse dargestellt am Beispiel der «Phaedra»*, tesis doct., Münster, 1965.
- G. ZAPPACOSTA, «De nonnullis locis *Herculis Oetaei* codd. traditis et a doctis viris emendatis», *Latinitas* 17 (1969), 268-275.
- O. ZWIERLEIN, *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meissenheim am Glam, 1966.
- Reseña de G. GIARDINA, *L. A. S. Tragoediae*, en *Gnomon* 41 (1969), 759-769.
- «Kritisches und Exegetisches zu den Tragödien Senecas. Bemerkungen auslässlich einer neuen Ausgabe», *Philologus* 113 (1969), 254-267.

HÉRCULES LOCO

INTRODUCCIÓN

1. *Argumento.*—Mientras Hércules ha bajado a los Infiernos, Lico se ha apoderado del trono de Tebas después de matar a su rey, Creonte, padre de Mégara, la esposa de Hércules. Ésta, su hijo y Anfitríon, padre humano del héroe, sufren la tiranía de Lico, cuya crueldad aumenta al no acceder Mégara a casarse con él.

Cuando Lico está a punto de llevar a cabo sus amenazas sobre la familia de Hércules, regresa éste, junto con Teseo, de los Infiernos y le da muerte.

Luego, mientras el héroe realiza un sacrificio a Zeus, Juno, como un acto más de su odio contra Hércules, le hace perder la razón y en su locura mata a su esposa y a sus hijos.

Cuando vuelve en sí y se da cuenta de lo que ha hecho, quiere matarse; pero los ruegos de Teseo y Anfitríon consiguen disuadirlo y que se dirija a Atenas a purificarse.

2. *Observaciones críticas.*—La fuente principal de esta obra es el *Heracles* de Eurípides, aunque, si bien para algunos es muy fuerte su dependencia del original griego¹, son muy importantes las diferencias en el tra-

¹ L. CASTIGLIONI, «La tragedia di Ercole in Euripide e in Seneca», *Riv. di Filol. e d'Istruzione Classica*, n. s., 4 (1926), 176 y sigs. y 336 y sigs.

tamiento del tema²: en lugar de la sentencia de muerte contra los hijos de Hércules, Séneca ha introducido el desafío de Mégara a Lico, al rechazar sus insistentes proposiciones de matrimonio. Teseo tiene aquí una intervención mucho más larga, quizás para facilitar la descripción de las aventuras de Hércules en los Infiernos. Aquí la matanza de la esposa e hijos de Hércules forman parte de la trama, mientras que en Eurípides eran sólo objeto de la narración de un mensajero. Suprime también Séneca, quizás para conseguir una mayor unidad dramática, la escena Iris-Lissa.

Aparte de estas peculiaridades en la trama, se aprecian otras diferencias de tratamiento, como pueden ser una tendencia a la grandiosidad y al suspense en la acción y la insistencia en el carácter heroico de los personajes³.

Estas diferencias entre Séneca y Eurípides han sido muchas veces interpretadas como préstamos tomados por Séneca de otra fuente, probablemente de la tragedia romana republicana⁴. Ahora bien, esto, además de indemostrable, es por lo menos innecesario, pues las innovaciones con respecto al original griego puede haberlas hecho Séneca mismo, sin haberlas tomado de otra fuente⁵.

² WIGHT DUFF, *op. cit.*, pág. 202; SCHANZ-HOSIUS, *op. cit.*, página 459; MORICCA, «Le tragedie...», págs. 358 y sigs. y 471 y sigs.; E. PARATORE, «Ercole in Euripide e Seneca», *Annali del Liceo Classico G. Garibaldi di Palermo* (1964), 221 y sigs.; *Il prologo dello «Hercules Furens» di Seneca e «l'Eracle» di Euripide*, Roma, 1966.

³ TH. B. B. SIEMERS, *Seneca's «Hercules Furens» and Euripide's «Heracles»*, tesis doct., Utrecht, Heerlen, 1951.

⁴ W. H. FRIEDRICH, «Euripideisches in der lateinischen Literatur, II: Euripides' Herakles und die römische Tragödie», *Hermes* 69 (1934), 303 y sigs.; METTE, *op. cit.*, págs. 172 y sigs., señala la posibilidad de que la figura de Lico proceda de Eurípides a través de la *Antiope* de Pacuvio.

⁵ R. M. HAYWOOD, «Was Senecas' Hercules modeled on an

Se suele destacar por los comentaristas el fuerte componente epicúreo de la párodos de esta obra⁶, así como la posibilidad de que esté tomada de la párodos del *Phaeton* de Eurípides⁷, pero con gran influencia de Ovidio, sobre todo en la primera parte (125-158). En el resto se descubren influencias de Horacio (Od. I, 1 y II, 16) y de Teócrito⁸.

Quizás la principal diferencia con Eurípides sea el que Séneca plantea la locura de Hércules en una tesitura puramente humana.

Los únicos elementos sobrenaturales son las referencias a Juno (por ejemplo, en 1200 y sigs. y 1236) y sobre todo la intervención de la diosa en el prólogo⁹. Ahora bien, hay que observar que tal intervención queda desconectada de la acción principal, que se desarrolla en un plano exclusivamente humano y natural¹⁰.

Para unos, el rasgo más destacado del Hércules senecano es el de *sōtēr*, pacificador y liberador¹¹. Para otros, en cambio, Hércules en esta obra es el símbolo del *uir magna meditans*¹². Hércules, desde luego, es

earlier Latin play?», *The Classical Journal* 38 (1942-1943), 98 y siguientes.

⁶ F. EGERMANN, «Seneca als...».

⁷ W. KRANZ, «Zwei euripideische Chorlieder in lateinischem Gewande», *Hermes* 64 (1929), 499 y sigs.

⁸ C. K. KAPNUKAJAS, *Die Nachahmungstechnik Senecas in den Chorliedern des «Hercules Furens» und der «Medea»*, tesis doct., Leipzig, 1930.

⁹ R. M. HAYWOOD, «Note on Seneca's *Hercules Furens*», *The Classical Journal* 37 (1941-1942), 421 y sigs.

¹⁰ W.-H. FRIEDRICH, *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*, tesis doct., Berna-Leipzig, 1933.

¹¹ J. KROLL, «Gott und Hölle, Der Mythos vom Descensus-kampfe», (Studien der Bibl. Warburg 20), Leipzig-Berlín, 1932, páginas 399 y sigs.; J. D. BISHOP, «Seneca's *Hercules Furens*, tragedy from *modus uitae*», *Classica et Medioaevalia* 27 (1966), 216 y sigs.

¹² Cf., p. ej., METTE, *op. cit.*, págs. 172 y sigs., en donde se

aquí un personaje fundamentalmente estoico¹³. Ahora bien, Séneca no lo presenta según lo que sería la línea convencional estoica, exclusivamente como alguien que trabaja por una deificación que en justicia se le debe. Lo que Séneca parece haber querido simbolizar aquí es lo que nosotros llamaríamos «justificación por las obras»: presenta el endurecimiento de la vida a consecuencia de unas aspiraciones que van más allá de los modestos límites de una sana moralidad¹⁴. Estas aspiraciones traen consigo la trágica ironía de que, precisamente cuando Hércules acaba de salvar a su familia de las garras de Lico, sea él mismo su verdugo¹⁵.

Se ha querido ver en este planteamiento un cierto efecto cómico¹⁶. Pero no es el humor de Horacio o de la *Apocolocyntosis* (precisamente el Hércules de la *Apocolocyntosis* se ha considerado, según ya vimos, una parodia del que aquí se presenta) lo que aquí se aprecia, sino quizás mejor un componente satírico al modo de Persio o Juvenal¹⁷.

Como orquestación de todo este planteamiento, Séneca emplea un complejo y rico sistema de imágenes, entre las cuales predominan los motivos astrológicos. En esta alegoría en que la loca ansia de Hércules por la divinización queda finalmente frustrada por la naturaleza de su propia locura, Juno despliega ampliamente el tópico de las estrellas como símbolos de dei-

proponen los antecedentes griegos de tal planteamiento (en el teatro, en la épica, en Píndaro, en Platón, etc.).

¹³ W. JAMROZ, «Quemadmodum Seneca doctrina Stoicorum motus fabulam q. i. *Hercules furens* scripserit», *Eos* 40 (1972), 293 y sigs.

¹⁴ B. WALKER, D. HENRY, «The Futility of Action. A study of Seneca's *Hercules Furens*», *Classical Philology* 60 (1965), 11 y sigs.

¹⁵ WIGHT DUFF, págs. 202 y sigs.

¹⁶ WALKER-HENRY, *op. cit.*

¹⁷ OWEN, *op. cit.*, pág. 302.

ficación, junto con la idea de los cielos como espejo del ambiente moral de la tierra. La *katábasis* de Juno en el prólogo desde el cielo a la tierra para desencadenar la locura de Hércules puede interpretarse como un planteamiento invertido del tema principal¹⁸.

3. Estructura.

ACTO PRIMERO

- 1-124. PRÓLOGO. A cargo de Juno. Se lamenta de las infidelidades de Júpiter y muestra su odio contra Hércules, que ha conseguido regresar de los Infiernos.
- 125-204. PÁRROS. Descripción del amanecer. Frente a la vida apacible del verdadero sabio, condena los afanes y preocupaciones de los poderosos. Brevedad de la vida humana, abocada a la muerte: referencia a la bajada de Hércules a los Infiernos. Nueva alabanza de la vida retirada. (Dímetros anapésticos con algunos monómetros.) (202-204: Saludo a Anfitrión y Mégara.)

ACTO SEGUNDO

- 205-331. ANFITRIÓN-MÉGARA. Quejas por las ausencias de Hércules. Enumeración de sus trabajos. Lamentos sobre la opresión tiránica que ejerce sobre ellos Lico. Anfitrión trata de consolar a Mégara. (329-331: se anuncia la llegada de Lico.)
- 331-523. LICO-MÉGARA-ANFITRIÓN. Lico, para afianzar su situación en el trono de Tebas, trata de convencer a Mégara de que se case con él. Ante la negativa de ésta, la amenaza.
- 524-591. ESTÁSIMO 1.º El Coro secunda los ruegos de Anfitrión, haciendo votos para que regrese Hércules como ya otra vez lo hizo Orfeo. (Asclepiadeos menores.)

¹⁸ OWEN, *loc. cit.*

ACTO TERCERO

- 592-617. HÉRCULES (junto a él, TESEO callado). Implora la venia del Sol y de los demás dioses por haber arrastrado hasta aquí arriba al perro Cérbero.
- 618-829. ANFITRIÓN (junto a él, MÉGARA callada)-HÉRCULES-TESEO. Anfitrión-Hércules (618-640): Anfitrión acoge con alegría la vuelta de Hércules y, ante las preguntas de éste, le explica la situación. (Sale Hércules a castigar a Lico.) Teseo-Anfitrión (640-829): Teseo a instancias de Anfitrión, expone la aventura de Hércules en los Infiernos.
- 830-894. ESTÁSIMO 2.º Se canta la victoria de Hércules sobre los Infiernos, junto con otras hazañas del héroe. (830-874: endecasílabos sáficos; 875-894: gliconios.)

ACTO CUARTO

- 895-1053. HÉRCULES-TESEO-ANFITRIÓN-MÉGARA. Hércules, de vuelta ya de haber matado a Lico, invoca a los dioses para un sacrificio. Luego enloquece y mata a su mujer y a sus hijos, cayendo después en un profundo sopor.
- 1054-1137. ESTÁSIMO 3.º Se invoca a los dioses, a los astros, a los elementos, al sueño, para que se compadezcan de Hércules y acudan en su auxilio. Luego se lamenta la matanza de los niños. (Dímetros anapésticos con algún monómetro.)

ACTO QUINTO

- 1138-1344. HÉRCULES-ANFITRIÓN-TESEO. Hércules, al despertar de su sueño y recobrar la razón, se da cuenta de lo que ha hecho con los suyos y quiere darse muerte. Es disuadido por los ruegos de su padre y de Teseo, el cual le aconseja ir a Atenas a purificarse.

PERSONAJES

JUNO.

MÉGARA.

HIJOS de Mégara.

ANFITRIÓN.

LICO.

HÉRCULES.

TESBO.

CORO de Tebanas.

ESCLAVOS y SOLDADOS de Lico.

Escena: en Tebas, ante el palacio real.

ACTO PRIMERO

JUNO

JUNO. — Yo, la hermana del Tronador¹⁹ (éste es, en efecto, el único título que se me ha dejado), a un Júpiter que siempre anda con otras y a los santuarios del altísimo cielo, siempre vacíos, los he abandonado.

Viéndome echada del cielo, he cedido el puesto a mis rivales: tengo que vivir en la tierra; mis rivales se han adueñado del cielo.

Por esta parte, en las alturas del polo glacial, la Osa²⁰, astro siempre elevado, guía las escuadras argólicas. Por esta otra, por donde con la llegada de la primavera se dilata el día, brilla el que transportó a la tiria Europa²¹ a través de las olas. Por allí las erra- 10

¹⁹ Juno, con una actitud tópica en ella, se queja de las infidelidades de su esposo, Júpiter.

²⁰ Comienza a enumerar aquí una serie de estrellas que representan otras tantas amantes de Júpiter, que han sufrido luego metamorfosis o, más concretamente, catasterismo (cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, pág. 470).

La Osa Mayor es Calisto, hija de Licaón y seguidora de Artemis, de la cual se enamoró Zeus, dejándola embarazada de Arcas. Cuando hubo dado a luz, Hera (Juno) se vengó convirtiéndola en osa. Después los catasterizó a ella y a su hijo. Hera entonces consiguió de sus tíos Océano y Tetis que ni la Osa ni su hijo se bañen en el mar (de aquí la expresión «astro siempre elevado»).

²¹ Hija de Agénor y Telefasa (su nombre parece no tener

bundas Atlántides²² asoman su grey temible para las naves y el ponto. Amenazador con la espada, aterra Orión por aquí a los dioses, y el áureo Perseo²³ mantiene sus estrellas. Por aquí brillan como astros relucientes los hijos gemelos²⁴ de Tindáreo, por cuyo nacimiento detuvo la tierra sus movimientos.

Y no es suficiente con que Baco o la madre de Baco hayan alcanzado la categoría de dioses: para que no haya parte libre de ultraje, el firmamento lleva la corona de la muchacha de Gnosos...²⁵

Pero me estoy quejando de cosas ya viejas: por sí sola esta cruel y feroz tierra tebana esparcida de nueras impías²⁶, ¡cuántas veces me ha convertido en madrastra!

nada que ver con el del continente europeo). Europa fue raptada por Zeus, quien para ello tomó la figura de un toro blanco. Dicho toro se convirtió luego en la constelación del Zodíaco que lleva su nombre.

²² Las Atlántides o Pléyades son las siete hijas de Atlas y Pleyón. Seis de ellas tuvieron relaciones amorosas con dioses (tres con Júpiter: Electra, Maya y Taígete). Perseguidas por Orión fueron convertidas en palomas y luego Júpiter las castasterizó, colocándolas en la cola del Toro. En el cielo aún parece perseguirlas Orión (cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, páginas 40 y 481).

²³ Hijo de Júpiter y Dánae (cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, páginas 155 y sigs.).

²⁴ La constelación mal llamada Géminis (lo correcto sería Gémini: nom. pl.); los gemelos son Cástor y Pólux, llamados «Dióscuros» (= hijos de Zeus) y «Tindáridas» (= hijos de Tindáreo). Zeus = Júpiter en forma de cisne se unió a Leda, esposa de Tindáreo, una noche en que ésta se había unido también a su marido. Nacieron así dos pares de gemelos: Pólux y Helena (hijos de Júpiter) y Cástor y Clitemestra (hijos de Tindáreo).

²⁵ Ariadna. Fascinado por su belleza, Baco se casó con ella y la llevó al Olimpo. Para la boda le regaló una corona de oro, hecha por Vulcano, que luego fue convertida en constelación.

²⁶ Sêmele (la madre de Baco), Antíope, etc.

Puede subir Alcmena y ocupar vencedora mi puesto y a la vez puede tomar posesión de los astros que se le prometieron a su hijo²⁷, para cuyo nacimiento gastó el cielo un día y Febo brilló con retraso en el mar de 25 Oriente por haber recibido la orden de retener su luminaria sumergida en el océano.

Mis odios no van a desaparecer así; el ímpetu de mi carácter animará mi fogosa ira y mi cruel resentimiento llevará a cabo guerras eternas sin permitir un momento de paz...

¿Qué guerras? Cuanto de horrible crea la tierra 30 enemiga, cuanto el ponto o el aire produce de terrible, de espantoso, de pernicioso, de atroz, de fiero, ha sido quebrantado y dominado. Él se sobrepone a las desgracias y se engrandece con ellas y mi cólera le produce gozo. Mis odios los convierte en motivos de ala- 35 banza propia: al imponerle empresas demasiado crueles he demostrado quién es su padre y le he dado una oportunidad para su gloria.

Por donde el sol vuelve a traer el día y por donde se lo lleva, tiñendo a los dos pueblos etíopes²⁸ por la proximidad de su antorcha, se da honra a su indómito valor y por todo el orbe va de boca en boca como un dios.

Monstruos me faltan ya y menos trabajo le supone 40 a Hércules cumplir lo que le mando que a mí mandárselo: con alegría recibe mis órdenes. ¿Qué atroces órdenes de tirano²⁹ van a poder dañar a su impetuosa

²⁷ Hércules, hijo de Anfitrión y Alcmena, aunque su verdadero padre era Júpiter, quien durante una ausencia de Anfitrión tomó el aspecto de éste para engañar a Alcmena. Habiendo llegado Júpiter hasta Alcmena al comienzo de la noche, triplicó su duración retrasando la salida del sol veinticuatro horas (cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, págs. 207 y sigs.).

²⁸ De Asia y África.

²⁹ Euristeo, rey de Tirinto, Micenas y Midea en Argólide, está estrechamente ligado a la historia de Hércules. Es primo

45 juventud? ¡Si hasta lleva como armas cosas que temió y que luego venció! Armado viene con el león y con la hidra³⁰. Y ya no le basta la extensión de las tierras. Miradlo, ha quebrantado el umbral del Júpiter de los infiernos³¹ y regresa arriba con espléndido botín tomado al rey vencido.

Poco es regresar. Se ha destruido el pacto de las
50 sombras. Lo he visto yo misma, lo he visto, después de disipar la noche de los infiernos y de someter a Plutón, jactarse ante su padre de los despojos del hermano de éste³².

¿Por qué no arrastra en persona amarrado y cargado de cadenas a aquel que recibió en suerte una parte similar a la de Júpiter³³ y se constituye en señor del Erebo³⁴, una vez que lo ha tomado por asalto, y deja al descubierto la laguna Estigia?

55 Ha quedado abierto el camino de regreso desde el abismo de los manes y los sagrados misterios de la terrible muerte están abatidos a la vista de todos.

Él, por su parte, altanero por haber roto la cárcel de las sombras, celebra su triunfo sobre mí y de su mano soberbia pasea al horrible perro por las ciu-
60 dades argólicas; yo he visto esfumarse al día y temblar al sol al ver a Cérbero; incluso de mí se apoderó el temblor y, al contemplar el triple cuello del monstruo derrotado, sentí miedo de haber dado la orden.

hermano de Anfitríon y Alcmena. La Pitia de Delfos obligó a Hércules a ponerse bajo sus órdenes y a realizar una serie de empresas que Euristeo le iría encomendando (los «doce trabajos»: cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, págs. 216 y sigs.).

³⁰ El león de Nemea y la hidra de Lerna, dos de los monstruos vencidos por Hércules en sus trabajos.

³¹ Plutón.

³² Plutón es hermano de Júpiter.

³³ Después de su victoria sobre los titanes, Júpiter, Neptuno y Plutón se repartieron el universo.

³⁴ Nombre de las tinieblas infernales.

Pero me estoy jactando de cosas demasiado banales: por el cielo hay que temer, no vaya a conquistar los reinos de allá arriba el que ha vencido a los de abajo, 65 arrebatándole el cetro a su padre. Y hasta los astros no llegará él por un camino lento como Baco. Intentará abrirse paso con la destrucción y querrá reinar en el cielo tras dejarlo vacío. Con las pruebas a que ha sido sometido su vigor, se siente orgulloso y que el cielo puede ser vencido por sus fuerzas lo ha aprendi- 70 dido transportándolo... Puso debajo del universo su cabeza y no doblegó sus hombros el peso de la inmensa mole y el centro del firmamento se asentó sobre el cuello de Hércules. Sin vacilar su cerviz soportó los astros y el cielo y a mí misma que hacía por aplastarlo... Está buscando el camino hacia los dioses de arriba.

Adelante, ira, adelante y reprime sus ansias de gran- 75 deza, entabla con él combate y despedázalo con tus propias manos. ¿Por qué encomiendas a otro un rencor tan profundo? Que se aparten las fieras, que el propio Euristeo, cansado ya, deje de darle órdenes. Suelta a 80 los Titanes, que osaron quebrantar el poderío de Júpiter, abre la caverna de la montaña siciliana y que la tierra doria, temblando con las sacudidas del gigante, deje levantarse la cerviz del monstruo terrorífico que bajo ella aprisiona³⁵; que allá arriba la Luna acoja otras fieras³⁶.

Pero todo eso lo ha vencido él. ¿Buscas a alguien equiparable al Alcida? Nadie hay más que él mismo: 85 haga, pues, consigo mismo la guerra. Que desde el más profundo abismo del Tártaro acudan a mi conjuro las

³⁵ En la lucha contra los Gigantes, Atenea aplastó a Encélado echándole encima la isla de Sicilia.

³⁶ El león de Nemea, hijo de Equidna, fue probablemente criado por Selene, la Luna.

Euménides³⁷, fuego esparzan sus llameantes cabelle-
ras, que sus crueles manos hagan crujir sus látigos de
víboras.

Anda ahora, soberbio, dirígete a las mansiones ce-
lestiales, desprecia lo humano. ¿Crees tú, en tu altivez,
90 haberte librado ya de la Estigia y de los manes? Aquí
te voy a mostrar yo los infiernos: voy a hacer venir
envuelta en profundas tinieblas, más allá del lugar de
destierro de los condenados, a la diosa de la discor-
dia³⁸, a la cual protege el enorme antro de la montaña
95 que tiene delante. Voy a sacar y arrastrar desde lo
más hondo del reino de Dite todo lo que él ha dejado:
vendrá el odioso Crimen y la Impiedad feroz, que se
lame su propia sangre, y el Extravío y la Locura, siem-
pre armada contra sí misma. Éste, éste es el servidor
que debe usar mi resentimiento.

100 Comenzad, esclavas de Dite, agítad rápidas la ar-
diente antorcha de pino, que Megera³⁹ acaudille esa
tropa erizada de serpientes y con su mano funesta
arranque de la ardiente hoguera un enorme tizón.

Manos a la obra, exigid el castigo por la violación
105 de la Éstige. Sacudid su pecho, hierva su mente con
más fuerza que el fuego que arde furioso en las fra-
guas del Etna.

Pero para que el Alcida pueda ser arrastrado, sin
ser dueño de su mente, conmovido por enorme locura,
tenéis vosotras que enloquecer primero.

110 Juno, ¿por qué no enloqueces todavía? A mí, a mí,
hermanas, privadme de razón, trastornadme a mí la
primera, si es que yo me dispongo a hacer algo digno
de una madrastra...

³⁷ Nombre eufemístico de las Erinis o Furias.

³⁸ Eris, Discordia, es una de las hijas de la Noche.

³⁹ Una de las Furias.

Voy a cambiar de súplicas: ruego que a su regreso vea a sus hijos a salvo y que vuelva con la fuerza de su brazo. He encontrado el día en el que el odioso valor de Hércules va a ser de mi agrado: ¿me ha vencido a mí?, que también se venza a sí mismo y desee morir después de haber vuelto de los infiernos: ahora me va a servir el que haya sido engendrado por Júpiter. 115

Me apostaré allí y para que los dardos salgan disparados por un arco certero, yo los lanzaré con mi mano; yo gobernaré sus armas cuando ya esté loco; por fin voy a ayudar a Hércules en una lucha... 120

Una vez realizado el crimen, ¡que lo admita en el cielo su padre con esas manos!

Hay que entablar ya el combate: comienza a clarear el día y Titán aparece brillante por el oriente de color de azafrán.

CORO ⁴⁰

*Ya pocos astros brillan mortecinos
en un cielo en declive; la noche derrotada
recoge sus errantes fuegos al renacer la luz,
ya empuja Lucífero ⁴¹ a la brillante tropa.
El signo helado del polo boreal,
el de las siete estrellas de la Osa arcadia ⁴²,
llama a la luz tras haber dado vuelta a su timón. 125
Ya Titán remontando sobre azules caballos.
vigila desde lo alto de la cumbre del Eta ⁴³. 130*

⁴⁰ El tema de esta primera intervención del coro parece servir de contrapeso a la tensión predominante en la anterior intervención de Juno y establecer un fondo sobre el que se destacará más el riesgo de las hazañas de Hércules.

⁴¹ Nombre latino de «Fósforo», la estrella de la mañana (= el que trae la luz).

⁴² La Osa Mayor o Carro (cf. nota 20, y RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, pág. 470).

⁴³ Monte situado entre Tesalia y Macedonia.

- Los ínclitos jarales de las bacantes descendientes de*
 135 *se enrojecen rociados por la luz del día [Cadmo⁴⁴*
y la hermana de Febo huye con esperanzas de volver.
Comienza la tarea dura y remueve
todas las cuitas y abre todas las casas.
El pastor deja suelto al rebaño, que arranca
 140 *los pastos que blanquean con la helada escarcha.*
Juega libre en el prado sin barreras
un novillo con la frente aún no rota⁴⁵;
las madres, agotadas, reponen sus ubres;
corre ligero, sin un rumbo fijo,
 145 *caprichoso, el cabrito sobre la hierba blanda.*
De lo alto de una rama pende vocinglera
y trata de ofrecer al nuevo sol sus plumas
en medio de sus crías quejumbrosas
la amante tracia⁴⁶ y un tropel confuso
 150 *suenan a su alrededor y mezcla sus murmullos*
anunciando el día.
Lanza velas al viento el navegante
arriesgando su vida, mientras la brisa hincha
los flojos pliegues; uno, colgando de horadados
 155 *escollos, o prepara los anzuelos*
burlados o, en tensión,
contempla el premio apretando la mano:
siente el sedal el tembloroso pez.
Éste es el cuadro de los que gozan el tranquilo sosiego
 160 *de una vida inocente y una casa contenta*
con lo poco que tiene; andan errantes en las grandes
[en su gran torbellino afanes, inquietantes] [ciudades
ambiciones y angustias que quitan el sosiego.

⁴⁴ Tebanas.

⁴⁵ Por no haber echado aún los cuernos.

⁴⁶ Filomela, metamorfoseada, según las fuentes latinas, en ruiseñor. Sobre la historia de Filomela, Procne y Tereo, cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, págs. 560 y sigs.

*Rinde aquél culto a los soberbios pórticos
 y a las hurañas puertas de los reyes, sin conciliar el* 165
*Este otro las riquezas, su felicidad, [sueño.
 contempla sin descanso, boquiabierto ante tales tesoros
 y pobre en medio de un montón de oro.*
*A aquél lo arrastra la popularidad
 y el vulgo más voluble que las olas,* 170
*levantándolo hinchado con su frívolo soplo.
 Este trafica entre airados debates del clamoroso foro* 47
*y alquila sin escrúpulos su ira y sus palabras.
 De pocos es amiga una quietud sin angustias:
 son esos que acordándose de lo veloz del tiempo* 175
*intentan apresar unos momentos
 que nunca han de volver; mientras dejen los hados,
 vivid alegres; se apresura la vida
 en rápida carrera y volando los días
 hacen girar la rueda del año que se precipita.* 180
Las crueles hermanas 48 *prosiguen sus tareas
 y nunca desenrollan los hilos de sus husos.
 La raza de los hombres sin ser dueña de sí
 va en busca del destino que la arrastra:
 las aguas de la Éstige buscando vamos espontánea-* 185
*Alcida, con un pecho demasiado valiente [mente.
 corres a visitar a los lúgubres Manes:
 las Parcas llegan en el justo momento.
 Nadie queda eximido de esa orden,
 nadie puede aplazar el día que está escrito:* 190
*la urna encierra los nombres de la gente que ha sido
 Lleve a otro la gloria por muchos países [convocada
 y la habladora fama por todas las ciudades
 lo alabe y lo levante a la altura del cielo
 y de los astros; que otro se pasee* 195

47 Nótese el anacronismo, quizás voluntario.

48 Las Parcas, divinidades romanas del destino, equivalentes a las Moiras griegas.

*altanero en su carro: a mí mi tierra
me dé cobijo en un hogar oculto y sin peligros.
Alcanza a los tranquilos la canosa vejez
y en un lugar humilde, pero segura,
200 se asienta la fortuna modesta de una casa pobre:
desde su altura cae la osada valentía...
Pero se acerca triste, con el pelo en desorden
Mégara, acompañada de su pequeña grey
y, torpe por sus años, avanza el padre del Alcida.*

ACTO SEGUNDO

ANFITRIÓN - MÉGARA - LICO

205 ANFITRIÓN. — ¡Oh, gran soberano del Olimpo y árbitro del universo ⁴⁹, pon ya de una vez por todas límite a mis penosas tribulaciones y fin a mi desgracia. La luz del día no ha brillado ni una sola vez para mí libre de angustias: el final de un sufrimiento es un paso adelante de otro que se avecina; aún no ha regresado
210 y ya se le prepara un nuevo enemigo; antes de llegar a su casa que se llena de alegría, marcha, obedeciendo órdenes, a una nueva guerra y no hay reposo alguno ni tiempo alguno de tregua más que el de recibir otra orden. Le acosa Juno, en contra de él ya desde el primer día: ¿es que acaso sus años de niño se vieron
215 libras de esa pesadilla? Monstruos venció antes de poder conocerlos.

Un par de reptiles ⁵⁰ avanzaban con sus encrestadas cabezas; hacia su encuentro gateaba el recién nacido

⁴⁹ Júpiter, identificado según la teología estoica con la divinidad única, garantizador del orden cósmico.

⁵⁰ Uno de los primeros ataques de Juno contra Hércules. Una leyenda análoga se contaba sobre la infancia de Nerón (Tac., *Ann.* XI 11, 3).

fijando su mirada confiada y apacible en los ojos de fuego de las serpientes; con rostro sereno aguantó los 220 apretados nudos y, aplastando con su tierna mano las gargantas hinchadas, se entrenó para la hidra ⁵¹.

La veloz fiera del Ménalo, que erguía su cabeza profusamente adornada con oro, fue capturada a la carrera ⁵². El temor más espantoso de Nemea, el león, 225 gimió estrujado por los brazos de Hércules ⁵³.

¿Y a qué recordar el espantoso establo del rebaño bistonio y al rey entregado como pasto a su propio ganado ⁵⁴ y el jabalí menalio de pelo erizado, acostumbrado a asolar los bosques arcadios en las espesas cumbres del Erimanto ⁵⁵ y el toro, miedo nada liviano 230 para cien pueblos? ⁵⁶.

Entre los remotos rebaños del pueblo hesperio, el pastor de tres cuerpos de la costa tartesia fue matado; fue traído el botín desde los confines de Occidente y el ganado familiarizado con el Océano pastó en el Citerón ⁵⁷.

Cuando se le mandó que penetrara en las regiones 235 del sol estival y en los tostados reinos que abraza el mediodía, desunió las montañas dejándolas a uno y

⁵¹ El segundo de los «trabajos» de Hércules consistió en dar muerte a la Hidra de Lerna (cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, páginas 219 y sigs.).

⁵² Tercer «trabajo»: traer viva a Micenas la cierva de Cerinia (cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, págs. 220 y sigs.). El Ménalo es una montaña de Arcadia que lleva el nombre de su héroe epónimo.

⁵³ Primer «trabajo».

⁵⁴ Octavo «trabajo»: traer a Micenas las yeguas antropófagas de Diomedes, rey de Tracia.

⁵⁵ Cuarto «trabajo»: traer vivo el jabalí de Erimanto.

⁵⁶ El toro de Creta (la de los cien pueblos): séptimo «trabajo».

⁵⁷ Décimo «trabajo»: traer vivas a Micenas desde el S. de España las vacas del pastor monstruoso Gerión. El Citerón es un monte cercano a Tebas.

otro lado, y rota esta barrera abrió un ancho camino por donde se precipitó el Océano⁵⁸.

Arremetiendo después de todo esto contra el recinto
240 del opulento bosque, se trajo el dorado botín del dragón insomne⁵⁹.

¿Y qué? A los terribles monstruos de Lerna, múltiple calamidad, ¿no logró vencerlos con el fuego e hizo que aprendieran a morir?⁶⁰ Y a las Estinfálides que solían ocultar el día desplegando sus alas, ¿no les dio alcance derribándolas de las propias nubes?⁶¹.

245 No lo venció la del lecho siempre célibe, la reina sin esposo del pueblo del Termodonte⁶² y sus manos audaces para cualquier noble hazaña no rehuyeron el inmundo trabajo del establo de Augias⁶³.

¿De qué sirve todo eso? Se encuentra privado del
250 mundo que él defendió. Las tierras han experimentado con tristeza la ausencia de aquél que les procuró la paz: al crimen que prospera con éxito, se le llama virtud; a los culpables obedecen los buenos; el derecho está en las armas; ahoga a las leyes el temor.

Ante mis propios ojos he visto caer a manos asesinas⁶⁴ a unos hijos que eran los defensores del reino

⁵⁸ Leyenda de la apertura por parte de Hércules del Estrecho de Gibraltar, encuadrada dentro del décimo «trabajo». Cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, págs. 231 y sigs.

⁵⁹ Las manzanas de oro de las Hespérides (undécimo «trabajo») (cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, págs. 234 y sigs.).

⁶⁰ Las múltiples cabezas de la Hidra de Lerna (cf. nota 51).

⁶¹ Las aves de Estínfalo son el sexto de los «trabajos» de Hércules.

⁶² Hipólita, reina de las Amazonas, que entonces habitaban cerca del Termodonte (río de Capadocia); su cinturón tuvo que traerlo Hércules como noveno de sus «trabajos».

⁶³ Quinto «trabajo».

⁶⁴ Durante la ausencia de Hércules, en los infiernos, Lico conspira contra Arconte, padre de Mégara, dándole muerte junto con sus dos hijos.

paterno; y al propio padre, último retoño del noble 255
 Cadmo, lo he visto sucumbir; vi arrebatarse los atributos reales de su cabeza junto con la cabeza.

¿Quién podrá llorar a Tebas lo suficiente? Tierra fecunda en dioses, ¿ante qué tirano tiembblas?

La tierra de cuyos sembrados y de cuyo fecundo 260
 seno surgió una juventud erguida con la espada en la mano, cuyos muros construyó Anfión, el hijo de Júpiter, arrastrando las piedras con melodiosos sonos⁶⁵, a cuya ciudad más de una vez vino, abandonando el cielo, el padre de los dioses; esta tierra que ha alber- 265
 gado a los del cielo y que los ha producido (y permítaseme decirlo) quizás los producirá, se ve oprimida por un yugo vergonzoso.

Descendencia de Cadmo y linaje de Ofión⁶⁶, ¿adónde habéis ido a parar? Tembláis ante un oscuro desterrado que, privado de territorio propio, oprime el nuestro. 270

Aquel que persigue los crímenes por tierra y por mar y que con mano justiciera quebranta los cetros tiránicos, es ahora esclavo estando ausente y soporta cosas que él suele impedir que se hagan y a la Tebas de Hércules la tiene en su poder Lico el desterrado.

Pero no va a seguir teniéndola. Vendrá y le dará 275
 castigo; repentinamente saldrá a la luz del sol; encontrará el camino o se lo abrirá.

Acude ya, regresa sano y salvo, te lo suplico, ven de una vez vencedor a tu hogar vencido.

MÉGARA. — Arriba, esposo, y rompe las tinieblas disipándolas con tu mano. Si no hay ningún camino de 280
 regreso y el paso está cerrado, abre la bóveda y regresa; y cuanto se oculta bajo el dominio de la negra noche sácalo contigo.

⁶⁵ Al son de la lira (cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, páginas 186 y sigs.).

⁶⁶ Véase *Edipo*, nota 64.

Como aquella vez que, buscando un camino para que se precipitara un río torrencial, lo estableciste
 285 rompiendo los montes, cuando desgarrado con ímpetu descomunal quedó abierto el valle de Tempe⁶⁷; al impulso de tu pecho el monte se derrumbó a un lado y otro, y una vez rota la mole, corrió el torrente tesalio por el nuevo camino.

De igual manera, tratando de llegar hasta tus padres,
 290 tus hijos, tu patria, lánzate hacia afuera arrastrando contigo las barreras del mundo; y cuanto con avaricia el tiempo ha mantenido oculto al paso de tantos años, devuélvelo; y a las muchedumbres olvidadas de sí mismas y asustadas de la luz tráctelas por delante. In-
 295 digno de ti es el botín, si sólo te traes aquello que se te ha ordenado⁶⁸.

Pero estoy hablando de cosas demasiado grandes sin conocer nuestra suerte.

¿De dónde me va a llegar ese día en que pueda abrazarte y estrechar tu mano derecha y darte mis quejas por tu tardanza en regresar sin acordarte de mí?

300 En tu honor, oh rey de los dioses, cien indómitos toros ofrecerán sus cuellos; en tu honor, madre de las mieses⁶⁹, celebraré los ritos misteriosos; en tu honor con muda lealtad agitará callada las largas antorchas Eleusis⁷⁰.

Entonces me parecerá que se ha devuelto la vida a mis hermanos y que mi propio padre gobierna su reino en prosperidad.

⁶⁷ Hermoso valle al N. de Tesalia, entre los montes Olimpo y Osa, por el que corre el río Peneo.

⁶⁸ Hércules había bajado a los infiernos con orden de traerse el perro Cérbero (duodécimo y último de sus «trabajos»).

⁶⁹ Deméter (= Ceres).

⁷⁰ Ciudad del Atica, donde se celebraban cultos místicos en honor a Deméter y Core.

Si algún poder más grande te retiene encerrado, 305
voy a ir detrás de ti: defiéndenos a todos volviendo
sano y salvo o arrástranos a todos. Nos vas a arrastrar
y ningún diós nos va a levantar de la ruina en que
hemos caído.

ANFITRIÓN. — Oh, compañera de mi propia sangre,
que con casta fidelidad guardas el lecho y los hijos del 310
esforzado Hércules, da cabida en tu mente a mejores
pensamientos y levanta el ánimo. Seguro que volverá,
y engrandecido, como suele volver de sus trabajos.

MÉGARA. — Lo que los desdichados desean con de-
masiada fuerza, fácilmente se lo creen.

ANFITRIÓN. — Más bien lo que temen excesivamente
piensan que nunca podrá ser eliminado ni superado. 315
El temor es siempre propenso a creer lo peor.

MÉGARA. — Sumergido y enterrado, y teniendo ade-
más encima el peso del orbe entero, ¿qué camino tiene
para llegar arriba?

ANFITRIÓN. — El que tenía entonces, cuando marchó
a través de la árida llanura y de unas olas de arena 320
semejantes a las de un mar tempestuoso; y a través del
mar cuyas aguas se retiran dos veces y vuelven otras
dos; y cuando, abandonada la embarcación, quedó
apresado en los bajos fondos de las Sirtes y, encallada
la popa, ganó tierra a pie.

MÉGARA. — En su injusticia rara vez la fortuna tiene 325
en cuenta las virtudes, por muy grandes que sean;
nadie puede arriesgarse con garantías mucho tiempo
a tan constantes peligros: si el azar lo pasa por alto
una vez y otra, alguna vez lo encuentra...

Pero mira; torvo y con amenazas en su rostro y 330
mostrándose en su porte tal como es en su interior,
viene, blandiendo en su derecha un cetro que no es
suyo, Lico.

LICO (*Aparte*)⁷¹. — Constituido en rey de los opulentos parajes del estado tebano y de todo el terreno de fértil suelo que ciñe oblicuamente la Fócide, cuanto
 335 riega el Ísmeno, cuanto ve el Citerón desde su elevada cumbre y el estrecho Istmo que separa en dos el mar, no poseo los derechos ancestrales de una casa paterna heredados sin méritos propios; no tengo nobles abuelos
 340 ni un linaje ilustre de títulos altisonantes, pero sí un insigne valor; el que se jacta de su linaje, alaba lo que es de otros.

Pero los cetros que han sido arrebatados se mantienen con mano temblorosa. Toda la salvación está en el hierro: lo que tú sabes que retienes contra la voluntad de los ciudadanos lo defiende tu espada des-
 345 envainada; en el puesto de otro no es estable la situación de rey. Sólo Mégara uniéndose a mí en real matrimonio puede dar una base sólida a mi poder; mi condición de advenedizo tomará brillo de su ínclito linaje. Desde luego no creo que llegue a rehusar y a
 350 rechazar mi lecho. Y, si obstinada con su orgulloso carácter dice que no, tengo el firme propósito de eliminar por completo toda la familia de Hércules...

¿El odio y la murmuración del pueblo van a impedir que lo haga? La primera habilidad de un rey es ser capaz de soportar incluso el odio. Intentémoslo, pues;
 355 el azar nos ha brindado la ocasión: con la cabeza cubierta con un lúgubre velo, está apostada junto a sus dioses protectores; y a su lado, sin separarse de ella, está el auténtico padre del Alcida⁷².

MÉGARA. — ¿Qué de nuevo prepara ése, ruina y perdición de nuestra stirpe? ¿Qué intenta?

⁷¹ Este largo monólogo sirve de presentación tanto de la psicología del personaje cuanto de su situación con respecto a la trama de la obra.

⁷² Lico, para minusvalorar a Hércules, niega su filiación divina (cf. nota 27), considerándolo hijo de Anfitrón.

LICO. — Oh tú, que recibes un nombre ilustre de 360
 un real linaje, acoge benigna un momento con pacien-
 tes oídos mis palabras. Si los mortales mantuvieran
 eternamente sus odios y la furia una vez emprendida
 no se apartara nunca de su ánimo, sino que el afor-
 tunado mantuviera las armas y el desafortunado las
 preparara, no dejarían nada las guerras: entonces, 365
 desolados los labrantíos, se llenaría el campo de ma-
 leza; aplicada la antorcha a las viviendas, un montón
 de cenizas cubriría a los pueblos sepultándolos. Querer
 que la paz vuelva es bueno para el vencedor y nece-
 sario para el vencido. Ven a compartir el reino, una- 370
 mos nuestras almas. Acepta esta prenda de mi buena
 fe: toma mi mano derecha... ¿Por qué callas con mirada
 torva?

MÉGARA. — ¿Que yo toque una mano salpicada con
 la sangre de mi padre y con la matanza de mis dos
 hermanos? Antes extinguirá el día el oriente y volverá
 a traerlo el occidente, habrá antes una paz inquebran- 375
 table entre las nieves y las llamas y Escila unirá el
 costado siciliano con el ausonio⁷³ y antes el huidizo
 Euripo⁷⁴ con sus frecuentes idas y venidas quedará
 paralizado en aguas de Eubea.

Me has robado mi padre, mi reino, mis hermanos,
 mi hogar, mi patria. ¿Qué me queda? Una sola cosa 380
 me queda y la quiero más que a un hermano y que a
 un padre, más que a un reino y que a un hogar: el odio
 que te tengo y que siento tener que compartirlo con
 el pueblo, pues, ¿cuál es la parte de ese odio que queda
 para mí?

⁷³ Escila es un monstruo marino (cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mito-
 logía...*, págs. 466-467) ubicado en el estrecho de Mesina. Auso-
 nio = itálico.

⁷⁴ Estrecho entre Beocia y Eubea. Para el calificativo de
 «huidizo», véase *Hércules en el Eta* 779 y sigs.

Domina tú, con tu altanería, lleva a cabo tus altivas
385 ambiciones: a los soberbios los va siguiendo detrás un
dios vengador.

Yo conozco el reino de Tebas. ¿A qué hablar de las
madres que han sufrido el crimen y de las que han
osado cometerlo? ⁷⁵.

¿A qué hablar de la doble impiedad con que se mez-
claron los nombres de esposo, de hijo y de padre? ⁷⁶
¿A qué hablar de los dos frentes de hermanos? ¿A qué,
390 de las dos hogueras? ⁷⁷. Madre soberbia, la hija de Tán-
talo ⁷⁸ queda petrificada de dolor y la piedra destila su
tristeza en el Sípilo frigio ⁷⁹. Más aún, el propio Cad-
mo ⁸⁰, alzando torvamente su encrestada cabeza mien-
tras recorría en su huida los reinos ilíricos, fue de-
jando una larga huella al arrastrar su cuerpo.

395 Estos modelos son los que te esperan. Ejerce tu
poder como te plazca, hasta que el destino habitual de
nuestro trono venga en busca de ti.

LICO. — Vamos, deja esas palabras furiosas que te
dicta tu rabia y aprende del Alcida a obedecer sumisa-
mente las órdenes de los reyes ⁸¹.

Yo, aunque un cetro robado lleve en mi diestra
400 vencedora y lo gobierne todo sin miedo a unas leyes
que son derrotadas por mis armas, voy a darte unos
pocos argumentos a favor de mi causa.

⁷⁵ Agave e Ino, víctimas de la venganza de Baco (cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, págs. 178-180); Níobe, víctima de Apolo, Artemis (*ibid.*, págs. 188 y sigs.); Yocasta, madre y esposa de Edipo (*ibid.*, págs. 196 y sigs.).

⁷⁶ La historia de Edipo.

⁷⁷ La lucha entre los hijos de Edipo, Etéocles y Polinices.

⁷⁸ Níobe.

⁷⁹ Monte entre Frigia y Lidia, en Asia Menor, donde Níobe fue convertida en piedra.

⁸⁰ Cadmo, fundador de Tebas y de su estirpe real, fue convertido en serpiente.

⁸¹ Hércules realizó sus «trabajos» obedeciendo a Euristeo.

¿Cayó tu padre en un combate cruento? ¿Cayeron tus hermanos? Las armas no guardan moderación y la cólera de una espada desenvainada no puede fácilmente ser templada ni reprimida: las guerras piden sangre. 405
 ¿Que él luchaba en defensa de su reino y yo movido por una ambición descarada? Lo que interesa es el resultado de la guerra, no el motivo...

Pero enterremos ya todo recuerdo: cuando el vencedor ha depuesto las armas, también el vencido debe deponer los odios. No te pido que doblegando la rodilla me adores como rey... Precisamente lo que me agrada de ti es que aceptas tu ruina con entereza. Tú eres una esposa digna de un rey; unamos nuestros lechos. 410

MÉGARA. — Un temblor escalofriante me recorre los miembros que se han quedado sin sangre. ¿Qué fechoría acaba de sacudirme los oídos? En verdad yo no sentí horror cuando, rota la paz, el fragor de la guerra sonaba en torno a las murallas; todo lo soporté hasta el final con serenidad. Ahora tiemblo ante esa boda, ahora es cuando me veo hecha una esclava. Pesen sobre mi cuerpo las cadenas y que el hambre prolongada me proporcione una muerte lenta. Ninguna fuerza 420
 llegará a vencer mi fidelidad. Moriré tuya, Alcida.

LICO. — ¿Te da ánimos tu esposo sumergido en los infiernos?

MÉGARA. — Ha bajado a los infiernos para poder alcanzar las regiones de allá arriba⁸².

LICO. — Lo tiene aplastado el peso de la inmensa tierra.

MÉGARA. — Ninguna carga puede aplastar a uno que ha sostenido el cielo. 425

LICO. — Lo vas a hacer a la fuerza.

⁸² El cielo.

MÉGARA. — El que puede ser forzado es que no sabe morir.

LICO. — Dime qué regalo quieres que prepare para tu nueva boda.

MÉGARA. — O tu muerte o la mía.

LICO. — Morirás, insensata.

MÉGARA. — Iré corriendo al encuentro de mi esposo.

430 LICO. — ¿Más que mi cetro vale para ti un esclavo?

MÉGARA. — ¡Cuántos reyes ha entregado a la muerte ese esclavo!

LICO. — ¿Por qué, entonces, está al servicio de un rey y soporta el yugo?

MÉGARA. — Quita las duras órdenes; ¿en qué queda el valor?

LICO. — ¿Crees que el valor consiste en verse expuesto a fieras y monstruos?

435 MÉGARA. — Lo propio del valor es dominar aquello que causa pavor a todos.

LICO. — Las tinieblas del Tártaro han tapado la boca a ese bravucón.

MÉGARA. — No es cómodo el camino desde la tierra hasta las estrellas.

LICO. — ¿De qué padre ha nacido para que tenga esperanza de habitar con los dioses en el cielo?

440 ANFITRIÓN. — ¡Pobre esposa del gran Hércules, calla! Es a mí a quien corresponde devolver al Alcida su padre y su linaje verdaderos.

Después de tantas hazañas memorables propias de un varón colosal, después de haber pacificado con su mano cuanto ve Titán al nacer y al ponerse, después de haber dominado tantos monstruos, después de haber
445 dejado Flegras⁸³ rociada de sangre impía, en defensa de los dioses, ¿todavía no está clara la cuestión de su

⁸³ En Flegras tuvo lugar el combate entre gigantes y dioses, en el cual participó Hércules a favor de estos últimos.

padre? Si es que crees que yo miento diciendo que es Júpiter, da crédito al odio que le tiene Juno.

LICO. — ¿Por qué ultrajas a Júpiter? La raza mortal no puede unirse al cielo.

ANFITRIÓN. — Ese caso suyo es común a muchos dioses.

LICO. — ¿Y habían sido esclavos antes de convertirse en dioses? 450

ANFITRIÓN. — El de Delos estuvo de pastor apacentando los rebaños de Feras⁸⁴.

LICO. — Pero no anduvo desterrado, errante por todas las regiones.

ANFITRIÓN. — ¿Él, a quien una madre fugitiva dio a luz en una tierra errante?⁸⁵

LICO. — ¿Acaso Febo sintió temor de los monstruos crueles o de las fieras?

ANFITRIÓN. — Un dragón fue el primero que tiñó 455 las flechas de Febo.

LICO. — ¿Es que no sabes los graves sufrimientos que soportó de pequeño?

ANFITRIÓN. — El niño que fue arrojado del vientre de su madre por un rayo se colocó en seguida al lado de su padre, el que lanza los rayos⁸⁶. ¿Y qué? El que lleva el timón de los astros, el que zarandea las nubes, ¿no estuvo escondido de pequeño en una cueva de 460 las rocas del Ida?⁸⁷. Los nacimientos tan importantes tienen que pagarse con congojas; siempre cuesta caro el que nazca un dios.

⁸⁴ Apolo, que estuvo como pastor al servicio de Admeto, rey de Feras, en Tesalia.

⁸⁵ Apolo era hijo de Júpiter y de Latona. Ésta, huyendo de los celos de Hera, lo dio a luz en Delos, que era una isla errante.

⁸⁶ Baco, hijo de Júpiter y Semele.

⁸⁷ Júpiter, a quien su madre, Rea, escondió para que no lo devorara su padre, Crono.

LICO. — Todo el que veas que es desgraciado puedes tenerlo por hombre.

ANFITRIÓN. — Todo el que veas que es valiente, puedes decir que no es desgraciado.

465 LICO. — ¿Vamos a llamar valiente a uno de cuyos hombros cayó el león, convertido en regalo para una doncella⁸⁸, así como la maza? ¿A uno cuyo costado brilló con los colores de un vestido de Sidón?

¿Vamos a llamar valiente a uno cuyos cabellos erizados se empaparon de nardo y que movió sus manos, 470 famosas por sus hazañas, al son nada viril del tamborcillo, con su frente feroz ceñida por la mitra bárbara?⁸⁹.

ANFITRIÓN. — No se ruboriza Baco de dejarse caer suelto el cabello con aire femenino, ni de agitar el ligero tirso con mano afeminada, mientras con paso 475 poco aguerrido arrastra la sirma⁹⁰ con exóticos adornos de oro: después de muchos trabajos el valor suele relajarse.

LICO. — Así lo confirma la casa arrasada de Éurito⁹¹ y los rebaños de vírgenes violentadas a modo de reses. Esto no se lo ordenó ninguna Juno, ningún Euristeo: 480 son obras propias suyas.

⁸⁸ Hércules fue comprado como esclavo por Onfala, reina de Lidia. Enamorados luego, el esclavo y la reina intercambian sus atuendos (cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, págs. 244 y sigs.).

⁸⁹ El unguento de nardo y el tamboril eran propios de mujeres. La mitra era una especie de turbante o gorro usado por los pueblos orientales; probablemente se refiere aquí al turbante de Onfala.

⁹⁰ Especie de traje talar, probablemente con cola, propio de mujeres.

⁹¹ Hércules se enfrentó con Éurito, rey de Ecalia en Eubea, por no haber cumplido éste su promesa de casar a su hija Iole con quien lo venciera con el arco (RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, págs. 239 y sigs.).

ANFITRIÓN. — No las conoces todas: obra suya es el haber destrozado a puñetazos a Érix y junto a Érix al libio Anteo, y el que un hogar rebosante en sangre de sus huéspedes bebiera en justo castigo la sangre de Busiris⁹². Obra suya es el haber conseguido que Cicno⁹³, 485 que hacía frente a los golpes de la espada, sufriera la muerte sin ser herido y el que Gerión, que no era uno solo, fuese vencido por una sola mano⁹⁴. Entre éstos te vas a ver tú... y eso que ellos no mancharon su lecho matrimonial con ninguna violación.

LICO. — Lo que es lícito para Júpiter lo es para un rey: a Júpiter ofreciste tú una esposa; vas a ofrecer 490 una al rey... Y contigo por maestro no será nuevo esto que va a aprender tu nuera: a irse, incluso con el consentimiento de su hombre, detrás de otro mejor. Y, si obstinada se niega a unirse a mí en matrimonio, aunque sea forzándola, obtendré de ella una noble descendencia.

MÉGARA. — Sombras de Creonte y Penates de Lábdaco⁹⁵, y antorchas nupciales del impío Edipo⁹⁶, haced que se cumpla ahora el fatal destino que suele ir ligado a vuestras uniones. Ahora, ahora, cruentas nuevas del rey Egipto⁹⁷, acudid con vuestras manos man-

⁹² Las luchas con Érix, Anteo y Busiris son tres de los más famosos *parerga* de Hércules (cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, páginas 233 y sigs.).

⁹³ Hijo de Marte, matado también por Hércules.

⁹⁴ Cf. nota 57.

⁹⁵ Divinidades romanas protectoras del hogar. Cada mansión tenía los suyos; también los tenía el estado romano.

⁹⁶ Creonte, padre de Mégara, Edipo y su abuelo Lábdaco (padre de Layo) son tres nombres fundamentales dentro de la trágica saga de los reyes tebanos.

⁹⁷ Egipto, hermano de Dánao. Sus cincuenta hijos, casados con las cincuenta hijas de Dánao, fueron asesinados por éstas; sólo Hipermestra fue respetada por su esposo Linceo (cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, págs. 130 y sigs.).

500 chadas de ríos de sangre: sólo falta una Danaide... yo completaré vuestro crimen.

LICO. — Ya que en tu obstinación te niegas a unirme conmigo y tratas de aterrorizar a un rey, vas a saber cuál es el poder de un cetro. Abraza los altares; ningún dios te va a librar de mí, ni aun si, removiend
505 el globo terráqueo, pudiera el Alcida llegar hasta arriba vencedor.

(*A sus soldados o servidores.*) Amontonad un bosque entero: que los templos en llamas se derrumben sobre sus propios fieles; que al prenderse fuego esta única hoguera consume a la esposa y a toda la familia.

ANFITRIÓN. — Como padre del Alcida te pido este
510 favor que es el que a mí me cuadra pedirte: que yo caiga el primero.

LICO. — El que hace pagar a todos con la pena de muerte no sabe ser tirano. Impón castigos opuestos: al que es desgraciado impídele que muera; al que es feliz oblígale a morir.

Yo, mientras aumenta la pira que ha de quemar las
515 vigas, voy a rendir culto al que rige los mares con un sacrificio votivo. (*Se va.*)

ANFITRIÓN. — ¡Oh, poder supremo de las divinidades! ¡Oh, rey y padre de los del cielo, que cuando lanzas tus dardos se estremece el género humano!, refrena la mano impía de un rey feroz... ¿Por qué
520 invoco en vano a los dioses? Dondequiera que estés, escúchame, hijo... ¿Por qué se tambalea el templo agitado por una súbita sacudida? ¿Por qué muge el suelo? Un fragor infernal ha sonado desde lo más profundo del abismo. ¡Soy escuchado! Es, sí, es el ruido de los pasos de Hércules.

CORO.

¡Oh, fortuna, que ves con malos ojos al varón valeroso,
 qué poco justa eres con los buenos al repartir tus 525
 [premios!

Que esté Euristeo en su trono, en apacible ocio,
 y el que nació de Alcmena, combate tras combate con
 [los monstruos,
 agote la potencia de su mano que ha sostenido el cielo,
 que le corte al reptil los cuellos que retoñan⁹⁸,
 que engañe a las hermanas y se traiga los frutos 530
 cuando haya dado al sueño sus ojos siempre en vela
 el dragón que custodia las ricas manzanas⁹⁹.

Él penetró en las tiendas nómadas de Escitia,
 unas gentes extrañas en su propio país¹⁰⁰,
 y holló la superficie rígida de las aguas 535
 y un mar callado de mudos litorales¹⁰¹;
 endurecida el agua no tiene allí oleaje [hinchadas
 y por donde las naves habían desplegado sus velas
 hay un sendero que frecuentan los sármatas¹⁰² de larga
 [cabellera.

El ponto queda quieto o bien se mueve, en el curso 540
 [del año,
 ora dispuesto a soportar un barco, ora un jinete.

Allí la que gobierna a las célibes tribus,
 que ciñe sus costados con cinturón de oro,
 arrancó de su cuerpo ese noble despojo
 y el escudo y el peto de su pecho de nieve, 545
 levantando los ojos hacia el vencedor, hincada de ro-
 [dillas¹⁰³.

⁹⁸ Cf. nota 51.

⁹⁹ Cf. nota 59.

¹⁰⁰ Por su carácter nómada.

¹⁰¹ Se refiere al mar Negro. Cf. Ov., *Tristes* III 10, 37; *Pónicas* I 3, 13; IV 7, 7; IV 9, 85.

¹⁰² Habitantes de *Sarmatia* (al N. del mar Negro), pueblo nómada relacionado con los Escitas.

¹⁰³ Cf. nota 62.

¿Cuál era la esperanza que te llevó al abismo del in-
osando recorrer un camino sin vuelta [fierno,
hasta llegar a ver los reinos de Prosérpina, la siciliana?

550 Allí no hay mares que en hinchado oleaje se levanten
ni con el Noto ni con el Favonio.

Allí los dos retoños gemelos de Tindáreo ¹⁰⁴,
cambiados en estrellas, no socorren a las tímidas naves.
Inmóvil languidece el piélagos en sus negras simas

565 y, una vez que la muerte pálida con sus dientes avarien-
conduce hasta los manes a innumerables gentes, [tos
con un solo remero pasan tantos pueblos.
¡Ojalá venzas las leyes de la fiera Éstige
y las irreversibles ruelas de las Parcas!

560 El que como rey ¹⁰⁵ manda sobre múltiples pueblos,
cuando atacabas en son de guerra a Pilos la de Néstor ¹⁰⁶,
cruzó contigo sus mortíferas manos,
llevando en ristre la lanza de tres puntas;
pudo escapar con una herida leve

565 y, señor de la muerte, tuvo miedo a morir. [fiernos
Quebranta el hado con tu mano, que a los tristes in-
se les abra la puerta de la luz y que el infranqueable
umbral les facilite acceso hasta aquí arriba.

A los rígidos dueños de las sombras

570 pudo ablandar con cánticos y ruegos suplicantes
Orfeo, al reclamar a su querida Eurídice.

Su arte que había arrastrado selvas, aves y rocas,
que había producido tardanzas a los ríos,
a cuyo son las fieras se habían detenido,

575 aplaca con su insólito canto a los de abajo

¹⁰⁴ Cástor y Pólux, catasterizados en la constelación de Gémini.

¹⁰⁵ Hades, que junto a Hera y Ares, luchó a favor de Neleo cuando Hércules atacó la ciudad de Pilos (cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, pág. 248).

¹⁰⁶ Ciudad de Mesenia, donde reinaba Néstor.

*y resuena más clara en los sordos parajes.
 Lloran a Eurídice las jóvenes de Tracia.
 Y la lloran los dioses, tan duros a las lágrimas,
 y los jueces ¹⁰⁷ de frente demasiado sombría
 que investigan los crímenes y descubren a reos de otros 580
 llorando por Eurídice ocupan sus sitios. [tiempos
 Al fin «Cedemos» —dice el señor de la muerte—.
 «Marcha hacia arriba, pero con una ley que yo te im-
 avanza tú detrás a espaldas de tu hombre; [pongo:
 tú no te vuelvas a mirar a tu esposa 585
 hasta que el claro día no te muestre a los dioses ¹⁰⁸
 y esté ante ti la puerta de Ténaro en Esparta» ¹⁰⁹.
 El verdadero amor odia las dilaciones, no las soporta:
 y, al tener prisa por mirar a su prenda, la perdió.
 El palacio que pudo ser vencido con cánticos 590
 vencido podrá ser por la violencia.*

ACTO TERCERO

ANFITRIÓN - HÉRCULES - TESEO

HÉRCULES. — Oh, tú que gobiernas la luz vivificante
 y das ornato al cielo, que, recorriendo en círculo sobre
 tu carro de llamas alternativamente los espacios, levantas
 tu brillante cabeza sobre las tierras a las que llenas
 de alegría, dame, oh Febo, tu perdón si algo ilícito han 595
 visto tus ojos: obedeciendo órdenes he sacado a la luz
 los arcanos misterios del universo. Y tú, señor y padre
 de los que habitan el cielo, cúbrete los ojos poniendo
 por delante el rayo; y tú, que bajo tu cetro gobiernas
 los mares, segundo de los reinos, vete a lo más pro- 600

¹⁰⁷ Minos, su hermano Radamantis y su hermanastro Éaco son los tres jueces del infierno.

¹⁰⁸ El cielo, morada de los dioses.

¹⁰⁹ Una de las entradas del infierno.

fundo de las olas; que todo aquel que desde la altura contempla las cosas de la tierra, temeroso de mancharse con este espectáculo insólito, desvíe su mirada y levante su rostro hacia el cielo rehuyendo los prodigios. Que a este ser nefasto lo miren sólo dos: el que lo ha
 605 traído y la que le dio la orden. Para darme castigo e imponerme trabajos, no son suficientemente amplias las tierras para el odio que Juno me tiene: yo he visto lo que es innaccesible a todos y desconocido a Febo, y los espacios tenebrosos que el polo de abajo tiene asignados al Júpiter siniestro ¹¹⁰. Incluso, si me hubieran gustado
 610 los parajes de ese tercer lote ¹¹¹, hubiera podido ser su rey: al caos de la eterna noche y a algo más funesto que esa noche y a los lúgubres dioses y a los hados yo los he vencido. He burlado a la muerte y estoy de vuelta. ¿Qué otra cosa me queda? He visto yo y he mostrado a otros los seres de allá abajo...

Si hay algo más, dímelo; ya es mucho el tiempo que
 615 llevas sufriendo por la inactividad de mis manos, Juno: ¿qué me mandas que venza? Pero los templos, ¿por qué los tiene tomados el soldado con aire hostil y al umbral sagrado lo asedia el terror de las armas?

ANFITRIÓN. — ¿Engañan a mis ojos mis anhelos o es que el gran vencedor del orbe y honra de los griegos
 620 ha abandonado la lúgubre morada de la bruma silenciosa? ¿Es aquél mi hijo? Los miembros se me paralizan de alegría. ¡Oh, hijo mío, salvación segura, aunque tardía, de Tebas!, ¿te tengo ya, salido al aire libre, o mi gozo es producto del engaño de una vana sombra? ¿Eres
 625 tú? Reconozco tus músculos y tus hombros y tu mano gloriosa con su enorme tronco ¹¹².

¹¹⁰ Plutón, hermano de Júpiter.

¹¹¹ El infierno, tercer lote de los tres que hicieron para repartirse el mundo los tres hermanos, Júpiter, Neptuno y Plutón.

¹¹² La maza, uno de los atributos de Hércules.

HÉRCULES. — ¿A qué se debe, padre, ese aspecto desaliñado y el lúgubre atuendo de mi esposa? ¿A qué el que mis hijos estén rodeados de tan vergonzosa suciedad? ¿Qué ruina pesa sobre mi casa?

ANFITRIÓN. — Tu suegro ha sido muerto, de tus reinos se ha adueñado Lico y a tus hijos, a tu padre y a 630 tu esposa los amenaza de muerte.

HÉRCULES. — Ingrata tierra, ¿nadie ha acudido en auxilio de la casa de Hércules? ¿Ha visto esta impiedad tan grande el orbe que yo he defendido?... ¿Por qué malgasto el día quejándome? Sea inmolado el enemigo.

Que lleve mi valor esta condecoración y quede 635 Lico como el último enemigo del Alcida. Me siento arrastrado a derramar la sangre enemiga, Teseo.

Detente, no te dejes llevar por un arrebató de violencia. Es a mí a quien reclaman los combates. Deja para luego los abrazos, padre; y tú, esposa, déjalos para luego. Que anuncie a Dite Lico que yo ya he lle- 640 gado.

TESEO. — Esa mirada llorosa aléjala de tus ojos, reina; y tú, con tu hijo ya a salvo, deja de derramar lágrimas: si es que yo conozco a Hércules, Lico pagará por la muerte de Creonte el castigo que merece... Tarde es «pagará», «paga»; incluso esto es tarde: «ha pagado».

ANFITRIÓN. — Favorable sea a nuestro voto el dios 645 que puede serlo y asista a nuestra situación desolada. ¡Oh, magnánimo compañero de mi noble hijo!, muéstranos el desarrollo de sus heroicidades, qué largo camino conduce a los tristes manes, cómo ha soportado las duras cadenas el perro del Tártaro.

TESEO. — Me obligas a recordar unas hazañas que 650 han de horrorizar incluso a un espíritu sereno. Apenas tengo aún completa seguridad de estar respirando con vida, no tengo claridad en la vista y mis ojos entorpe-

cidos apenas soportan la claridad del día por haber perdido la costumbre.

ANFITRIÓN. — Termina de vencer, Teseo, ese resto de
655 pavor que te queda en el fondo de tu pecho y no te defraudes a ti mismo privándote del mejor fruto de tus trabajos: aquello que fue duro de soportar es dulce recordarlo. Cuenta esas horribles aventuras.

TESEO. — A cuanto hay de sagrado en el universo y a ti, que dominas en un reino que todo lo abarca, y
660 a ti, a quien en vano buscó tu madre por toda Ena¹¹³, yo os invoco: que me sea lícito exponer impunemente las leyes secretas y ocultas bajo la tierra.

La tierra espartana levanta una famosa montaña allí donde el Ténaro con sus densos bosques avanza contra el mar: aquí abre su enorme boca la morada
665 del odioso Dite: bosteza una alta roca y en la inmensa cueva un ingente abismo se abre en descomunal garganta y despliega ante todos los pueblos un ancho paso.

El camino no se inicia desde el principio cegado por las tinieblas: un tenue resplandor de la luz que
670 se ha dejado a las espaldas y una claridad imprecisa, propia de un sol ya en declive, penetra hasta allá abajo y engaña a la vista —con esa mezcla de noche suele ofrecer su luz el día al empezar y al atardecer—.

Luego se extienden unos espacios amplios con estancias vacías en dirección a las cuales avanza todo el
675 género humano; y no es trabajosa la marcha, el propio camino te lleva hacia abajo: de igual modo que con frecuencia la marejada arrastra a las naves contra su voluntad, así empujan el aire que baja y el ávido caos;

¹¹³ Perséfone (Prosérpina) fue raptada por Hades (Plutón). Su madre, Deméter, la buscó por toda la tierra. Ena es una ciudad de Sicilia especialmente relacionada con el culto a estas divinidades y es el lugar donde con frecuencia se sitúa dicho rapto.

y las sombras, que se adhieren con fuerza, no dejan nunca volver el paso atrás.

En el interior de una inmensa hoya se desliza manso 680 el Leteo ¹¹⁴ con plácida corriente y hace olvidar las inquietudes y, para no ofrecer posibilidad alguna de regresar, retuerce su pesado caudal en múltiples revueltas: como el Meandro ¹¹⁵ sin rumbo fijo juega con sus aguas errantes y se aparta de sí mismo para luego volver a replegarse, sin saber si dirigirse hacia la costa 685 o hacia la fuente. Las repugnantes aguas estancadas del Cocito ¹¹⁶ yacen inertes. Aquí gime el buitre, allá el lúgubre búho y resuena el funesto presagio de la infausta lechuza. Se eriza un negruzco follaje en una oscura fronda en la cual sobresale el tejo, en el que 690 se asienta el perezoso Sopor, y el Hambre yace triste con los labios podridos y el Remordimiento tardío se cubre el rostro consciente de su culpa.

El Miedo y el Pavor, el Duelo y el Dolor que rechina los dientes y el negro Luto vienen luego, y la Enfermedad escalofriante y las Guerras, ceñidas de hierro; 695 y, escondida allá en el fondo, la inerte Vejez ayuda sus pasos con un bastón.

ANFITRIÓN. — ¿Hay allí alguna tierra fértil en Ceres o en Baco? ¹¹⁷.

TESEO. — No crecen alegres los prados con su verde semblante ni la mies ya crecida ondea al suave Zéfiro, no hay una arboleda que tenga sus ramas carga- 700 das de frutas: la estéril desolación del suelo de las profundidades lo convierte en un yermo y una repug-

¹¹⁴ Río del infierno, cuyas aguas hacían olvidar cuanto le había sucedido a uno durante la vida.

¹¹⁵ Río de Frigia, que por su curso irregular ha dado nombre a las sinuosidades de los ríos.

¹¹⁶ El Cocito es uno de los ríos legendarios del infierno, de corriente lenta y fría.

¹¹⁷ En trigo o en uva.

nante tierra se muestra inerte en su eterna postración; es el triste final de las cosas y el confin del mundo.

705 Sin movimiento, el aire está paralizado y una noche negra se asienta en un mundo inerte: todo es de una horrible tristeza, y aun peor que la propia muerte es la morada de la muerte.

ANFITRIÓN. — ¿Y qué de aquel que rige con su cetro esos lugares tenebrosos? ¿Dónde está colocado para gobernar esos pueblos de fantasmas?

TESBO. — Hay en un rincón oscuro del Tártaro un
710 lugar al que aprisiona una espesa niebla de pesadas sombras. Desde allí, desde una única fuente mana un caudal que se divide en dos completamente distintos: uno, modelo de serenidad (por éste juran los dioses), que bajando en silencioso fluir produce la sagrada Éstige. En cambio, el otro baja como un feroz torrente
715 con enorme estrépito y hace rodar las piedras entre sus aguas: el Aqueronte, imposible de remontar navegando.

Queda ceñida por la doble corriente la fachada del palacio de Dite y la descomunal morada se halla cubierta por un sombrío bosque. Aquí, en una enorme cueva, cuelgan del abismo los umbrales del tirano; por
720 aquí pasan las sombras; ésta es la puerta del reino; una llanura yace alrededor en la que, aposentándose con soberbio semblante, la cruel majestad del dios va distribuyendo a las almas que acaban de llegar.

Su frente, torva; pero no sin presentar rasgos de sus hermanos y de su estirpe tan ilustre: tiene la cara
725 de Júpiter, pero de Júpiter cuando lanza el rayo. Una gran parte de lo terrible de ese reino la constituye por sí solo este Señor, a quien todo aquello que produce temor teme mirar.

ANFITRIÓN. — ¿Y es verdad lo que se dice de que en los infiernos, aunque con tanto retraso, se aplican las leyes, y los culpables, que ya se habían olvidado de su

crimen, pagan el castigo que deben? ¿Quién es ése que impone la verdad y el que decide lo que es justo?

TESEO. — No es un solo inquisidor el que sentado en elevado tribunal reparte tardías sentencias a los temblorosos reos. Se acude en un foro a Minos el de Gnosos; en otro, a Radamantis; en este otro tiene su audiencia el suegro de Tetis ¹¹⁸.

Lo que cada cual hizo, lo sufre; el crimen revierte sobre su autor y el culpable cae bajo el peso de su propio ejemplo: yo he visto encerrar en la cárcel a caudillos sanguinarios y desgarrar a manos de la plebe las espaldas de un tirano inmoderado.

Todo aquel que ejerce su poder con serenidad y, teniendo la vida de sus súbditos en sus manos, las mantiene inocentes y administra con mansedumbre su imperio, sin mancharlo de sangre y respetando la vida, después de hacer por muchos años el largo recorrido de una feliz existencia, o va en dirección al cielo o a los alegres parajes del feliz bosque Elisio, para ser luego juez. Abstente de sangre humana, tú, cualquiera que seas, que tienes poder: vuestros crímenes son tasados a más alto precio.

ANFITRIÓN. — ¿Retiene encerrados a los culpables un lugar preciso y, según se suele decir, doman a los impíos crueles suplicios, estando encadenados para siempre?

TESEO. — Retorciéndose Ixión es arrastrado por una veloz rueda; una enorme roca se asienta sobre la cerviz de Sísifo; en medio de un río, con la garganta seca, un viejo trata de alcanzar las olas; le baña el mentón el líquido y cuando, después de haberlo engañado ya muchas veces, le da esperanzas, se desvanece el agua en sus labios; los frutos engañan a su hambre ¹¹⁹.

¹¹⁸ Éaco, padre de Peleo; cf. nota 107.

¹¹⁹ Suplicio de Tántalo.

Ofrece Titio al ave un eterno banquete¹²⁰ y las Danaides tratan en vano de llenar sus vasijas. Andan errantes en su furor las impías hijas de Cadmo¹²¹ y aterroriza a la mesa de Fineo la voraz ave¹²².

760 ANFITRIÓN. — Expón ahora la gloriosa lucha de mi hijo. Lo que trae, ¿es un regalo que ha querido hacerle su tío¹²³ o es un botín?

TESEO. — Una fúnebre roca se levanta sobre el perezoso vado donde las aguas están paralizadas y el caudal del río se adormece indolente.

765 Guarda este río un repugnante viejo, de porte y aspecto horribles, y transporta a los despavoridos manes: la barba le cuelga descuidada, un nudo sujeta los desaliñados pliegues de su vestido, sus ojos le brillan hundidos.

Siendo aduanero, conduce él mismo la barca con una larga pértiga.

770 Acercando éste la embarcación libre de carga al litoral, venía otra vez a buscar sombras. Pide paso el Alcida y se aparta la muchedumbre. Aterrador grita Caronte: «¿Adónde vas, atrevido? Detén ese paso apresurado.»

775 El hijo de Alcmena, que nunca soportó un obstáculo, somete al barquero forzándolo con su propia pértiga y sube a la nave: una barca con capacidad para pueblos enteros se hundió al peso de uno solo. Se sienta y la embarcación con la sobrecarga bebe por

¹²⁰ Titio, uno de los gigantes, fue condenado en el infierno a que dos águilas (o dos serpientes) le devorasen el hígado, que luego le renacía de nuevo.

¹²¹ Ágave —cf. nota 26— e Ino, que habían calumniado a su hermana Sêmele, madre de Baco.

¹²² A Fineo lo atormentaban las Harpías robándole o ensuciándole la comida (cf. *Medea*, nota 170).

¹²³ Plutón, hermano de Júpiter.

ambos lados las aguas del Leteo al vacilar sus costados.

Se echan entonces a temblar los monstruos que él había vencido, los crueles Centauros y los Lapitas enardecidos para el combate por el exceso de vino; buscando el más profundo seno de la laguna Estigia 780 sumerge sus fecundas cabezas la que había sido su trabajo de Lerna.

Después de todo esto aparece la morada del avaro Dite. Aquí aterroriza a las sombras el cruel perro estigio que, sacudiendo sus tres cabezas con enorme estruendo, protege el reino. Su sórdida cabeza la lamén 785 unas culebras, de víboras se eriza su melena y en su retorcida cola silba un largo dragón; su furor es comparable a su aspecto. En cuanto percibió el movimiento de pies, erizó sus pelos haciendo vibrar a las serpientes y con sus orejas tiasas trata de captar el sonido 790 que se producía, acostumbrado como estaba a oír incluso sombras.

Cuando se hubo acercado el que nació de Júpiter ¹²⁴, el perro indeciso se echó al suelo en la cueva y ambos sintieron temor.

De pronto con un ronco ladrido siembra el terror en aquellos mudos parajes; silban amenazadoras las 795 serpientes a lo largo de sus ijares; el estrépito de aquel grito horripilante lanzado por tres bocas deja completamente aterrorizadas incluso a las sombras bienaventuradas.

Descuelga él entonces de su izquierda la cabeza del de Cleonas ¹²⁵ con sus feroces fauces y la coloca delante, cubriéndose con tan descomunal escudo, mien- 800 tras en su diestra vencedora blande el enorme roble:

¹²⁴ Hércules.

¹²⁵ La del león de Nemea: Cleonas es una ciudad próxima a Nemea.

lo revuelve lanzándolo sin parar, ora por aquí, ora por allá, redoblando sus golpes.

Sabiéndose dominado, el perro interrumpió sus amenazas y bajó todas sus cabezas extenuado, al tiempo que dejó completamente libre la cueva.

805 Se asustaron los dos señores del infierno sentados en sus tronos y dieron órdenes de que se lo llevaran; a mí también, ante los ruegos del Alcida, me entregaron a él como regalo.

Luego, acariciando con su mano los funestos cuellos del monstruo, los ató con lazos de acero: olvidado de lo que era, el perro, guardián siempre en vela del
810 reino de las sombras, baja sumisamente las orejas y, mientras se deja llevar y reconoce a su dueño siguiéndolo con la cabeza baja, se golpea uno y otro costado con su cola de serpientes.

Cuando se hubo llegado a las proximidades de Té-
naro e hirió sus ojos el resplandor de aquella luz des-
815 conocida, el vencido recobró su bravura y sacudió con furia las enormes cadenas; estuvo a punto de arrastrar al vencedor y de lanzarlo de cabeza hacia atrás haciéndole perder pie.

Entonces el Alcida tuvo que recurrir también a mis manos: duplicando así ambos la fuerza y arras-
820 trando al perro, que iba enloquecido de rabia e intentaba vanamente atacarnos, lo introdujimos en el mundo.

En cuanto vio la claridad del día y divisó los puros espacios del resplandeciente cielo, le sobrevino la noche, fijó la mirada en tierra, cerró apretadamente
825 los ojos y rechazó aquella odiosa luz del día, volviéndose hacia atrás y buscando la tierra con todos sus cuellos; luego escondió las cabezas bajo la sombra de Hércules...

Pero viene con alegre vocerío una muchedumbre apretada, con la frente adornada de laurel, entonando merecidas alabanzas del gran Hércules.

CORO

Euristeo, el nacido de parto prematuro, 830
le había ordenado penetrar hasta el fondo del uni-
esto sólo faltaba a sus trabajos, [verso:
arrancar un botín al rey del tercer lote ¹²⁶.
Se atrevió a franquear las puertas tenebrosas
por donde hasta los manes apartados [bosque, 835
lleva un camino lúgubre y espantoso por su negro
mas frecuentado por una enorme turba de acompa-
Como el pueblo que va por las ciudades, [ñantes.
ávido, hacia los juegos de un nuevo espectáculo;
como el que acude en masa al Tronador Eleo, 840
cuando el quinto verano vuelve a traer sus fiestas ¹²⁷;
como la turba que, cuando se alargan las horas de la
[noche
y Libra deseosa de que aumenten los sueños apacibles
retiene, equilibrada, la carroza de Febo ¹²⁸,
se aglomera en los ritos misteriosos de Ceres ¹²⁹;
como los iniciados atenienses abandonan sus casas 845
y corren presurosos a celebrar la noche,
así es la turba que a través de llanuras silenciosas
es empujada: unos caminan lentamente, por sus años,
tristes y hartos de una larga vida; 850
otros con una edad menos penosa corren todavía:
vírgenes que aún no saben del yugo conyugal

¹²⁶ Plutón; cf. nota 111.

¹²⁷ Los juegos de Júpiter Olímpico, que se celebraban cerca de Pisa, en la Élide, cada cuatro años, es decir, al comenzar el quinto.

¹²⁸ La constelación de Libra marca el equinoccio de otoño.

¹²⁹ Ritos agrícolas en el mes *boēdromiōn* (septiembre).

- y esebos que aún no han dado su melena ¹³⁰ [madre.
y niños que hace poco han aprendido el nombre de su
855 Tan sólo éstos tienen permitido, para que teman menos,
disipar las tinieblas llevando por delante una can-
los demás marchan tristes por la oscuridad. [dela ¹³¹;
¿Cuál es vuestra actitud cuando la luz se aleja
y siente uno, angustiado, su cabeza
860 bajo la tierra entera sepultada?
Queda un espeso caos y deformes tinieblas
y el funesto color negruzco de la noche
y la quietud de un mundo silencioso y nubes vacías.
¡Tarde nos lleve allí nuestra vejez!
865 Nadie allí llega tarde, de donde nunca,
una vez que ha llegado, puede volver:
¿para qué apresurar el cruel destino?
Toda esta turba que errante vaga sobre la ancha tierra
irá junto a los manes y soltará las velas
870 rumbo al Cocito inerte. Para ti crece todo,
lo que el ocaso ve y lo que el orto;
ten paciencia con los que ya vendremos,
para ti, muerte, estamos preparándonos, [prisa:
puedes estar tranquila; nosotros mismos ya nos damos
la misma hora primera que nos da la vida nos la arre-
875 Día de fiesta es hoy para Tebas: [bata.
acudid suplicando a los altares,
inmolad víctimas bien alimentadas,
que las mujeres mezcladas con los hombres
formen solemnes coros;
880 descansen, yugo en tierra,
los que cultivan los fértiles campos.
Hay paz gracias al brazo de Hércules

¹³⁰ La melena que se solían dejar primero y cortar luego para ofrecerla a alguna divinidad.

¹³¹ De ahí la costumbre de enterrar a los muchachos con candelas.

*desde la aurora a Héspero*¹³²
y allá por donde el sol de medio día
no da sombra a los cueros. 885
Todo el suelo que baña
*Tetis*¹³³ *en su amplio abrazo*
ya lo domó el trabajo del Alcida.
Después de haber cruzado los vados del Tártaro
vuelve tras someter a los infiernos. 890
Ya no quedan temores:
no hay nada más allá de los infiernos.
Tu cabello erizado, sacerdote,
cúbretelo de álamo que es su árbol preferido.

ACTO CUARTO

HÉRCULES - TESEO - ANFITRIÓN - MÉGARA

HÉRCULES. — Derribado por mi mano vencedora ha 895
 caído Lico, mordiendo la tierra con su boca. Luego
 todo aquel que había sido partícipe de su tiranía ha
 yacido en tierra partícipe de su castigo.

Ahora como vencedor voy a ofrecer un sacrificio
 a mi padre y a los dioses de arriba y a honrar sus
 altares inmolándoles las víctimas que ellos merecen.

A ti, a ti, compañera y ayuda de mis trabajos, te 900
 invoco, Palas belicosa, en cuya mano izquierda la
 égida¹³⁴ lanza feroces amenazas con su semblante pe-
 trificador.

¹³² Desde Oriente a Occidente.

¹³³ Tetis (*Tēthys*; no confundir con *Thetis*), hermana y esposa de Océano, hija de Urano y Gea (cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, págs. 38-39).

¹³⁴ Especie de coraza de piel de cabra.

Que me asista el que sometió a Licurgo y al rojo
 905 mar, con su lanza cubierta de verdeante tirso¹³⁵ y las
 divinidades gemelas, Febo y la hermana de Febo (la
 hermana, más dedicada a las flechas; Febo, a la lira),
 y todos mis hermanos que habitan en el cielo, que no
 son hermanos de madrastra.

Acarread aquí rebaños bien alimentados, cuanto
 910 cosechan los de la India, cuanto los árabes recogen
 de sus árboles olorosos traedlo a los altares: que fluya
 en abundancia su denso vapor. Adorne el álamo nues-
 tras cabelleras; cúbrate a ti, Teseo, la rama del olivo
 con la fronda propia de tu gente. Mi mano adorará al
 915 Tronador; tú rendirás culto a los fundadores de la
 ciudad¹³⁶ y al antro silvestre del fiero Zeto¹³⁷ y a Dirce
 la de famosas aguas¹³⁸ y al hogar tirio del rey extran-
 jero¹³⁹.

Echad incienso a las llamas.

(*Se retira Teseo.*)

ANFITRIÓN. — Hijo, purifica primero tus manos que
 chorrean sangre de la matanza, aunque lo sea de un
 enemigo.

920 HÉRCULES. — Ojalá pudiera yo libar a los dioses la
 sangre derramada por esa odiosa cabeza; ningún lí-
 quido más grato teñiría los altares. No puede sacrifi-
 carse a Júpiter una víctima mejor ni más opulenta que
 un rey inicuo.

¹³⁵ Baco; Licurgo es un rey de Tracia (cf. *Edipo*, nota 58). El mar Rojo o mar Eritreo corresponde al actual Océano Índico.

¹³⁶ Cadmo y Anfion.

¹³⁷ Anfion y Zeto son hijos gemelos de Zeus y Antíope (cf. *Las Fenicias*, nota 12, y RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...* págs. 187 y sigs.).

¹³⁸ Famosa fuente de Tebas.

¹³⁹ Cadmo.

ANFITRIÓN. — Desea que tu padre termine tus tra- 925
bajos; que se conceda alguna vez tiempo libre y tran-
quilidad a nuestra fatiga.

HÉRCULES. — Yo voy a formular unas plegarias dig-
nas de Júpiter y de mí: Que permanezcan en su sitio
el cielo, la tierra y el éter; que los astros hagan eter-
namente su recorrido, sin tropiezo alguno; que una
paz profunda alimente a los pueblos, que todo el 930
hierro lo ocupen las inocentes labores de los campos
y las espadas permanezcan ocultas. Que ninguna tem-
pestad turbe el mar con su violencia, que ningún fuego
salte lanzado por la ira de Júpiter, que ningún río nu-
trido con nieve invernal arrastre los labrantíos destro-
zándolos. Que se acaben los venenos, que ninguna 935
hierba funesta se hinche con su jugo nocivo. Que no
ocupen los tronos tiranos crueles y feroces. Si todavía
la tierra ha de producir algún crimen, que se dé prisa
y, si prepara algún monstruo, que sea para mí...

Pero ¿qué es esto? Al medio día lo han rodeado 940
las tinieblas, Febo camina con rostro ensombrecido
sin que haya nube alguna. ¿Quién hace huir hacia
atrás al día y lo empuja hacia su punto de partida?
¿De dónde saca su negruzca cabeza esta noche insó-
lita? ¿De dónde tantas estrellas que llenan el cielo en
pleno día? Mirad, mi primer trabajo, el León, brilla 945
en una buena parte del cielo; hierve todo él de cólera
y se prepara a morder; está a punto de apresar algún
astro; se yergue amenazador con boca descomunal
y echa un soplo de fuego y hace resplandecer su rojiza
melena sacudiéndola sobre su cuello. Todo lo que el
penoso otoño y el frío invierno llevan consigo en su 950
gélido espacio lo va a atravesar de un solo salto y va
a acometer y quebrantar el cuello del Toro primaveral.

ANFITRIÓN. — ¿Qué es esta súbita desgracia? ¿Adón-
de, hijo mío, vuelves tu fogosa mirada de acá para allá
y con los ojos turbios ves un cielo imaginario?

955 HÉRCULES. — La tierra está completamente sometida, los mares furiosos se han dado por vencidos, los reinos infernales han experimentado mis ataques: inmune queda el cielo, un trabajo digno del Alcida. A los altos espacios del universo voy a elevarme; aco-

960 ¿Y qué, si me dijera que no? No puede abarcar a Hércules la tierra y al fin lo devuelve a los de arriba.

Escuchad, por su propia iniciativa me llama toda la asamblea de los dioses y me abre las puertas; sólo una se opone ¹⁴⁰. ¿Me acoges y me abres el firmamento
965 o arranco la puerta del cielo si se resiste? ¿Aún sigue la duda? Libraré de cadenas a Saturno ¹⁴¹ y contra la realeza tiránica de un padre sin sentimientos soltaré a mi abuelo; que se apresten a la guerra los Titanes enfurecidos bajo mi caudillaje.

Rocas y bosques me llevaré y arrancaré con mi mano derecha montañas llenas de Centauros.

970 Poniendo un monte sobre otro me haré un camino hasta los de allá arriba. Que Quirón ¹⁴² vea a su Pelio bajo el Osa ¹⁴³. El Olimpo llegará hasta el cielo colocado como tercer escalón o lo lanzaré hasta allí.

ANFITRIÓN. — Aparta lejos esos sentimientos nefandos. Refrena el loco ímpetu de un pecho que, a pesar de su grandeza, no está cuerdo.

HÉRCULES. — ¿Qué es esto? Los funestos Gigantes presentan batalla, escapa de las sombras Titio ¹⁴⁴ y con

¹⁴⁰ Juno.

¹⁴¹ Saturno es un dios itálico muy antiguo, identificado luego con Crono, hijo de Urano y Gea y padre de Zeus. Junto con los otros Titanes fue vencido y encadenado por Zeus.

¹⁴² Quirón es uno de los Centauros; habitaba en el monte Pelio, en Tesalia.

¹⁴³ Monte Osa, en Tesalia.

¹⁴⁴ Titio es uno de los Gigantes, de gran estatura; cuando cayó herido su cuerpo cubría nueve hectáreas. Sobre el suplicio a que estaba sometido, cf. nota 120.

el pecho desgarrado y carcomido ¡qué cerca del cielo ha llegado!...

Se tambalea el Citerón, la alta Pallene¹⁴⁵ tiembla y el Tempe macedonio. Éste ha arrancado las cumbres 980 del Pindo¹⁴⁶, aquél ha arrancado el Eta, se enfurece terriblemente Mimante¹⁴⁷, una Erinis¹⁴⁸ llameante hace sonar el látigo sacudiéndolo y acerca más y más a mi cara los tizones encendidos en piras funerarias; la cruel Tisífone con la cabeza vallada de serpientes ha 985 cerrado, poniendo su antorcha, la puerta que había quedado libre al ser robado el perro...¹⁴⁹.

Pero ahí se esconde la prole del rey enemigo, la infame semilla de Lico. Esta mano derecha va a devolveros a vuestro odioso padre. Dispare velozmente las flechas la cuerda de mi arco; así hay que lanzar los 990 dardos de Hércules. (*Mata a uno de sus hijos; los otros huyen.*)

ANFITRIÓN. — ¿Adónde ha ido a estrellarse su ciega locura? Dobló el enorme arco juntando sus extremos y abrió la aljaba. Silbó la saeta disparada con ímpetu... por en medio del cuello se escapó la flecha, dejando 995 atrás la herida.

HÉRCULES. — Voy a registrar todos los escondrijos y a acabar con el resto de la prole... ¿Por qué me detengo? Aún me queda un combate más grande en Micenas hasta que caigan, derrumbadas por mis ma-

¹⁴⁵ Ciudad de Atica.

¹⁴⁶ Monte de Tracia, consagrado a Apolo y a las Musas.

¹⁴⁷ Otro de los Gigantes.

¹⁴⁸ Las Erinies o Furias nacieron, como los Gigantes, de las gotas que cayeron a la tierra con la castración de Urano. Tienen un aspecto horripilante, con cabellera de serpientes, y suelen llevar una antorcha y un látigo, que también es una serpiente. Son divinidades vengadoras y castigadoras, en especial de los crímenes dentro de una misma familia (cf. GRIMAL, *Diccionario...*, s. v.). Son tres: Alecto, Tisífone y Meguera.

¹⁴⁹ Cérbero.

nos, todas sus piedras ciclópeas: que, arrancado el cerrojo, vayan de acá para allá los batientes de la
 1000 puerta y destrocen las jambas, que el dintel se derrumbe con su impulso...

Ya está inundado de luz todo el palacio; aquí veo escondido a un hijo de ese padre criminal. (*Entra en el palacio.*)

ANFITRIÓN. — Mirad, tendiéndole sus tiernas manos a las rodillas le suplica con voz lastimera... es un
 1005 crimen infame, amargo y horrible de ver. Mientras le imploraba, lo ha agarrado con su mano derecha y, después de haberle hecho dar dos, tres vueltas en su arrebatado de locura, lo ha lanzado. Su cabeza ha dado un chasquido y sus sesos salpicados chorrean por el tejado.

La desgraciada Mégara, protegiendo a un hijo en su regazo sale huyendo como loca de su escondrijo.

(*Mégara entra en escena con el menor de sus hijos, seguida por Hércules.*)

1010 HÉRCULES. — Aunque al huir te refugies en el seno del Tronador, te acosará por doquier esta mano derecha y te dará alcance.

ANFITRIÓN. — ¿Adónde te obstinas en ir, desgraciada? ¿Qué huida o qué escondite intentas encontrar? No hay lugar que te salve de la hostilidad de Hércules. Abrázate a él mejor y trata de apaciguarlo con ruegos cariñosos.

1015 MÉGARA. — Basta ya, esposo, te lo ruego, reconoce a Mégara. Este hijo refleja tu semblante y tus rasgos. ¿Ves cómo te tiende las manos?

HÉRCULES. — Tengo ante mí a la madrastra. Ahora, tú, recibe el castigo que me debes y libera a Júpiter
 1020 de la opresión de un yugo vergonzoso. Pero, antes que la madre, que caiga este pequeño monstruo.

MÉGARA. — ¿Qué intentas, insensato? ¿Vas a derramar tu propia sangre?

ANFITRIÓN. — Impresionado el niño por la mirada de fuego de su padre, ha muerto antes de ser herido; el susto le ha quitado la vida. Contra la esposa es ahora lanzada la pesada clava; le ha machacado los huesos, en el cuerpo mutilado ya no está la cabeza, ni se ve por ninguna parte. 1025

¿A contemplar esto te atreves, vejez que ya has vivido demasiado? Si te pesa el duelo, tienes a mano la muerte; ofrece tu pecho a sus armas o haz que venga contra ti ese tronco teñido con la matanza de los nuestros.

(A Hércules.) Elimina a este padre falso y vergonzoso para tu nombre: no vaya a ser obstáculo para tu gloria. 1030

TESEO. — ¿Por qué, anciano, vas tú mismo al encuentro de la muerte? ¿Adónde vas, insensato? Huye, ponte a cubierto fuera de su vista y evítales al menos un crimen a las manos de Hércules.

HÉRCULES. (Aparte). — Ya está. La casa de este infame rey ha sido exterminada. En ofrenda a ti, esposa del soberano Júpiter, he sacrificado este rebaño. Con gran placer he cumplido unos votos dignos de ti; también Argos te proporcionará otras víctimas. 1035

ANFITRIÓN. — Todavía no has cumplido, hijo: consume el sacrificio. Aquí tienes de pie ante el altar la víctima, espera tu mano con la cabeza inclinada. Me ofrezco, voy a tu encuentro, te sigo: ¡inmola! 1040

¿Qué es esto? ¿Se extravían mis ojos, el sufrimiento me embota la vista o estoy viendo temblar las manos de Hércules? Sus ojos caen en el sueño y su cuello extenuado se desploma dejando caer la cabeza. 1045

Se doblan sus rodillas y al punto se derrumba entero a tierra igual que el olmo que se tala en los bosques o la mole que se echa para dotar de puertos a la mar.

¿Estás vivo o te ha entregado al más allá la misma locura que envió a los tuyos a la muerte?

1050 Es un desvanecimiento: la respiración sigue su ritmo. Dejémosle tiempo para que descanse de modo que, al ser vencida la fuerza de la enfermedad por ese profundo sueño, alivie la opresión de su pecho. Criados, quitad de enmedio las armas; no vaya a volver a empuñarlas en su locura.

CORO ¹⁵⁰

Que llore el cielo, y el poderoso padre
 1055 *del elevado cielo, y la tierra fecunda*
y las errantes olas del ponto inquieto
y sobre todo tú, que por las tierras
y por el ancho mar echas tus rayos
y ahuyentas a la noche con tu hermoso rostro,
 1060 *Titán ardiente: el ocaso y el orto*
los ha visto el Alcida igual que tú
y ha conocido tu doble morada.
Librad su espíritu de tan grandes monstruos,
libradlo, dioses, enderezad su mente
 1065 *hacia mejor camino. Y tú, oh sueño,*
que dominas los males, reposo del espíritu,
que eres la mejor parte de la vida humana,
alada descendencia de la madre Astrea ¹⁵¹,
lánguido hermano de la dura muerte,

¹⁵⁰ El Coro se lamenta de la desgracia de Hércules, a la vez que invoca a dioses, astros y demás elementos. Sigue luego una larga plegaria al sueño como reparador de los males del hombre, para terminar con nuevas lamentaciones sobre Hércules y sus víctimas.

¹⁵¹ Astrea es la Justicia, una de las Horas, hija de Zeus y Temis, que después de la edad de oro abandonó la tierra y subió al cielo, ocupando la constelación de Virgo. Una de sus genealogías la hace hija de Astreo, de ahí que también se la llame Astrea (cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, págs. 67 y sigs.).

que mezclas la verdad con la mentira, de lo futuro 1070
 garantía segura y a la vez la más falsa.
 Oh, padre de las cosas, puerto de la vida,
 descanso de la luz, compañía de la noche,
 que llegas por igual al rey y al esclavo,
 tú que a la raza humana, que tiembla ante la muerte, 1075
 la haces ir aprendiendo una muerte prolongada:
 apacible y suave, alivia su fatiga,
 cae sobre él dejándolo vencido en un profundo letargo,
 que el sopor atenace sus indómitos miembros
 y no abandone su pecho enfurecido 1080
 hasta que su razón vuelva de nuevo al camino de antes.
 Míralo: echado en tierra, da vueltas en su fiero co-
 a horripilantes sueños (todavía [razón
 no ha sido superada la peste de ese mal tan espantoso);
 y, acostumbrado a reposar su cabeza cansada 1085
 en la terrible maza, echa de menos en su diestra vacía
 su enorme peso, tratando de alcanzarla con los brazos
 inútilmente. Y aún no ha echado fuera
 toda la tempestad, sino que, como la ola
 zarandeada por el fuerte noto, [aún después 1090
 guarda su agitación por mucho tiempo y se hincha
 que el viento ya ha cesado. Echa la loca
 tempestad de su alma, que vuelvan la piedad
 y la virtud a ese hombre. Mejor, quede su mente
 turbada por la loca agitación, 1095
 su ciego desvarío siga el camino por donde empezó;
 tan sólo la locura puede garantizar ya tu inocencia:
 lo que más se aproxima a unas manos puras
 es no saber el crimen que se ha cometido.
 Resuene ahora su pecho golpeado 1100
 con sus hercúleas manos, sus brazos avezados
 a sostener el mundo reciban los azotes que les lance
 su mano vencedora: gemidos monstruosos
 escuche el éter y también la reina

- 1105 *del negro polo*¹⁵² *y Cérbero feroz*
que con sus cuellos con cadenas enormes amarrados
*se oculta en lo más hondo de su antro*¹⁵³.
Resuene el caos con lúgubre clamor
y el agua del abismo en su extensión inmensa
- 1110 *y el aire de regiones intermedias*
que, aun así, tus armas ha sentido.
Un pecho rodeado de tan grandes males
no puede ser herido por un golpe suave:
a una lancen los gritos de su duelo los tres reinos.
- 1115 *Y tú, que como adorno y arma cuelgas de su cuello*
desde hace tiempo, valerosa flecha,
y tú, pesada aljaba, dad crueles azotes
a su feroz espalda; hiera sus hombros
*aguerridos el roble y que el potente tronco*¹⁵⁴
- 1120 *caiga sobre su pecho con sus duros nudos: [dolores.*
deben sus armas arrancarle lamentos por tan grandes
Vosotros que no habéis participado de la gloria paterna
vengándoos con la muerte de crueles tiranos,
que no habéis conseguido en la palestra argiva
- 1125 *agilizar los miembros, haciéndoos valientes con los pu-*
valientes en la lucha, pero que habéis osado [ñios,
lanzar con una mano bien segura
el veloz dardo del carcaj escita
y alcanzar a los ciervos que huyendo se defienden
- 1130 *aunque aún no a los lomos del feroz melenudo,*
marchad hacia los puertos de la Éstige,
marchad, sombras inocuas, en quienes, cuando estaban
en los mismos umbrales de la vida, hizo presa
la criminal locura de su padre.
- 1135 *Marchad linaje infausto, oh niños, por la senda*

¹⁵² Prosérpina.

¹⁵³ Inconsecuencia de Séneca, pues, como se ha dicho antes, Cérbero había sido traído a la tierra por Hércules.

¹⁵⁴ Se está refiriendo ahora a la maza.

*lúgubre de la empresa ya famosa; marchad a con-
los reyes de la ira.* [templar

ACTO QUINTO

HÉRCULES-ANFITRIÓN-TESEO

HÉRCULES. — ¿Qué lugar es éste, qué región, qué zona del mundo? ¿Dónde estoy? ¿Bajo el punto por donde nace el sol o bajo el eje de la osa glacial? ¿Es 1140
éste por ventura el confín del Océano señalado por la última tierra del mar hesperio? ¿Qué aire respiro? ¿Qué suelo sostiene mi fatiga? Es seguro que he regresado...

¿Cómo es que veo cuerpos ensangrentados tendidos por el suelo de mi casa? ¿Es que todavía no se ha desembarazado mi mente de las visiones infernales? 1145
¿Incluso después de mi regreso se pasea ante mis ojos la fúnebre turba?...

Vergüenza me da confesarlo: siento pavor. Yo no sé, no sé qué enorme desgracia me presagia mi alma. ¿Dónde estás, padre? ¿Dónde aquella esposa llena de 1150
vida con su grey de hijos? ¿Por qué falta en mi costado izquierdo la piel de león? ¿A dónde ha ido a parar esa protección mía y a la vez lecho mullido para el sueño de Hércules? ¿Dónde están las flechas? ¿Dónde el arco? ¿Quién estando yo vivo ha podido quitarme las armas? ¿Quién me ha robado tan terribles despojos y no ha sentido miedo de Hércules aunque fuese 1155
dormido? Me gustaría ver a mi vencedor, me gustaría.

Adelante, nuevo héroe, a quien ha dado vida mi padre abandonando el cielo, en cuyo engendramiento se ha detenido la noche más tiempo que en el mío.

¿Qué impío horror estoy viendo? Yacen mis hijos 1160
víctimas de cruenta matanza; mi esposa, asesinada...

¿Qué Lico ocupa el trono? ¿Quién se ha atrevido a tramar tan espantosos crímenes en Tebas, estando Hércules ya de vuelta?

Cuantos habitáis los parajes del Ísmeno ¹⁵⁵, cuantos
 1165 los campos acteos ¹⁵⁶, cuantos los reinos del dardanio
 Pélope batidos por dos mares ¹⁵⁷, acudid en mi ayuda,
 indicadme el autor de la horrible matanza. Que se precipite mi cólera contra todos: enemigo es todo aquel que no me muestra al enemigo.

Vencedor del Alcida, ¿te ocultas? Adelante. Bien
 1170 trates de vengar a los atroces corceles del cruento tracio ¹⁵⁸, bien al rebaño de Gerión ¹⁵⁹ o a los tiranos de Libia ¹⁶⁰, no hay por qué retrasar la lucha. Aquí me tienes desnudo, incluso puede que me ataques con mis propias armas, desarmado como estoy.

¿Por qué Teseo rehuye mi mirada y mi padre también? ¿Por qué esconden su rostro?

1175 Dejad para luego los llantos. ¿Quién ha podido entregar a la muerte de una vez a todos los míos? Dímelo... ¿Por qué sigues callado, padre? A ver tú, dímelo, Teseo; pero con tu lealtad, Teseo... Uno y otro en silencio se cubren el rostro llenos de vergüenza y derraman sus lágrimas a escondidas. En medio de tan grandes males, ¿de qué hay que avergonzarse? ¿Ha sido
 1180

¹⁵⁵ Río de Beocia.

¹⁵⁶ De Atica.

¹⁵⁷ El Peloponeso: Pélope era hijo de Tántalo, el cual lo mató y ofreció como banquete a los dioses; éstos lo resucitaron (cf. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología...*, págs. 190 y sigs.).

¹⁵⁸ Diomedes, rey de Tracia, hijo de Ares y de Pirene: sus yeguas antropófagas devoraban a los viajeros que llegaban al país. Apoderarse de estas yeguas fue el octavo «trabajo» de Hércules (cf. nota 54).

¹⁵⁹ Cf. nota 57.

¹⁶⁰ Anteo y Atlas, con quienes se enfrentó Hércules cuando iba a buscar las manzanas de las Hespérides (undécimo «trabajo»).

acaso el tiránico señor de la ciudad argiva¹⁶¹, ha sido acaso el hostil escuadrón de Lico, al morir éste, el que ha echado sobre nosotros tan gran calamidad?

Por la gloria de mis hazañas, te ruego, padre, y por el poder divino de tu nombre, que siempre me ha sido propicio: habla. ¿Quién ha arrasado mi casa? 1185
¿De quién he sido la presa?

ANFITRIÓN. — Que se alejen las desgracias no hablando de ellas.

HÉRCULES. — ¿Y que quede yo sin venganza?

ANFITRIÓN. — Con frecuencia la venganza es contraproducente.

HÉRCULES. — ¿Pero alguien en su cobardía ha soportado males tan grandes?

ANFITRIÓN. — Todo el que temía otros mayores.

HÉRCULES. — Pero, padre, ¿se puede temer algo más grande o más funesto que estas desgracias? 1190

ANFITRIÓN. — De tu desgracia esa parte que conoces, ¡es tan pequeña!

HÉRCULES. — Piedad, padre; hacia ti tiendo mis manos suplicantes... ¿Qué es esto? Mi mano se echa atrás... Por aquí ronda el crimen. ¿De dónde viene esta sangre? ¿Qué es aquella flecha, humeda de sangre de niño? Ahora veo ya mis propias armas teñidas con el mortal veneno de Lerna¹⁶². No pregunto por la mano que las haya lanzado. ¿Quién ha podido curvar el arco o qué diestra doblar la cuerda que a mí me cuesta trabajo hacer ceder? 1195

Acudo de nuevo a vosotros; padre, ¿es este crimen mío?... ¡Se callan! Mío es. 1200

ANFITRIÓN. — El duelo sí es tuyo; el crimen es de tu madrastra¹⁶³. Este desastre no tiene culpable.

¹⁶¹ Eurísteo.

¹⁶² Hércules había empapado sus flechas en el veneno o en la sangre de la Hidra de Lerna.

¹⁶³ Juno.

HÉRCULES. — Ahora desde todas partes truena, padre, encolerizado. Aunque te hayas olvidado de mí, véngate al menos, aunque sea tarde, de tus nietos. Re-
 1205 suene el estrellado firmamento y lancen llamas este polo y el otro. Arrastren mi cuerpo a ellos amarrado los peñascos del Caspio y el ave devoradora... ¿Por qué están vacías las rocas de Prometeo?¹⁶⁴. Que se prepare la abrupta ladera del Cáucaso desnuda de selvas, que en sus inmensas cimas da pasto a las aves de rapiña.

1210 Que las famosas Simplégades que estrechan el ponto escita me estiren sobre el mar con las manos amarradas a ellas y cuando, al llegar el turno, vuelvan a juntarse y los escollos, al chocar unas con otras las rocas, lancen hasta el cielo el mar que hay entre ellas,
 1215 quede yo como un obstáculo movedizo entre los dos montes.

¿Por qué no acarreo un bosque, lo amontono formando una pira y quemo este cuerpo que está rociado de sangre impía? Eso, eso es lo que debo hacer: devolveré a Hércules a los infiernos.

ANFITRIÓN. — Su pecho que aún no está libre de
 1220 frenética perturbación ha cambiado sus iras y, como es propio de la locura, se ensaña consigo mismo.

HÉRCULES. — Terribles lugares de las Furias y cárcel de los Infiernos y región asignada a la turba culpable..., si más allá del Erebo se oculta algún lugar de
 1225 destierro desconocido para Cérbero y para mí, escóndeme en él, Tierra; quiero ir al último confín del Tártaro para quedarme allí...

¹⁶⁴ Prometeo, primo de Júpiter, en cuanto hijo del titán Jápeto, figura en la leyenda como creador (a veces) y como benefactor de la Humanidad. Por haber engañado a los dioses, fue amarrado a una roca del Cáucaso, donde un águila le devoraba el hígado, que inmediatamente le volvía a renacer.

¡Oh, pecho demasiado feroz! A vosotros, hijos, esparcidos como estáis por toda la casa, ¿quién va a poder lloraros como es debido? Estos ojos endurecidos por las desgracias no saben echar lágrimas...

Traed acá la espada, traed acá las flechas, traed 1230
acá el enorme tronco. Por ti destrozaré mis dardos, por ti, hijo, romperé mi arco y por tus sombras arderá el pesado tronco, incluso el carcaj, lleno de flechas lerneas ¹⁶⁵, iré a parar a tu hoguera. Que paguen mis 1235
armas su castigo... a vosotras también os quemaré, funestas como sois para mis armas, ¡oh manos de madrastra!

ANFITRIÓN. — ¿Quién ha aplicado en algún lugar a un error el nombre de crimen?

HÉRCULES. — Muchas veces un error grave se equipara a un crimen.

ANFITRIÓN. — Ahora es cuando hace falta un Hércules: soporta el enorme peso de esta desgracia.

HÉRCULES. — No se ha acabado, extinguido por la 1240
locura, mi pudor hasta el punto de estar dispuesto a espantar a todos los pueblos con mi impío aspecto. Mis armas, Teseo, te insisto en que me devuelvas rápidamente las armas que me han robado. Si estoy en mi sano juicio, devolved a mis manos los dardos. Si persiste la locura, retírate, padre; voy a encontrar el 1245
camino de la muerte.

ANFITRIÓN. — Por los sacrosantos lazos familiares, por el derecho de cualquiera de mis dos nombres, bien me llames tutor, o bien padre verdadero, por el respeto que deben imponer mis canas a quien sea respetuoso, ten en cuenta la desolación de mi vejez, te lo ruego, y el cansancio de mis años. 1250

Único apoyo de una casa en ruinas, única luz de uno que está hundido en la desgracia, guárdate tú a

¹⁶⁵ Cf. nota 62.

ti mismo. Ni un solo fruto de tus trabajos ha llegado hasta mí... Siempre he estado temiendo al mar inseguro o a los monstruos. Cuantos reyes crueles en todo el mundo entero se ensañan haciendo el daño con sus manos o con sus altares ¹⁶⁶ me producen temor... Padre de un hijo siempre ausente, pido poder disfrutar de ti y tocarte y contemplarte.

HÉRCULES. — Para retener más tiempo mi alma en este mundo o para retrasarme no hay motivo alguno: todos mis bienes los tengo ya perdidos: la razón, las armas, la reputación, la esposa, los hijos, las manos..., hasta la locura. Nadie podría poner remedio a la su-
 1260 ciedad de mi espíritu: con la muerte hay que curar el crimen.

ANFITRIÓN. — Vas a acabar con tu padre.

HÉRCULES. — Para que no pueda hacerlo, voy a morir.

ANFITRIÓN. — ¿En presencia de tu padre?

HÉRCULES. — Ya le he enseñado yo cómo contemplar una monstruosidad.

1265 ANFITRIÓN. — Ten en cuenta mejor tus hazañas, que todos han de recordar, e implórate gracia a ti mismo por ese único delito.

HÉRCULES. — ¿Va a perdonarse a sí mismo el que a nadie ha perdonado? Las hazañas loables las hice obedeciendo órdenes: sólo esto último es lo mío. Ven en
 1270 mi ayuda, padre; bien te muevan los sentimientos paternos, bien mi triste destino, bien la mancha caída sobre la honra de mi virtud, tráeme las armas. Sea vencida la fortuna por mi mano derecha.

TESEO. — Ciertamente los ruegos de un padre suelen ser lo bastante eficaces; déjate, sin embargo, conmovido también por mi llanto. ¡Arriba!, y destroza la adversidad con tu ímpetu de siempre. Vuelve ya a recuperar
 1275

¹⁶⁶ Busiris, rey de Egipto, que acostumbraba a sacrificar a los extranjeros en el altar de Zeus.

tu ánimo que nunca ha cedido ante ninguna desgracia, debes actuar ya con tu gran valor. No dejes que Hércules sea arrastrado por la ira.

HÉRCULES. — Si sigo vivo, soy un criminal; si muero, una víctima de esos crímenes. Tengo prisa por purificar la tierra. Hace ya tiempo que un monstruo impío, 1280 cruel, altanero y feroz ronda a mi alrededor. Vamos, mano derecha, esfuérgate en acometer esta enorme empresa de más envergadura que los doce trabajos. Cobarde, ¿sigues en tu indolencia, atreviéndote sólo con niños y con madres asustadas?

Si no me das las armas, o cortaré toda la selva del 1285 Pindo tracio y los bosques sagrados de Baco y las cimas del Citerón para quemarlas junto conmigo, o todas las casas de Tebas con sus familias y dueños y los templos con todos sus dioses los derrumbaré sobre mi cuerpo y quedaré sepultado bajo las ruinas de la ciudad. 1290 Y, si para mis resistentes hombros es ligero el peso de las murallas al caer lanzadas contra mí y si las siete puertas no bastan para cubrirme y aplastarme, toda la pesada masa que se asienta en la parte central del universo y deja aislados a los dioses ¹⁶⁷ la precipitaré sobre mi cabeza.

ANFITRIÓN. — Te devuelvo las armas. 1295

HÉRCULES. — Esas palabras son dignas del padre de Hércules... Mira, con esta flecha cayó asesinado el niño.

ANFITRIÓN. — Este dardo lo puso Juno en tus manos.

HÉRCULES. — Ahora me serviré yo de él.

ANFITRIÓN. — Mirá cómo palpita de miedo mi pobre corazón y sacude en su inquietud mi cuerpo.

HÉRCULES. — Preparada está la saeta. 1300

¹⁶⁷ La tierra (y el firmamento) que se halla entre el infierno y la morada de los dioses.

ANFITRIÓN. — Fíjate, ahora es cuando vas a cometer un crimen voluntaria y conscientemente.

HÉRCULES. — Explícame, ¿qué mandas que haga?

ANFITRIÓN. — No te pido nada; mi dolor está puesto a buen recaudo: mi hijo, tú eres el único que puede conservármelo; arrebatármelo, ni siquiera tú. Estoy
1305 libre del peor de los temores: desgraciado no puedes hacerme, feliz sí. Decidas lo que decidas, hazlo a sabiendas de que tu causa y tu buen nombre se hallan en una situación crítica y apurada: o vives o me matas.

Este hilo de vida, de una vida agotada por los años
1310 y no menos agotada por las desgracias lo tengo a flor de labios; ¿tarda alguien tanto en dar a su padre la vida? No soportaré más aplazamientos: voy a hundir el hierro en mi pecho de anciano. Aquí, va a quedar tendida una víctima de un Hércules en su sano juicio.

HÉRCULES. — Detente, padre, detente, vuelve atrás
1315 esa mano... Ríndete, valentía, sométete a la autoridad de un padre. Únase a los trabajos de Hércules este nuevo trabajo: vivamos. Ayuda a mi padre a levantar del suelo sus miembros abatidos, Teseo: mi mano derecha cargada de crímenes rehuye tocar su pureza.

ANFITRIÓN. — Esta mano la beso yo gustoso, en ella
1320 apoyado caminaré; acercándola a mi pecho afligido ahuyentaré mis dolores.

HÉRCULES. — ¿A qué lugar puedo yo dirigirme en mi destierro? ¿Dónde voy a esconderme o bajo qué tierra me voy a sepultar? ¿Qué Tanais¹⁶⁸ o qué Nilo o qué Tigris de Persia con su violento caudal o qué Rin
1325 fiero o qué Tajo arrastrando en su turbia corriente los tesoros de Iberia podrá lavar mi mano derecha? Aunque la gélida Meótide¹⁶⁹ vuelque sobre mí sus árticas

¹⁶⁸ El actual río Don.

¹⁶⁹ *Palus Maeotis* o simplemente Maeotis era el actual mar Azof.

olas y Tetis ¹⁷⁰ entera corra por mis manos, no se borrará el crimen profundamente marcado en ellas. Con tu impiedad, ¿a qué tierra te vas a retirar? ¿Irás hacia el oriente o hacia el occidente? Conocido en todas partes, he perdido cualquier posible lugar de destierro. Me rehuye el orbe, los astros torciendo su curso trazan órbitas de mal agüero, el propio Titán ve con mejores ojos a Cérbero que a mí. 1330

Oh, Teseo, fiel cabeza, busca un escondite lejano, apartado; ya que siempre al ser árbitro de crímenes ajenos sientes cariño por los culpables, corresponde ahora con tu agradecimiento a los méritos míos: devuélveme, te lo ruego, a los infiernos llevándome otra vez a las sombras y restitúyeme amarrado con tus cadenas. Aquel lugar me ocultará... Pero también él me conoce. 1340

TESEO. — Mi tierra te aguarda. Allí Gradivo ¹⁷¹, volvió de nuevo a las armas su mano que ya había quedado absuelta de su crimen. Esa tierra te llama, Alcida; una tierra acostumbrada a hacer inocentes a los dioses.

¹⁷⁰ Cf. nota 133.

¹⁷¹ Marte, que tras haber dado muerte a Halirroto, fue absuelto por el tribunal del Areópago en Atenas.

ÍNDICES

ÍNDICE DE NOMBRES

Abreviaturas y signos empleados en este índice.

H = *Hércules loco*.

Tr = *Las Troyanas*.

Fe = *Las Fenicias*.

M = *Medea*.

F = *Fedra*.

E = *Edipo*.

A = *Agamenón*.

T = *Tiestes*.

HE = *Hércules en el Eta*.

O = *Octavia*.

() = Aunque no se cita expresamente ese nombre, se alude a él.

[] = Nombre en un pasaje corrupto o dudoso.

* = Nombre que aparece en el texto, introducido por una conjetura del editor.

Abidos: *Fe* 611.

Acasto: *M* 257, (415), 521, 526.

Véase *M*, nota 74.

Acteo (adj. = ático): *H* 1164.

Acteón: *Fe* 14; *E* (751), 756.

Véase *Fe*, nota 3.

(Admeto): *M* 663.

Adrasto: *Fe* 374.

Agave: *Fe* (17), 363.

(Alcestitis): *M* 663.

Alcida: *H* 84, 107, 186, 204, 357,
398, 421, 440, 505, 509, 635, 770,

806, 818, 888, 957, 1061, 1168,
1343; *Tr* 720; *M* 634.

Alcmena: *H* 22, 527, 773.

Alfeo: *M* 81. Véase *T*, nota 39.

Altea: *M* (644, 646), 780. Véase
M, nota 135, y *HE*, nota 126.

Amazona o Amazonas: (*H* 542);

Tr (12), 243, 673; (*M* 214).

Amiclas: *Tr* 70.

Anceo: *M* 643.

Andrómaca: *Tr* (59), 533, 576,
804, 907, 925, 968.

- Anfión: *H* 262; *Fe* 566. Véase *E*, nota 82.
- Anténor: *Tr* 60.
- Anteo: *H* 482, (1171). Véase *H*, nota 92.
- (Antígona): *Fe* 1, 81, 94, 95, 97, 182, 230, 310, 536.
- Aonio (adj. = beocio): *M* 80.
- Apolo. Véase Febo, Titán.
- (Apsirto): *M* 131, 452, 473, 963.
- Aqueos (sust.): *Tr* 853, 1119.
- Aqueronte: *H* 715.
- Aquiles: *Tr* 177, (181), 194, 204, 232, 242, 244, 292, 306, 323, 343, 344, 347, (361), 447, 666, 806, (832), 940, 943, 955, 987, 991, 1001, 1121, 1158.
- Aquilón (viento): *M* 634.
- Árabes: *H* 910; *M* 711.
- Aras (Araxes): *M* 373. Véase *M*, nota 93.
- Arcadia, arcadios: *H* 229.
- Arcadia (estrella): *H* 130.
- Argivo (adj.): *H* 1124, 1180; *Tr* 277.
- Argivos (sust.): *Tr* 444.
- Argo (la nave): *M* (3), 238, (336), 349, (363), 367, (607). Véase *M*, nota 18.
- Argólico (adj.): *H* 7, 59; *Tr* 150, 672, 813; *Fe* 58, 576.
- Argos (ciudad): *H* 1038; *Tr* 245, 855; *Fe* 283; *M* 658.
- Ariadna: (*H* 18). Véase *F*, nota 81.
- Asáraco: *Tr* 17. Véase *Tr*, nota 17.
- Asia: *Tr* 7, 896.
- Asirio (adj.): *Fe* 124.
- Astianacte: (*Tr* 369, 456, 461, 528, 551, 597, 605, 634, 660, 706, 766).
- Astrea: *H* 1068. Véase *H*, nota 151.
- (Ática): *H* 1344.
- Ático (adj.): *H* 847; *Tr* 842.
- Atlántides (estrellas): *H* 11. Véase *H*, nota 22.
- Atos: *M* 720.
- Atreo: *Tr* 341. Véase *A*, nota 25.
- Atrida: *Tr* 148, 596.
- Augias: *H* 248.
- Aulide: *M* 622. Véase *M*, nota 128.
- Aurora: *H* 883; (*Tr* 239).
- Ausonio (adj.): *H* 376; *M* 355, 408. Véase *H*, nota 50.
- Austro (viento): *M* 584.
- Áyax (Oileo): (*M* 661).
- Áyax (Telamónio): *Tr* 316, 844.
- Azar: *H* 327; *Fe* 632.
- Bacantes: *H* 134.
- Baco: *H* 16, 66, (457), 472, 697, (903), 1286; *Fe* 602; (*M* 84). Véase *E*, nota 17.
- Beocia, Beocios: *Fe* 129.
- Besa: *Tr* 848.
- Betis: *M* 726.
- Bistonio (adj.): *H* 226.
- Bóreas (viento): *Tr* 395, 841; *M* 231, 316.
- Boyero (estrella): *M* 315. Véase *M*, nota 81.
- Briseida: *Tr* 222. Véase *Tr*, nota 48.

- Busiris: *H* 484, (1171); *Tr* 1106.
Véase *H*, nota 166.
- Cabra (estrella): *M* 313.
- Cadmeo (adj.): *H* 134; *Fe* 546.
- Cadmo: *H* 256, 268, 393, 758, (917); *Fe* (124), 125, 392, 647, 648. Véase *Fe*, nota 24; *E*, notas 15, 91 y 94.
- Caico: *Tr* 228.
- Calcante: *Tr* 352, 359, 533, 534, 592, 636, 749, (938).
- Calcis: *Tr* 838. Véase *Tr*, nota 128.
- [Calidnas]: *Tr* 839.
- Calidón: *Tr* 845. Véase *HE*, nota 88.
- Camena: *M* 625.
- Caos: *H* 610, 677, 861, 1108; *Tr* 400; *M* 9, 741.
- Caribdis: *M* 408. Véase *T*, nota 75.
- Caristo: *Tr* 836.
- Caronte: *H* (765, 768), 771, (774).
- Cassandra: *Tr* (34), 37, 61, 968, 977. Véase *Tr*, nota 157.
- Caspio: *H* 1206; *Tr* 1105.
- Cástor: *M* 88, 230. Véase *M*, notas 46 y 65.
- Cáucaso: *H* 1209; *M* 709.
- Cecropio (adj.): *M* 76.
- Cefalania: *Tr* 518.
- Céfiro (viento): *H* 699; *M* 316.
- Centauros (los): *H* 778, 969.
- Cérbero: *H* (59), 60, (62, 649, 783, 985), 1107, 1224, 1333; *Tr* 404.
- Ceres: *H* (300), 697, 845; *Fe* 219, 371, 608; *M* 761.
- Cibeles: *Tr* 72.
- Ciclópeo: *H* 997.
- Cicno: [*H* 486]; (*Tr* 183). Véase *A*, nota 89.
- Cila: *Tr* 227.
- Citerón: *H* 234, 335, 979, 1286; *Fe* 13, 31, 256.
- Cleonas: *H* 798. Véase *H*, nota 125.
- Cnosos: *H* 18, 733.
- Cocito: *H* 686, 870. Véase *H*, nota 115.
- Coicos (los): *M* 164, 703, 983.
- Cólquide: *Tr* 1104; *M* 179, 197, 225, 451, 527, 871. Véase *Tr*, nota 166.
- Corinto: *M* 35.
- Coro (viento): *Tr* 1033; *M* 412. Véase *T*, nota 75.
- Creonte (rey de Corinto y padre de Creúsa): *M* 143, 178, 246, 415, 490, 514, 521, 526.
- Creonte (rey de Tebas y padre de Mégara): *H* 495, 643. Véase *H*, nota 96.
- Creta: (*H* 230); *Tr* 820.
- Creúsa: *M* (105), 495, 508, 817, 922.
- Crimen: *H* 96.
- Crisa: *Tr* 223.
- Danaide(s): *H* (498), 500, 757; *M* 749. Véase *M*, nota 162.
- Dánaos (los) (= griegos): *Tr* 62, 164, 166, 265, 360, 418, 446, 529, 550, 590, 594, 598, 606, 607, 662, 669, 684, 687, 757, 767, 1073, 1165.

- Danubio: *M* 724.
- Dardanio (adj.): *H* 1165.
- Dárdano (adj.): *Tr* 27, (135).
- Delfos: *Fe* 259.
- Delos: *H* (15), 451, (453). Véase *A*, nota 52.
- (Deucalión): *Tr* 1039.
- Diana (véase Luna, Cintia, De los —la de—, Febe): (*H* 905; *Tr* 827; *M* 87).
- Dictina: *M* 795.
- Diomedes (rey de los Bistonnes): (*H* 1170); *Tr* 1108. Véase *H*, nota 158.
- (Diomedes —hijo de Tideo y compañero de Ulises—): *Tr* 38.
- Dirce: *H* 916; *Fe* 126; (*M* 80). Véase *Fe*, notas 12 y 22 y *HE*, nota 49.
- Dite (= Plutón): *H* (47, 48), 51, (53), 95, 100, (560, 565, 582, 608), 639, (658), 664, (707), 717, (722, 761), 782, (833); *Tr* 198, 432, 723; *Fe* 234; *M* (11), 638, 741.
- (Dite y Prosérpina): *H* 578, 611, 805, 1137.
- Dolor: *H* 693.
- Duelo: *H* 693.
- Eácida: *Tr* 46 (Pirro), 253 (Aquilas).
- Éaco: (*H* 734); *Tr* 346. Véase *H*, notas 107 y 118.
- Eco: *Tr* 109.
- Edipo: *H* 496; *Fe* 89, 178, 313, 554.
- Eetes: *M* 179, 468, 527, 571. Véase *M*, nota 106.
- Eetión: *Tr* 219.
- Egeo (adj.): *Tr* 226; *Fe* 313.
- Egipto (rey): *H* 498.
- Egócero (constelación): *T* 864.
- Elba (río): *M* 374.
- Eleo (adj. = olímpico): *H* 840.
- Eleusis: *H* 302; *Tr* 843.
- Élide: *Tr* 850; *Fe* 129. Véase *Tr*, nota 137.
- Elisio: *H* 744; *Tr* 159, 944.
- *Ena: *H* 660.
- Encélado: Véase *M*, nota 100.
- Enfermedad: *H* 694.
- Enispe: *Tr* 841.
- Eólico (adj. = relativo a Eolo): *M* 105 (Creúsa).
- Erebo: *H* 54, 1224; *Tr* 179. Véase *H*, nota 34.
- Erimanto: *H* 228.
- Erinis: *H* (93), 982; *M* 953.
- Eris: *H* 94. Véase *H*, nota 147.
- Érix: *H* 482 (bis); *M* 707.
- Escarpe: *Tr*. 848.
- Escila: *H* 376; *M* (350), 408. Véase *M*, nota 88, y *T*, nota 76.
- Esciros: *Tr* 226, 339, 976. Véase *Tr*, nota 51.
- Escita(s): *H* (534), 1127, 1210; *Tr* 12, 1104; *M* 483, 528. Véase *H*, nota 100.
- Escitia: *H* 533.
- Esfinge: *Fe* 120, (131), 138, 422.
- Esón: *M* 83.

- Esparta: *Tr* 854; *Fe* 128; (*M* 79).
- Espartano(s): *H* 587, 662; *Tr* 919.
- Éstige: *H* 54, 90, 104, 558, 712, 713; *Tr* 430, 520; *M* 632.
- Estigio (adj.): *H* 185, 780, 783, 1131; *M* 804.
- Estinfálides: *H* 244; *Fe* 423; *M* 783. Véase *M*, nota 171.
- Eta: *H* 133, 981; *Tr* 823; *M* 639, 777. Véase *H*, nota 43.
- Etíopes: *H* 38.
- Etna: *H* 106, [660]; *Fe* 102, 156, 190; *M* 410. Véase *M*, nota 90.
- Eubea: *H* 378.
- Euménides: *H* 87. Véase *H*, nota 27.
- Eurídice: *H* 571, 577, 581.
- Euripo: *H* 378; *Tr* 838. Véase *H*, nota 74.
- Euristeo: *H* 78, 479, 526, 830, (1180). Véase *H*, nota 29.
- Eurito: *H* 477. Véase *H*, nota 91.
- Europa (continente): *Tr* 896.
- Europa (mujer): *H* 8. Véase *H*, nota 21.
- Eurotas: *Fe* 127.
- Extravío: *H* 98.
- Faetón o Factonte: *M* (600), 827. Véase *M*, nota 123.
- Faris: *Tr* 849.
- Fasis (río de la Cólquide): *M* 44, 102, 211, 451, 762.
- Favonio (viento): *H* 550.
- Febe (Diana, Luna): (136, 905); *M* 97, 770.
- Febo (Sol, Titán): *H* 25, 136, (453), 454, 455, (592), 595, 607, 844, 905 (bis), 906, 940; *Tr* 34, 227, (358), 978, 1140; *Fe* 87; *M* (87), 298, 512, 728, 768, 874. Véase *H*, nota 85.
- (Febo y Febe): *H* 15.
- Feras (ciudad de Tesalia): *H* 451; *M* 662.
- Fescenino: *M* 113.
- Fineo: (rey de Tracia): *H* 759. Véase *H*, nota 21.
- Flegra: *H* 444. Véase *T*, nota 100.
- Fócide: *H* 334.
- Fortuna: *H* 326, 524; *Tr* 259, 269, 697, 735; *Fe* 82, 308, 452; *M* 159, 176, 287.
- Frigia (país): *Tr* 132.
- Frigios/as (los/las): *Tr* 29, 125, 277, 409, 434, 462, 469, 474, 532, 571, 758, 864, 888, 955, 1135, 1160.
- Frigio (adj.): *H* 391; *Tr* 70, 296, 920.
- Frixi: *Tr* 1034; *M* 471. Véase *Tr*, nota 164.
- Furia(s) (= Erini(e)s): *H* (100), 1221; *M* (13), 157, 958, (960).
- Ganges: *M* 865.
- Gárgara: *Fe* 608.
- Gemelos (Gemini, constelación): *H* 14. Véase *H*, nota 24.
- Gerión: *H* (231), [486], 487, 1170. Véase *H*, nota 57.

- Gigante(s): *H* 81, 976. Véase *H*, nota 110, y *T*, nota 97.
- Gonoesa: *Tr* 840.
- Gortina: *Tr* 821.
- Gradivo (véase Marte): *H* 1342.
- Grecia: *Tr* 194, 319; *Fe* 325, 627; *M* 226.
- Griego (adj.): *Tr* 70, 135, 147, 445, 774, 804, 866; *Fe* 284, 373.
- Griegos (los): *H* 619; *Tr* 526, 551.
- Guerras (las): *H* 695.
- Hambre: *H* 691.
- Harpía: *Fe* 425; *M* 782. Véase *M*, nota 170, y *T*, nota 50.
- Hebro (río): [*Fe* 607]; *M* 631. Véase *M*, nota 131.
- Hécate: *Tr* 389; *M* 7, 577, 833, 841. Véase *M*, nota 19.
- Héctor: *Tr* 59, 98, 116, 129, 131, 161, 189, 235, 238, 322, 326, 369, 415, 443, 459, 465, 501, 528, 535, 551, 554, 571, 597, 602, 605, 638, 646, 655, 658, 659, 682, 684, 714, 784, 805, 907, 986, 990, 1073, 1087.
- Hécuba: *Tr* 36, 138, 859, 908, 935, 953, 962, 969 (bis), 979, 1062.
- Hele: *Tr* 1034. Véase *Tr*, nota 164.
- Helena: *Tr* 249, (853), 863, 892, 909, 926, 1136.
- Héleno: *Tr* 60.
- Hemo: *M* 590. Véase *HE*, nota 147.
- Hemonio (= tesalio): *M* 720.
- [Hercinio] (adj.): *M* 713.
- Hercúleo (adj.): *H* 1100.
- Hércules (véase Alcida): *H* 41, 72, 115, 120, 225, 274, 310, 351, (425), 439, 523, (619), 631, 642, (773), 826, 829, 882, 960, 991, 1013, 1034, 1043, 1152, 1155, 1163, 1218, 1239, 1277, 1295, 1313, 1316; *Tr* 136, 730, 731; *Fe* 317; *M* 648, 701, 778. Véase *H*, nota 27.
- Hermíane: *Tr* 1134.
- *Hermo: *Fe* 607.
- Hesperia: *M* 727. Véase *M*, nota 154, y *F*, nota 118.
- Hespérides: *H* 530. Véase *H*, nota 59.
- Hesperio (adj.): *H* 231, 1140; (*M* 727).
- Héspero (estrella): *H* 883; *Fe* 87; *M* (72), 878. Véase *M*, nota 38.
- Híades (estrellas): *M* 312, 769. Véase *M*, nota 79.
- Hidaspes: *M* 725. Véase *M*, nota 154.
- (Hilas): *M* 648, 649.
- Himen (dios de las bodas): *Tr* 861, 895; (*M* 116).
- Himeneo (= Himen): *M* 300.
- Himeneo (himno nupcial): *M* 116.
- Hipólita (la amazona): (*H* 542).
- Hircano (adj.): *M* 713. Véase *M*, nota 151.
- Histro: *M* 585, 763. Véase *M*, nota 120.
- Ibero(s): *H* 1325.

- Ida: *H* 460; *Tr* 66, 73, 175, 445, 567, 928, 1049; *Fe* 609.
- Idmón: *M* 652.
- Ifigenia: (*Tr* 248). Véase *A*, nota 32, y *O*, nota 130.
- Ilión: *Tr* 21, 22, 31, 235, 412, 428, 771, 911, 1053.
- Ilírico (adj.): *H* 393.
- Impiedad: *H* 97.
- Ínaco: *Fe* 444. Véase *A*, nota 49, y *HE*, nota 38.
- India: *M* 484.
- Indio(s): [*H* 909]; *M* 373.
- Infierno(s): *H* 422, 547, 566, (607, 610, 620, 659, 679), 1222; (*Tr* 391, 402, 430, 724; *M* 10). Véase *H*, nota 111.
- Ino: *Fe* 23. Véase *Fe*, nota 13.
- Ísmeno: *H* 334, 1163; *Fe* 116; (*M* 80). Véase *H*, nota 155.
- Istmo (de Corinto): *H* 336, (1165); *Fe* 375; *M* 45, 299.
- Ítaca: *Tr* 317, 857, 927, (992).
- Ítaca (el de) (= Ulises): *Tr* 318, 927, 980, 1089.
- Ítaco (adj. = Ulises): *Tr* 38.
- Ixión: *H* 750; *M* 744. Véase *M*, nota 159.
- Jasón: *M* 8, (83), 118, 137, 141, (233), 262, (415), 447, 518, 816, 898, 933, 998, 1021. Véase *M*, nota 106.
- Jonia: *Tr* 363.
- Jonio (adj.): *Fe* 610.
- Juno: *H* (1, 21), 109, (112), 214, 447, 479, 606, 615, (908, 1018, 1036, 1201), 1297.
- Júpiter: *H* (1), 2, (36), 47, (51), 53, 79, 118, (122, 205), 262, (264, 299), 446, 447, (458, 459), 489, 490, (517, 597), 608, 724, 792, (840), 923, 927, 932, (959, 966, 1010), 1019, 1036, (1054); *Tr* 140, 346, 849; *Fe* 59; *M* 531, 774.
- Justicia: *M* 440.
- Lábdaco: *H* 495; *Fe* 53.
- Laertes: *Tr* 700.
- Lapitas: *H* 779.
- Latona (= Leto): *H* 453. Véase *H*, nota 85, y *A*, nota 53.
- Layo: *Fe* 41.
- León (constelación): *H* 945. Véase *H*, nota 112, y *T*, nota 109.
- Lerna: *H* 241, 781, 1195. Véase *T*, nota 38.
- Lerneo (adj.): *H* 1233; *M* 784.
- Lesbos: *Tr* 226.
- Leteo (sust.): *H* 680, 777. Véase *H*, nota 114.
- Libia: *H* 1171; *M* 682.
- Libio (adj.): *H* 41, 482; *M* 653.
- Libra (constelación): *H* 844. Véase *F*, nota 146.
- Lico: *H* (269), 274, 331, 629, 635, 639, 643, 895, 988, 1161, 1181.
- Licurgo: *H* 903. Véase *H*, nota 135.
- Lieo (= Baco): *M* 110. Véase *M*, nota 52.
- Linceo: *M* 232.
- Lirnesos: *Tr* 221.

- Locura: *H* 98.
 Lúclifer: *H* 128. Véase *H*, nota 41.
 Lucina: *M* 2, 61. Véase *M*,
 nota 32.
 Luna (véase Febe, Diana, etc.):
H 83, (136, 389); (*M* 87, 750).
 Luto: *H* 694.
- Macedonio (adj.): *H* 980.
 Malea: *M* 149.
 Manes: *H* 55, 90, 187 556, 835,
 869; *Tr* 31, 146, 191, 292, 645,
 802, 811, 1005; *M* 10.
 Marte (véase Gradivo): *Tr* 185,
 *783, 1058; *Fe* 527, 626, 630;
M 63.
 Meandro: *H* 684; *Fe* 606. Véase
H, nota 115.
 Medea: *M* 8, 166, 171, 179, 362,
 496, 517, 524, 567, 675, (849),
 867, (871), 892, 910, 934. Véase
M, nota 66.
 Medo(s): *M* 710.
 Medusa: *M* 831.
 Mégara: *H* 203, 347, 1009, 1016.
 Megera: *H* 102; *M* 963. Véase
H, nota 38.
 Meleagro: *M* 644. Véase *M*,
 nota 135.
 Memnón: *Tr* 239. Véase *Tr*,
 nota 55.
 Menalio (adj.): *H* 229.
 Ménalo: *H* 222, 229.
 Véase *H*, nota 52.
 Menelao: *Tr* 923.
 Meótide: *H* 1327. Véase *H*,
 nota 169.
 Micenas: *H* 997; *Tr* 156, 245,
 363, 855.
- Miedo: *H* 693.
 Mimante (gigante): *H* 981.
 Minias: *M* 233.
 Minos: *H* 733. Véase *F*, nota
 69.
 Misia: *Tr* 216.
 Mopso: *M* 655.
 Motone: *Tr* 822.
 Muerte: *H* 56, 555, 706, 1069,
 [1076]; *Tr* 401, 783, 1171; *M*
 742.
 Múlciber (= Vulcano): *M* 825.
- Nauplio: *M* 658.
 Nemea: *H* 224.
 Neptuno: (*H* 511, 599); *Tr* 183;
M (4, 597), 635.
 Nereo: *Tr* 882. Véase *Tr*, nota
 145.
 Neritos: *Tr* 856.
 Neso: *M* 776. Véase *M*, nota
 168.
 Néstor: *H* 561.
 Nilo: *H* 1323.
 Nisa: *M* 384. Véase *M*, nota
 96.
 Noto (viento): *H* 550, 1090; *M*
 322.
- Océano: *H* 26, 234, 238, 1141;
Tr 383; *M* 376, 755.
 Ofión: *H* 268. Véase *E*, nota
 64.
 Ofiuco (constelación): *M* 698.
 Véase *M*, nota 148.
 Oileo: *M* 661.
 Oleno: *M* 313.
 Olimpo: *H* 205, 972.

- Orestes: *Tr* 555.
- Orfeo: *H* 571; *M* 228, 358, 384.
- Oriente: *H* 25.
- Orión (estrella): *H* 12.
- Osa (constelación): *H* 6, 130, 1140, 1236; *Tr* 395, 439; *M* 405, 683, (697), 759. Véase *H*, nota 20.
- Osa (monte de Tesalia): *H* 971. Véase *H*, nota 143.
- Palas: *H* 901; *M* (2), 365.
- [Pallene]: *H* 979.
- Pangeo: *M* 721. Véase *M*, nota 153.
- Parcas: *H* (181), 188, 559. Véase *H*, nota 48.
- París: *Tr* (66, 70), 347, 867, 908, (921), 922, 956. Véase *Tr*, nota 55.
- Parnaso: *Fe* 129.
- Partos (los): *Fe* 428; *M* 710.
- (Patroclo): *Tr* 447. Véase *Tr*, nota 86.
- Pavor: *H* 693.
- Pegaso: *Tr* 385.
- Pelasgo (adj.): *Tr* 353, 628, 737, 876, 1007; *M* 127, 178, 240, 870.
- Pelasgos (los): *Tr* 597, 753; *M* 528, 697. Véase *Tr* nota 94.
- Peleo: *Tr* 247, 415, 882; (*M* 657). Véase *Tr*, nota 56.
- Pelias: *M* 133, 201, 276, (476), 666. Véase *M*, nota 58.
- Pelio: *H* 971; *Tr* 829; *M* 609.
- Pélope: *H* 1165; *Tr* 855; *M* 891. Véase *T*, nota 18.
- Péloro: *M* 350.
- Penates: *H* 495; *Tr* 912; *Fe* 503; *M* 450. Véase *H*, nota 95.
- (Penélope): *Tr* 698.
- (Pentesilea): *Tr* 243, 673. Véase *Tr*, nota 56.
- Pepareto: *Tr* 842.
- Pérgamo: *Tr* 14, 472, (478), 889.
- (Periclimeno): *M* 635.
- Persas (los): *M* 374.
- Perseo: *H* 13; *M* 814. Véase *H*, nota 23.
- Persia: *H* 1323.
- Pierio (adj.): *M* 357. Véase *HE*, nota 130.
- Pilos: *H* 561; *Tr* 212, 848. Véase *H*, nota 106.
- Pindo: *H* 980, 1285; *M* 384, 721. Véase *H*, nota 146.
- Pirene (fuente): *M* 745.
- Pirra: *Tr* 1039.
- Pirro: *Tr* 196, 252, 308, 311, 338, 364, 666, 774, 864, (876), 881, 901, 935, 941, (976), 999, 1000, 1147, 1154. Véase *Tr*, notas 42 y 43.
- Pisas: *Tr* 849. Véase *Tr*, nota 137.
- Pitón: *M* 700. Véase *M*, nota 148.
- Pleurón: *Tr* 827.
- Pléyades (estrellas): *M* 96.
- Polinices: *Fe* 283, 373, 374, 502, 510, 513. Véase *Fe*, nota 30.
- Polixena: *Tr* 195, (247, 287), 367, (867), 942, (1151). Véase *Tr*, nota 41.
- Pólux: *M* 89, 230. Véase *M*, notas 31 y 54.

- Ponto (Euxino): *H* 1210; *Tr* 13; *M* 44, 212, 454.
- Príamo: *Tr* (29), 55, 57, 130, (132), 143, 145, 157, 161 bis, (238, 239), 247, 270, 310, 312, 314, 369, 572, (713), 720, 875, 908, 934, 996, 1069, 1090, 1103, 1177. Véase *Tr*, nota 20.
- Prometeo: *H* 1207; *M* 709, 824. Véase *H*, nota 164.
- Prosérpina: *H* 540 (660, 1104); (*M* 11). Véase *H*, nota 113.
- Protoo: *Tr* 829.
- Ptía: *Tr* 816.
- Quimera: *M* 828.
- Quirón: *H* 971; *Tr* 832. Véase *H*, nota 142, y *T*, nota 113.
- Radamante: *H* 734.
- Remordimiento: *H* 692.
- Reteo: *Tr* 108, 1122. Véase *Tr*, nota 32.
- Rin: *H* 1324; *M* 374.
- Ródano: *M* 587.
- (Rodas): *Fe* 612 ss.
- Salamina: *Tr* 844.
- Sármata(s): *H* 539. Véase *H*, nota 102.
- Saturno: *H* 965, (967). Véase *H*, nota 141.
- Sémele: (*H* 16). Véase *HE*, nota 188.
- Sestos: *Fe* 611.
- Sicilia: *Fe* 314; *M* 409.
- Siciliano (adj.): *H* 80, 376, 549.
- Sículo: *M* 350.
- Sidón: *H* 467.
- Sidonios (los): *M* 697.
- Sigeo: *Tr* 141, 932. Véase *Tr*, nota 35.
- Sigeo (adj.): *Tr* 74.
- Simplégades: *H* 1211; *M* 456, (610). Véase *M*, nota 86.
- Sinon: *Tr* 39.
- Sípilo: *H* 391. Véase *H*, nota 79.
- Sirena(s): *M* (355), 360. Véase *M*, nota 89.
- Sirtes: *H* 323. Véase *F*, nota 117.
- Sísifo: *H* 751; *M* 512, 747. Véase *M*, nota 161.
- Sol (Febo, Titán): *H* 37, 61, 884; *Tr* 382, (388), *M* 29, 210, 572.
- Sombras: *H* 49, 57, 679, 1338; *Tr* 33, 160, 256, 372.
- Sopor: *H* 690.
- Sueño: *H* 1065 (1068, 1069, 1072).
- Suevos (los): *M* 713.
- Taigeto: *M* 77. Véase *T*, nota 45.
- Tajo: *H* 1325.
- Tanais: *H* 1323; *Tr* 9. Véase *H*, nota 168.
- Tántalo: (*H* 752); *M* 745. Véase *M*, nota 160, y *T*, nota 16.
- Tántalo (la hija de) (= Níobe): *H* 390; *M* 954.
- Tártaro: *H* 86, 436, 649, 709, 889, 1225; *Fe* 144, 145; *M* 632, 742.

- Tauro (montaña de Asia): *M* 683.
- (Teano; esposa de Anténor):
Tr 60.
- Tebano(s): *H* 20, 268, 332, 386, 718, 1289; *Fe* 57, 326, 392, 445, 576, 648.
- Tebas (ciudad de Beocia): *H* 258, (259, 265), 274, 622, 875, 1162; *Fe* 131, 285, 321, 549, 557, (566), 582; *M* 655.
- Tebas (ciudad de Cilicia): *Tr* 219.
- Télefo: *Tr* 215.
- Telémaco: *Tr* 593, (700).
- Tempe: *H* 286, 980; *Tr* 815; *M* 457. Véase *H*, nota 67.
- Ténaro: *H* 587, 663, 813; *Tr* 402. Véase *H*, nota 109.
- Ténédos: *Tr* 224.
- Termodonte: *H* 246; *M* 215. Véase *H*, nota 62.
- Tesalio (adj.): *H* 288; *Tr* 181, 324, 325, 361, 362, 815, 878; *M* 257, 336, 415, 457, 790.
- Teseo: *H* 637, 654, 914, 1173, 1177, 1242, 1318, 1335, (1336).
- Tespiades: (*H* 478). Véase *HE*, nota 64.
- Tetis (esposa de Océano): *H* 887, 1328; *Tr* 879; *M* 378. Véase *H*, nota 143, y *F*, nota 118.
- Tetis (hija de Nereo, esposa de Peleo): *H* 734; *Tr* (213), 346, (569), 880; *M* 657.
- Tierra: *Fe* (222).
- Tiestes: *Tr* 341. Véase *A*, notas 25 y 26.
- Tifeo (= Tifón): *M* 773.
- Tifis: *M* 3, 318, 346, 617. Véase *M*, nota 18.
- Tigris: *H* 1324; *Tr* 11; *M* 723.
- Tindáreo: *H* 14, 552; *Tr* 1133. Véase *H*, nota 24.
- Tirio(s) (adj.): *H* 9, 917.
- Tisifone: *H* 984. Véase *H*, nota 148.
- Titán (Febo, Sol): *H* 124, 133, 443, 1060, 1333; *Tr* 170; *M* 5.
- Titán(es): *H* 79, 967; *M* 410.
- Titareso: *Tr* 847.
- Titio: *H* 756, 977. Véase *H*, nota 120.
- Tmololo: *Fe* 602. Véase *Fe*, nota 52.
- Tonante (= Júpiter): *H* 1.
- Toro (constelación): *H* (9), 952. Véase *T*, nota 107.
- Tracio(s): *H* 149, [577], 1170, 1285; *Tr* 182, 225; *M* 358, 630.
- Traquis: *Tr* 818. Véase *Tr*, nota 118.
- Trecén: *Tr* 828.
- *Trice: *Tr* 821.
- Tritones: *Tr* 202.
- Tronador (= Júpiter): *H* 840, 914, 1010.
- Troya: *Tr* 4, 19, 30, 43, 56, 65, 85, 103, 112, 134, 183, 189, 205, 264, 279, 286, 454, 550, 719, 734, 740, 741, 744, 767, 790, 824, 853, 875, 900, 1051, 1068, 1080, 1131.
- Troyano(s): *Tr* 95, 144, 471, 742, 778, 791, 901, 1055, 1129.

Tule: *M* 379.

Ulises: *Tr* (38), 149, (317, 518),
522, 569, 576, 594, 607, 614,
682, 692, 707, 749, 757, 787,
(927), 987, 993, 1099, 1101.

Vejez: *H* 696.

Venus: *Tr* 304, (921). Véase *F*,
nota 88.

Xanto: *Tr* 187; *Fe* 609. Véase
Tr, nota 39.

Yolcos: *Tr* 819; *M* 457. Véase
Tr, nota 119.

Zacinto: *Tr* 856.

Zetes: *M* 782.

Zeto: *H* 916; *Fe* 20. Véase *H*,
nota 136, y *Fe*, nota 12.

ÍNDICE GENERAL

	<i>Págs.</i>
INTRODUCCIÓN GENERAL	7
I. — Las tragedias	7
1. Número y autenticidad, 8. — 2. Cronología, 10. — 3. Condicionamientos socio-culturales (3.1. <i>Las fuentes literarias del teatro de Séneca</i> , 18; 3.2. <i>Condicionamientos socio-políticos</i> , 24; 3.3. <i>El estoicismo y las tragedias de Séneca</i> , 30; 3.4. <i>La Retórica y las tragedias de Séneca</i> , 38), 16. — 4. Particularidades técnicas y estilístico-literarias (4.1. <i>El problema de la representación</i> , 44; 4.2. <i>Las tragedias y la preceptiva estilístico-literaria</i> , 50; 4.3. <i>La estructura de las tragedias</i> , 53; 4.4. <i>Otros elementos y aspectos de las tragedias</i> [4.4.1. <i>Los actores</i> , 55; 4.4.2. <i>Los prólogos</i> , 56; 4.4.3. <i>El personaje de la «nodriza»</i> , 58; 4.4.4. <i>El mensajero</i> , 60; 4.4.5. <i>Los coros</i> , 61], 54), 44. — 5. Resonancia entre sus coetáneos e influencia posterior, 67. — 6. El texto, 73. — 7. Ediciones, 81. — 8. Traducciones, 86.	
II. — Nuestra traducción	87
III. — Bibliografía	93

	<i>Págs.</i>
HÉRCULES LOCO	111
Introducción	113
Acto primero	121
Acto segundo	130
Acto tercero	147
Acto cuarto	159
Acto quinto	169
LAS TROYANAS	179
Introducción	181
Acto primero	189
Acto segundo	195
Acto tercero	207
Acto cuarto	227
Acto quinto	235
LAS FENICIAS	241
Introducción	243
Primera parte	249
Segunda parte	264
MEDEA	277
Introducción	279
Acto primero	289
Acto segundo	296
Acto tercero	309
Acto cuarto	323
Acto quinto	334
ÍNDICE DE NOMBRES	345