

SÉNECA: ¿UN TEATRO COMPROMETIDO?

J. Luque Moreno

Universidad de Granada



Séneca, *Octavia* 429 ss.

Acto II, escena primera (SÉNECA): 'Todos los vicios acumulados durante largo tiempo a través de tantas generaciones se desbordan sobre nosotros. Somos presa de una funesta era en la que reina el crimen, se ensaña la impiedad desenfrenada, domina poderosa la pasión de una vergonzosa sensualidad ... Pero he aquí que se acerca Nerón con paso atolondrado y semblante feroz. Horror siento de lo que ande maquinando en su mente'.

Escena segunda (NERÓN- PREFECTO- SÉNECA):

NERÓN: Cumple lo que he ordenado. Manda a uno que después de decapitar a Plauto y a Sila me traiga sus cabezas.

PREFECTO: Obedezco sin demora. Me voy en seguida al campamento.

SÉNECA: Nada se debe decidir a la ligera contra unos allegados.

NERÓN: Ser justo es fácil cuando se tiene el pecho libre de miedo.

SÉNECA: Gran remedio contra el temor es la clemencia.

NERÓN: Acabar con el enemigo es la virtud más grande del jefe.

SÉNECA: Más grande aún es para el padre de la patria salvar a los ciudadanos.

...

¡Que los dioses de allá arriba aprueben siempre tus acciones!

NERÓN: Sería un tonto temiendo a los dioses cuando yo mismo los hago.

SÉNECA: Por esto debes temerlos más, por tener un poder tan grande.

NERÓN: Mi fortuna todo me lo permite ... Un César tiene que ser temido.

SÉNECA: Pero mejor que sea amado.

NERÓN: Es necesario que sientan miedo.

SÉNECA: Todo lo que se obtiene por la fuerza es funesto.

NERÓN: Deben obedecer mis órdenes.

SÉNECA: Dalas justas.

NERÓN: Las decisiones las tomo yo.

SÉNECA: Pero que las ratifique el consentimiento general.

NERÓN: Eso lo hará la espada, que tú desprecias.

SÉNECA: Lejos de ti esa impiedad.

972 ss.:

Acto V, Escena final (CORO):

Suaves brisas y céfiros ligeros
 que un día, oculta en una etérea nube,
 llevasteis a Ifigenia, tras ser arrancada
 de los altares de la virgen cruel,
 a ésta también llevadla, os lo suplico,
 lejos del cruel suplicio, al templo de la Trivia.
 Son más benignas que nuestra ciudad
 Áulide y la salvaje tierra de los tauros.
 Allí se aplaca con sangre de extranjeros
 el poder de los dioses;
 Roma disfruta derramando la sangre de sus ciudadanos.

Si alguien penetrara en el corpus trágico senecano por unos versos como éstos, quedaría convencido de que se halla ante un claro ejemplo de teatro político, de oposición, un teatro abiertamente enfrentado al gobernante. Autor y gobernante cara a cara en escena. Gobernante y autor en clara discordancia, como sintoma del efectivo distanciamiento progresivo entre ambos en la vida real, que acabaría no dejando a Séneca otra salida que el suicidio.

Sobre Octavia, la protagonista de la obra, se cierne un horizonte de sombríos nubarrones: el adulterio y muerte de su madre, Mesalina¹; el envenenamiento de su padre Claudio² a manos de Agripina, la madre de Nerón; el envenenamiento de su hermano Británico³ a manos de Nerón, su hermano adoptivo y actual esposo, quien había acabado también con la vida de su propia madre, Agripina⁴ (el espíritu, la sombra, de Agripina intervendrá también en escena como un personaje más). Ahora⁵ su esposo y hermano, Nerón, está decidido a repudiarla, para casarse con Popea; su final será también el destierro y la muerte.

Séneca, testigo directo en la vida real de todo este tenebroso enredo cortesano, aparece en escena como un personaje más y asiste impotente a esta nueva tropelía; de nada valen sus advertencias. Nerón no escucha ya a su preceptor y consejero.

He aquí, pues, el poder omnímodo y la corrupción absoluta de esta dinastía de gobernantes. Y frente a ellos Séneca, que desde hacía ya muchos años venía vinculado estrechamente a dicho poder, a dicha clase dominante, a dichos gobernantes.

Séneca, nacido en Córdoba, en torno al año 1 p. C., había sido llevado pronto a Roma por su padre en uno de sus repetidos viajes; allí recibe una educación propia de la posición acomodada de su familia y termina haciéndose seguidor de las enseñanzas del estoico Atalo. Su frágil salud lo llevó durante varios años a Egipto, con una tía suya que estaba casada con el

1 Año 48 p. C.

2 Año 54 p. C.

3 Año 55 p. C.

4 Año 59 p. C.

5 Año 62 p. C.

gobernador. Tanto él como su hermano Novato siguieron la carrera senatorial (sabemos de su presencia en el senado el año 39); su tercer hermano, Mela, el padre del poeta Lucano, alcanzó también una buena posición en la carrera administrativa.

Las noticias más seguras sobre su vida empezamos a tenerlas en el año 41, cuando, gobernando Claudio, es desterrado a Córcega, por instigación de Mesalina, bajo pretexto de unas relaciones adúlteras con Julia Livilla, de la familia imperial. Tras ocho años de destierro es reclamado por Agripina para que se haga cargo de la educación de su hijo Nerón; mientras desempeña la pretura. Con la subida al trono de Nerón en el año 54 queda Séneca instalado en la cumbre del poder en Roma, ejerciendo, junto con Burro, el prefecto del pretorio, una influencia decisiva sobre el nuevo emperador. Con estos años de vida cortesana de Séneca coinciden los asesinatos de Claudio, de Británico, de Agripina y de Octavia. Su posición influyente se mantiene, aunque con altibajos, hasta el año 62, en que muere Burro; a partir de entonces se va alejando de Nerón y el año 65, cuando la conjura de Pisón, termina siendo acusado de participar en ella y optando por el suicidio como salida para escapar a otro tipo de represalias.

Así, pues, a las palabras del texto que acabamos de leer vendrían a sumarse un cúmulo de circunstancias históricas, entre ellas la propia peripécia vital de Séneca, como nuevos ingredientes para definir este teatro como un teatro político, comprometido, muestra de la oposición al poder sin medida de los césares en época de Nerón. Séneca se habría servido de este vehículo para expresar una vez más sus ideas morales y políticas, poniendo ahora la eficacia del verso, de la dicción poético-retórica y del aparato mitológico, al servicio de unos conceptos y convicciones que él mismo hizo públicos también a través de otro tipo de escritos.

Sin embargo, a medida que uno va profundizando en este teatro y conociéndolo mejor, aquella primera impresión de estar ante un teatro político, de oposición o, simplemente, ante un teatro de tesis, se va atenuando, matizando, puntualizando. Y es a dichas matizaciones y puntualizaciones a las que precisamente quiero dedicar esta charla.

Poco, casi nada, nuevo puedo añadir a lo que ya escribí hace años, cuando tuve ocasión de reflexionar sobre estas obras a medida que iba traducíéndolas. He aceptado, no obstante, la amable invitación que se me ha hecho con el simple propósito de exponer ante ustedes lo que el teatro de Séneca me sugiere acerca del tema general de estas jornadas, "teatro y gobernante", "el teatro y el poder".

Pues bien, ante pasajes como el mencionado la primera puntualización, la primera duda que hay que resolver es la de la propia autoría: ¿son de Séneca estas obras? En efecto, éste ha sido desde siempre uno de los no escasos problemas del *corpus* dramático que hoy nos ocupa.

Como es bien sabido, este drama, *Octavia*, esta tragedia "pretextada", es decir, de tema romano, pertenece a un *corpus* de diez tragedias que desde antiguo se vienen atribuyendo a Séneca, aunque con diferentes reservas y restricciones, según las épocas: ha habido incluso confusiones, que han llevado a contar con un Séneca tragediógrafo distinto del filósofo; ha habido

dudas múltiples que llevaron a buscar autores diversos para las obras del *corpus* y que, en consecuencia, no dieron cabida durante mucho tiempo a estos dramas en las ediciones de las obras completas de Séneca; ha habido también, ya en época más reciente, quienes, bien por razones de forma bien por razones de fondo, los han considerado impropios del talento senecano. A pesar de ello, desde hace tiempo no se encuentran motivos para no reconocer la autoría del filósofo cordobés en la mayor parte de estas obras; sólo en algunas de ellas han prevalecido los escrúpulos: a mediados del pasado siglo aún se excluían como espurias *Octavia*, *Hércules en el Eta*, *Edipo* y *Agamenón*. Luego estas dudas quedaron reducidas a las dos primeras, siendo consideradas las dos últimas como obras de una etapa de menor madurez del autor. Hoy día perviven dudas muy serias para afirmar la autoría senecana de *Hércules en el Eta* y, en cambio, casi ninguna para negarla en el caso de *Octavia*⁶.

Pero, si salimos de este drama, toda vez que la crítica lo segrega de la obra de Séneca, y nos limitamos a aquellas tragedias de autenticidad no cuestionada, no resulta difícil encontrar pasajes del tipo de los que empecé mencionando.

Baste por ahora como ejemplo este pasaje del segundo fragmento de *Las Fenicias* (vv. 443 ss.), donde intervienen Yocasta y sus hijos Etéocles y Polinices.

Escena final (Yocasta-Polinices-Etéocles) :

YOCASTA: Volved contra mí las armas y las llamas ... Conciudadanos y enemigos, acometed a una contra este vientre que dio hermanos a mi marido ... A esos dos los he parido yo ... Tended las diestras a vuestra madre ... ¿A cuál de los dos dirigirá ahora esta madre afligida las palabras de súplica? ... Abrázame primero tú (Polinices), que ... cansado de un largo destierro vuelves a ver a tu madre. Acércate más, encierra en la vaina esa impía espada y clava en el suelo esa lanza que vibra ansiosa de ser arrojada ... ¿A dónde diriges la mirada? ¿Por qué observas con ojos despavoridos la mano de tu hermano? ... Para llegar a tu sangre el camino será a través de la mía. ¿Por qué te quedas ahí vacilante? ¿Es que te da miedo fiarte de tu madre?

POLINICES: Sí, me da miedo; nada valen ya las leyes de la naturaleza, después de los ejemplos que damos los hermanos, ni siquiera de una madre se puede uno fiar.

YOCASTA: Vuelve ya la mano a la empuñadura ... Mientras tu hermano se desarma, permanece tú desarmado. Tú (Etéocles) deja el hierro ... Si sientes odio por la paz, si te complaces en la locura de la guerra, tu madre te pide una pequeña tregua...

Mientras pido la paz, escuchad desarmados. ¿Él te teme y tú a él? Yo a los dos; pero por bien de los dos ... Estáis ansiosos de hacer una guerra en la que lo mejor es ser vencido.

¿Qué pensaría el que viera u oyera esta escena en aquella circunstancia histórica? ¿Le traería algún eco de las figuras de Nerón y de Británico? ¿La entendería como una alusión, como una denuncia? ¿Era eso lo que en realidad pretendía su autor?

6 Sobre todo ello, cf. Luque 1979, pp. 8 ss.

Evidentemente no somos nosotros los primeros en hacernos estas preguntas. Al contrario, son preguntas, por así decirlo, tradicionales, que surgen siempre que se consideran estas obras de teatro en su contexto histórico, político y social o simplemente en el marco de la propia biografía y personalidad de Séneca, una figura destacadísima en la Roma de la época, un personaje clave en la vida y en la conducta de Nerón.

Nos hallamos, pues, ante unas cuestiones en modo alguno secundarias si se quiere comprender bien estos dramas. Como lo es asimismo su valoración desde la perspectiva de la tradición literaria antigua y, más en concreto, de la tradición del teatro trágico. Como lo es determinar su identidad en medio del cauce del pensamiento filosófico greco-romano o en medio de las corrientes de expresión literaria de la Roma imperial.

1. En efecto, el teatro de Séneca, como cualquier obra literaria, no se explica si no es por referencia a estos condicionamientos personales, históricos, sociales, culturales. Lo cual no quiere decir que, con un sentido determinista, haya que entender dicha obra o cualquier otra creación artística como producto más o menos automático o mecánico de tales condicionamientos. No es esa mi opinión. Más aún, creo que existe un riesgo evidente de quedar deslumbrado, cegado por dichos condicionantes y de perder así capacidad para apreciar la verdadera entidad, el auténtico sentido y valor de las obras. Y esto precisamente, como ya he analizado en otra ocasión⁷, es lo que ha ocurrido a veces, en más de un aspecto, con el teatro de Séneca; se ha reconocido en él el peso de la tradición trágica greco-latina o el de la retórica del momento o, en otro sentido, el de la confesionalidad estoica del autor o el de su activa implicación al más alto nivel en la política de la época. Todos éstos, ¿qué duda cabe?, son condicionantes que contribuyeron a hacer de estas obras lo que son. Pero con frecuencia se concede tal importancia a sus efectos que se llega a ensombrecer y minusvalorar la propia entidad de las obras en sí, como tales creaciones artísticas, y la propia personalidad literaria de su autor. Por este camino se ha despreciado a veces al teatro de Séneca, por ejemplo, en un sentido, como huera expresión de una retórica ampulosa y grandilocuente; en otro, como una serie de escritos poco menos que panfletarios con fines propagandísticos o didácticos de un determinado programa filosófico, político o moral. De este modo, unos factores que tendrían que abrir vías de acceso y de penetración en el corazón de estos dramas se convierten en barreras que impiden llegar hasta lo que de verdad fueron.

La importancia del influjo de todos estos factores sobre el teatro de Séneca es incuestionable; como también lo es la íntima interrelación que hay entre ellos: entre lo personal, lo socio-político, lo filosófico, lo retórico. Pero no es acertado ni potenciar uno de estos aspectos en detrimento de los otros, ni exagerar la influencia de uno o de varios o de todos ellos hasta el punto de minusvalorar prejuiciosamente las propias obras antes de profundizar en el análisis interno de las mismas.

2. La referencia a los modelos o fuentes literarias es inevitable en el teatro de Séneca; estos diez dramas latinos son junto con las tragedias de los tres grandes atenienses las únicas obras que han llegado completas hasta nosotros de todo el teatro trágico greco-latino. La confrontación de estas obras latinas con aquellos modelos griegos es, pues, ineludible, por más que, por encima de muchos elementos comunes, queden más que patentes las diferencias que median entre aquéllos y éstos.

Es más, tales diferencias han de tenerse muy en cuenta, si no se quiere incurrir en el riesgo de valorar ambos grupos de obras en la misma clave y considerar las romanas como una degeneración de las griegas. Por no hablar de los riesgos y dificultades de buscar en las obras de Séneca los posibles lazos con la producción trágica romana anterior, que sólo ha llegado a nosotros de forma más que fragmentaria.

No es, pues, en la clave de la tragedia ateniense como hay que valorar estos dramas latinos del siglo I p. C., sino en una clave nueva, en su propia clave, en la de un nuevo tipo de drama antiguo, que, por un lado, constituye la culminación de un proceso secular en el que unas formas literarias consolidadas en la Grecia clásica se transformaron luego en el mundo helenístico e, importadas por los romanos, experimentaron en su fondo y en su forma el peso de una nueva lengua, de una nueva idiosincrasia, de unas nuevas coordenadas sociales, políticas y culturales. Sin olvidar que, por otro lado, ese nuevo drama es punto de arranque de una nueva forma de expresión teatral que con los siglos se mostrará fecunda en el posterior teatro europeo.

Estas tragedias senecanas representan así un paso propio de la literatura romana en el teatro antiguo. La creatividad literaria de los romanos está fuera de toda duda: ahí están para demostrarlo una serie de cánones consagrados como tales entre ellos para la literatura occidental; estoy pensando, por ejemplo, en la sátira o en la comedia plautina o en la elegía de Propertio o en la novela de Petronio o en el epigrama de Marcial. Y esta originalidad creadora alcanza igualmente a géneros, como el drama o la epopeya, en los que a primera vista se diría que los romanos se limitaron a reproducir los modelos griegos; también en esos géneros imprimieron los romanos su huella antes de transmitirlos a la literatura posterior. Y no me refiero sólo a la inversión del sentido de la tragedia que supone el estoicismo con su antitrágica racionalización e interiorización de la culpa⁸; inversión que se plasma precisamente en el teatro de Séneca. Me refiero a unos rasgos que magistralmente puso de relieve Mariner, rasgos reconocibles también en la producción épica y trágica anterior a Séneca. Épica y tragedia, como demostró Mariner, se estrechan la mano en Roma, ante todo, por seguir unas trayectorias paralelas e íntimamente vinculadas; y además por presentar en común dos novedades importantísimas: la incorporación de argumentos nacionales y, más aún, la asunción de elementos retóricos, que en el caso de la tragedia se ponen de manifiesto desde el principio, por ejem-

plo, en su fuerte patetismo y en su expresión melodramática y grandilocuente.

Pero aun así las tragedias de Séneca no se entienden sólo como resultado de un proceso orgánico de evolución interna del género trágico, primero en Grecia y luego en Roma, sino también, y sobre todo, como producto de los condicionamientos a que antes me he referido: históricos, políticos, sociales, culturales e incluso personales del autor.

Y aún sin abandonar esta cuestión de los modelos y las fuentes de este teatro, quiero insistir en su evidente comunidad de elementos temáticos y técnicos y estructurales con las tragedias griegas. En cuanto a temas, su proximidad a ellas es obvia, sobre todo a Eurípides, del que Séneca se sentía más cercano; y no ya sólo en los argumentos, sino en la actitud y el espíritu de fondo e incluso en ciertos modos de expresión de dicho espíritu. Aun así, cuando se pueden hacer comprobaciones, se observan en la temática tanto fidelidades como claras desviaciones; lo cual no es de extrañar, dada la secular tradición, para nosotros en su mayor parte desconocida, por la que estos temas habían ido pasando antes de llegar a manos de Séneca. Lo único prudente en este sentido es reconocer que el filósofo ha recreado unos temas tradicionales, temas que él ha tomado casi como un pretexto, seleccionándolos y reinterpretándolos desde su propia óptica.

Y otro tanto cabría decir en lo que respecta a elementos formales o estructurales.

Pero aparte de las semejanzas o diferencias en estos aspectos, lo esencial en el teatro de Séneca⁹ es el enfoque diametralmente nuevo de dicha tradición: un enfoque completamente antitrágico, impuesto, como dije hace un momento, por su perspectiva de filósofo estoico.

Los dramas de Séneca han de ser, por tanto, valorados en sí mismos y no desde el ángulo de la tragedia griega; temas, personajes, estructuras formales, todo lo que de ella toman estos dramas ha sido en ellos reelaborado, reinterpretado desde unos presupuestos completamente nuevos: los presupuestos de una nueva realidad personal de un autor y de una nueva realidad histórica, social, política; de unas nuevas relaciones entre teatro y poder, entre teatro y gobernante. Esta nueva realidad, estas nuevas relaciones dan cuerpo a un producto literario nuevo, que muestra a todas luces la huella del autor y de su tiempo.

3. Esta huella es patente asimismo en lo que atañe a la forma de expresión, en concreto, al tan traído y llevado componente retórico y declamatorio de este teatro. En efecto, incluso algo, en principio, tan externo y superficial es al fin de cuentas consecuencia y expresión de unas circunstancias históricas, sociales y políticas concretas.

Con actitud despectiva y partiendo de un cierto rechazo apriorístico hacia todo lo retórico en general, han sido calificados estos dramas de "retóricos"; y se los ha despreciado por ello, hasta el punto de no creerlos propios del talento de Séneca: son, dicen, sus personajes envarados y no hablan con

9 No sabemos si se podría decir otro tanto de la tragedia republicana o de la augústea.

naturalidad sino que sermonean con altisonante artificiosidad; hay en ellos un regusto especial por lo horripilante y melodramático, lo que lleva en ocasiones a un abuso, rayano en el ridículo, de recursos como la locura o la magia; se acude en ellos de forma absolutamente convencional a una ampulosa erudición mitológica o geográfica.

Estos y otros aspectos por el estilo han sido puestos en la picota una y otra vez desde este ángulo del exceso de retoricismo, sin reparar que, en otro sentido, estos dramas se articulan a base de una verdadera técnica oratoria o declamatoria que Séneca sabe poner al servicio de la comunicación de unos contenidos o de la expresión de unos afectos. Sin tener tampoco en cuenta que, de suyo, lo retórico está presente de uno u otro modo, en mayor o menor grado, en toda la literatura latina; sin contar con que dicha retórica cambia de función y de sentido con el paso de la República al Imperio, cuando de instrumento para una eficaz actuación en los distintos ámbitos de la vida pública republicana pasa a ser un recurso de declamación más o menos artificial o incluso artificiosa y, en último término, se convierte en norma de todo tipo de expresión literaria, en una época en que lo literario aparece progresivamente acorralado en lo formal y expresivo por las circunstancias políticas.

Las "controversias", o debates sobre una cuestión ética o jurídica, y las "suasorias", discursos deliberativos puestos con frecuencia en boca de personajes históricos o míticos, son los dos géneros oratorios o declamatorios de la época; y en ellos se ejercitaba a los alumnos para que adquirieran soltura en el manejo de todo tipo de recursos al servicio de argumentaciones más sutiles que profundas y de una expresión sobrecargada, estridente y efectista.

Es esta retórica declamatoria la que se hace sentir en toda la literatura de la época. Y los dramas de Séneca no podían ser una excepción, sobre todo cuando, por un lado, como dije antes, ya era tradicional en Roma esta concomitancia entre tragedia y retórica y cuando, por otro lado, el autor era hijo de uno de los más destacados maestros de la disciplina.

La combinación de los dos géneros a que me acabo de referir, las *controversiae* y las *suasoriae*, da razón de la estructura básica de estos dramas, organizados a base de alternar punzantes diálogos de debate y largos monólogos deliberativos; plagados unos y otros de agudas *sententiae*. Esta estructura conlleva a veces un estatismo sermonario falto de movimiento, lo cual ha sido interpretado como un fracaso de Séneca, que no habría conseguido dar a sus obras un aire mínimamente representable. Así se piensa, en efecto, cuando no se tiene en cuenta que es probable que Séneca al escribirlas no pensara nunca en el teatro, sino precisamente en los salones de declamación y en el público de dichos salones, que gustaba de los monólogos deliberativos y de las discusiones dialogadas de aquella retórica que allí se había refugiado, cuando se la desterró del Foro.

La retórica de la época y sus géneros dan, por tanto, razón, de la estructura de estas obras; la retórica declamatoria da también razón de su poética, de los peculiares recursos de su expresión lingüística; una forma poética que, si bien no libre de los excesos que se le echan en cara, tampoco está

privada de aciertos, como se hace patente en muchas ocasiones tras un análisis detallado y sin prejuicios de cada pasaje.

Excesos expresivos los hay, ¿qué duda cabe?; y hay también cierta dosis de tremendismo o sobrecarga de mitología o de erudición geográfica. Pero no es esto todo; hay también, por ejemplo, aquí y allá una sabia utilización de los mitos al servicio de unos contenidos ideológicos y de la expresión literaria de dichos contenidos¹⁰.

Luego tampoco el innegable componente retórico de estos dramas debe ser *a priori* motivo de descalificación; no debe producir escándalo *a priori* y ser convertido en un árbol que impida ver el bosque. Al contrario, debe ser interpretado como un síntoma más de la inserción de este teatro en su contexto histórico; como una clave más para entender sus relaciones con el poder.

4. Y otro tanto ocurre, pasando ya de la forma al contenido, con todo lo relacionado con el fondo ideológico de estos dramas.

La base neoestoica del teatro de Séneca salta a la vista; Séneca trágico y Séneca filósofo son uno y el mismo. Y es la fuerza de sus convicciones neoestoicas acerca de Dios, del cosmos, de la sociedad y su gobierno, del hombre, de la vida, de la muerte, la que, como he dicho, lo lleva a reinterpretar una serie de temas trágicos tradicionales.

Cuestiones básicas en este sistema filosófico, como la de la razón (*ratio*), en cuanto que principio integrador de la persona y de la conducta humana, frente al *furor* de las pasiones; o como la defensa de una honesta pobreza frente a la ambición, la riqueza y el poder; o como la incitación a la libertad interior, que es la única verdadera, y al autodomínio, aparecen una y otra vez a lo largo y ancho de estos dramas, ya en boca del coro, ya engarzados en los parlamentos de los personajes, pero, sobre todo, encarnados y tipificados en la propia peripecia de dichos personajes.

Hércules enloquecido es una figura esencialmente estoica, que da cuerpo al principio del *soter*, del pacificador, del liberador, símbolo del *uir magna meditans*; pero que, sobre todo, encarna la idea de la "justificación por las obras", idea que, llevada por unas aspiraciones desmedidas a unas exigencias que superan los límites de la sana moral, termina convirtiendo al que la persigue en verdugo de sí mismo: el ansia de Hércules por la divinización queda frustrada por su propio enloquecimiento.

Estoico y de gran interés humano es el contenido de *Las troyanas*, una meditación sobre el poder, su inconsistencia y sus consecuencias, la maldad y el sufrimiento; sobre la resignación ante la desdicha y sobre el carácter absoluto de la muerte.

El segundo de los dos fragmentos de *Las fenicias* puede que, en un principio, hubiese sido planteado como una diatriba sobre la realeza y la tiranía.

Medea es una especie de parábola en la que dos conductas, la del infiel Jasón y la de la celosa Medea, ponen de manifiesto las funestas consecuencias de la pasión desenfrenada, sorda a los dictados de la razón y fuera de

10 Luque 1980.

sus cauces: la Medea de Séneca es ante todo irracional (se insiste en sus rasgos de maga, bruja); aquí no es tanto Medea la víctima de la infidelidad de Jasón, cuanto Jasón la víctima del delirio desenfrenado de Medea. Aunque Séneca va en esta obra mucho más allá de la simple ejemplificación de la doctrina moral estoica, ahondando en el alma de la heroína y en todo su proceso moral, está claro que traza lo que podríamos denominar el negativo de dicha doctrina: la realización paulatina de la maldad.

La *Fedra* la articula Séneca contraponiendo dos campos: de un lado, el de Fedra y Afrodita, donde además se integran otros componentes significativos como Ariadna, Minos o Pasífae; de otro, el de Hipólito y Diana, con Antíope y las Amazonas. Todo un aparato mítico no utilizado como un fin en sí mismo sino puesto al servicio del verdadero eje temático de la obra: las desviaciones de la pasión sin freno (del *furor impotens*) respecto de la razón (la *ratio*), principio rector del alma, de la moral, que se corresponde en el plano cosmológico con la Naturaleza (el *ordo naturalis*) y, ya en el plano de lo teológico o sobrenatural, con los designios de la divinidad providente¹¹. Todo ello además amasado con la presencia inexorable de la fatalidad (el *fatum*)¹² y de la muerte¹³.

El *Edipo* de Séneca se diría que sigue una trayectoria opuesta al de Sófocles. En el tragediógrafo griego Edipo en todo su esplendor real indaga sobre su destino y termina averiguando su terrible verdad, una verdad que él soporta dignamente y que, por encima de su tremenda crudeza, sigue siendo esplendorosa. En Séneca Edipo podría conocer el oráculo desde el principio y mostrarse por ello ante él cauteloso y prudente. Busca, para solucionar el problema de la peste, al asesino de Layo. Y, cuando desde la divinidad y desde el mundo de ultratumba se le muestra su verdad, no la acepta, sino que, frente a esta evidencia "irracional", él se aferra a su racionalidad. El Edipo senecano "racionaliza" su situación, tratando de convencerse a sí mismo de que lo que hay es una conspiración contra su persona, y actúa de acuerdo con esta racionalización. Se trata, pues, aquí no tanto de la revelación de una verdad del destino, sino de la aceptación de la propia culpa¹⁴.

11 La oposición *ratio/furor*, "principio básico de la psicología y de la ética estoicas, informa ante todo la oposición agónica de los dos protagonistas. Pero no queda aquí, sino que se halla presente en la caracterización individual de cada uno de los personajes, dando sentido a su conducta. *Ratio/furor* es la lucha en que se debate la propia Fedra y que la lleva a actitudes contradictorias y ambiguas. Hipólito, por su parte, si bien como antagonista de Fedra personifica frente a ella la *ratio*, no es tampoco presentado como un modelo de *sapientia* y *virtus*, no es un hombre que practica una castidad serena, dictada por un ideal moral, sino que se deja llevar por el *furor* de la misoginia, pasando de ser el ideal de joven puro y sano, en religiosa comunión con la naturaleza, a representar una aberración contra esa misma naturaleza. Tampoco Teseo actúa serenamente, según los dictados de la razón, sino a impulsos de su cólera incontrolada. Hasta la nodriza, portadora, por lo demás, aquí de los conceptos morales básicos del propio Séneca, es víctima del *furor*, en cuanto en ella su afecto por Fedra prevalece sobre todos los principios éticos que su *ratio* le ha hecho antes formular": Luque 1980b, p. 73

12 La fatalidad del amor, de la belleza, del poder, de la riqueza. Cf. Luque 1980b, pp. 74 ss.

13 La muerte estoica liberadora, única salida en determinadas situaciones vitales; una muerte predicada por la nodriza, ansiada y al fin conseguida por Fedra, sufrida por Hipólito, vencida primero y luego deseada por Teseo. Cf. Luque *loc. cit.*

14 Luque 1980, pp. 88 ss.

El *Agamenón* se vertebra a base de la muerte del héroe, con todas sus connotaciones filosófico-teológicas sobre la culpabilidad, el destino, etc. Todos los personajes giran en torno a dicho eje, encarnando distintas visiones o perspectivas del mismo¹⁵; visiones que se van sucediendo aparentemente desconectadas entre sí, pero organizadas, de suyo, en dos estructuras o perspectivas: la familiar, donde se desarrollan ideas propias de Esquilo, como la del crimen que se perpetúa a sí mismo o la del riesgo de los puestos elevados; y la de la caída de Troya, donde aparecen temas e ideas eurípideas, como la equiparación conquistador-conquistado o la futilidad del poder¹⁶.

En *Tiestes*, repetidas veces considerada una de las mejores tragedias de Séneca, el tema de la tiranía, que se repite como un tópico a lo largo de este teatro, adquiere rango de motivo central. Séneca concentra en Atreo una serie de rasgos que lo definen como prototipo de tirano cruel y sanguinario. Frente a él, *Tiestes* polariza las notas definitorias del ideal del *sapiens* estoico endurecido por el sufrimiento y de virtud consolidada entre las dificultades. Se trata, pues, de dos tipos más que representativos de la psicología y ética estoicas: uno, como sabio y virtuoso, encarna la cara positiva de dicha doctrina; el otro, en cuanto que tirano que actúa contra la naturaleza, complementa la imagen anterior presentando la cara negativa. Ambas figuras se refuerzan y potencian mutuamente por contraste.

Y es que, como se puede ver, lo que Séneca trae a escena no son tanto las virtudes y cualidades del ideal estoico, sino los obstáculos con que dicho ideal se tropieza en la vida real: el pertinaz acoso de las pasiones o la fatal inestabilidad de la fortuna. Unas circunstancias que llegan a veces a cercar y oprimir al hombre, hasta el punto límite de no ofrecerle más salida honrosa que la propia muerte.

El dolor, el crimen, las monstruosidades que dan tema a estos dramas se alimentan precisamente en esas circunstancias. Es ese el marco que alberga la pasionalidad criminal de los griegos en *Las Troyanas* o la de Medea, Fedra o Deyanira. Es ese el marco que da vida a la *hybris* de Agamenón o de Hércules o a la monstruosa maldad de Atreo.

Es ese campo de batalla sin cuartel entre fuerzas antagónicas, entre principios de orden y de caos, donde se forja, temple y engrandece la virtud frente a las adversidades; es ese campo el que define un mundo esencialmente violento, fértil en situaciones de poderosa fuerza emocional. De ahí surge en Séneca lo trágico, o, mejor dicho, lo dramático.

El fundamento estoico de estos dramas no se puede, por tanto, cuestionar. Lo difícil es precisar el sentido, la función de dicho componente doctrinal.

15 "Para *Tiestes* el asesinato de Agamenón significa su venganza sobre Atreo. Clitemestra venga en esa muerte la de Ifigenia a la vez que satisface su vanidad sexual. Egisto, a través de Clitemestra, busca el poder. Para Casandra, con la muerte violenta del héroe empiezan a pagar los griegos los sufrimientos causados a Troya. Para Electra, en cambio, esa muerte supone sólo un momentáneo triunfo del mal. Por fin, Estrofo y el coro encuentran en el suceso un motivo de meditación sobre la inestabilidad de la fortuna y los riesgos del poder": Luque 1980, p. 146.

16 Cf. Tarrant 1976, pp. 3 ss.

nal; lo difícil es determinar la finalidad específica, la intención de Séneca cuando los concibió y escribió.

Ha habido quien los ha considerado una exposición poco menos que programática de doctrina filosófica, viendo en ellas un conjunto planificado con afán proselitista. Para ello han tenido que partir a veces de premisas más que discutibles o discutidas, como, por ejemplo, reconocer la autenticidad del *Hercules Oetaeus* o considerar que las tragedias fueron compuestas por Séneca en el orden en que aparecen en una de las dos tradiciones manuscritas que nos han conservado este teatro, la tradición E¹⁷.

Ha habido también quien, considerando estos dramas una especie de *exempla* de los que suelen ser comunes en las enseñanzas de los estoicos, les han asignado una finalidad didáctica y les han buscado por esta vía lazos de unión con otros escritos filosóficos del autor.

Pero ni los evidentes valores didácticos de estos dramas dan pie para afirmar que hubiesen sido concebidos con dicha finalidad, ni, en general, su innegable base estoica lo da para concebirlas como un programa uniforme de enseñanza de dicho sistema doctrinal.

Y aún más difícil que probar esta finalidad didáctica es determinar el destinatario de dichas enseñanzas; lo es en un plano general, como cuando se dice que las tragedias de Séneca pretendían difundir las teorías estoicas entre el público ilustrado de los salones literarios; lo es, sobre todo, si, como se ha hecho a veces, se las considera escritas, *ad usum delphini*, es decir, destinadas al adoctrinamiento filosófico, político y moral de Nerón.

A mi modo de ver, ante el componente doctrinal de estos dramas, ante sus contenidos didácticos, más importante que precisar un posible destinatario es indagar la actitud del propio Séneca, atender más a lo que en todo ello hay de "manifestación", de "síntoma".

Y desde este ángulo aparece un Séneca que recurre a unos temas de la tradición trágica y, tomándolos como pretexto, los reviste de toda la estructura retórica de la época y se sirve de ellos para dar cuerpo a unas ideas y abrir cauces a unos sentimientos propios sobre el hombre, sobre la sociedad, sobre el mundo. Ideas y sentimientos neoestoicos, como correspondía en un representante destacado de dicha corriente, como correspondía en un contexto histórico y social en que las circunstancias adversas llevaban por sí solas a la interiorización, no dejando más salida que la de la libertad interior.

Séneca, a la luz de la leyenda y del mito, se sumerge en los abismos de la existencia humana, en la lucha agónica del hombre y trata de expresarla en la medida y en el modo que las circunstancias permitían; las condiciones sociales y políticas forzaban a dirigir hacia dentro los esfuerzos de la inteli-

17 El corpus de tragedias de que nos estamos ocupando ha llegado hasta nosotros a través de dos vías o familias de manuscritos: una, la denominada A, más nutrida (alrededor de trescientos manuscritos), considerada durante mucho tiempo como "vulgata" e interpolada; y otra, la E, denominada así por su principal representante, el código 'Etrusco' (*Laurentianus*, *plut. lat.* 37,13), del siglo XI, en la cual se integran algunos otros códigos, y a la que tradicionalmente se le ha concedido mayor importancia y valor. Hoy día se las valora prácticamente por igual y se reconocen en ambas incorrecciones e interpolaciones. Ambas familias se diferencian por variantes en sus lecturas, por el orden en que presentan las tragedias, por el título que les dan y por el hecho de que *Octavia* sólo aparece en A.

gencia y los anhelos de la expresión artística; no dejaban más alternativa a la vana frivolidad que la del estudio de la vida interior. La filosofía estoica daba así refugio y alivio a los ánimos necesariamente replegados sobre sí mismos a falta de la libertad oportuna; la expresión poética, a su vez, daba una salida mínima a la expresión de dichas ideas y sentimientos.

Es, pues, Séneca el que se enfrenta consigo mismo y con la realidad del ser humano. El Hombre es el centro de este teatro, el sufrimiento humano en todas sus formas. No el de unos individuos concretos ante unos sucesos circunstanciales, sino el de unos prototipos paradigmáticos que dan cuerpo a los estragos producidos por las pasiones.

El Hombre, por tanto, es el auténtico punto de interés de Séneca; y ese Hombre le interesa a Séneca por sí mismo, no ya como ilustración de unas doctrinas.

Sobre el Hombre medita en estos dramas un hombre concreto, Séneca, en unas circunstancias concretas, la Roma del siglo I p. C.

5. Lo cual nos lleva a considerar el cuarto de los condicionantes que enumerábamos más arriba: las circunstancias sociales y políticas de este teatro y de su autor.

La influencia de dichas circunstancias sobre este teatro es innegable; lo hemos venido viendo al hablar de su forma de expresión, de su contenido ideológico y de su temática.

Los acontecimientos de la época no quedaban muy lejos de las atrocidades de aquellas leyendas que ahora se volvían a poner en escena; ahora no había que ir muy lejos para ver a dónde podían llevar la *hybris* de unos individuos con el poder suficiente como para que nada pusiera coto a sus pasiones. Nada tenían que envidiar estos emperadores romanos a aquellos míticos tiranos en cuyo entorno tomó cuerpo un día la temática de la tragedia griega. En el intrincado entramado de las familias Julia y Claudia, Tiberio, Calígula, Claudio, Nerón, sus esposas, sus madres, sus hermanos habían protagonizado sucesos dignos de emular aquellas míticas monstruosidades de antaño. La realidad igualaba, superaba a la ficción.

A todas estas circunstancias se unen las de tipo personal del propio Séneca, una figura controvertida como la de tantos otros personajes que conjuntaron con su labor de escritor y pensador una intensa actividad política en las más altas esferas, o aún más, si se contraponen los principios de moral estoica que tan insistentemente expuso con verdadero ardor y los avatares en los que, al parecer, se vio envuelto a lo largo de su vida; téngase en cuenta que su trayectoria vital, siempre en el ámbito de la alta sociedad romana, va desde la última etapa del emperador Augusto hasta tres años antes de la muerte de Nerón, pasando, por tanto, por los períodos de Tiberio, de Calígula y de Claudio. Es este Séneca, cordobés, de naturaleza enfermiza, que, como dije antes, desde pequeño estuvo en Roma, donde recibió la mejor formación, donde ejerció una actividad pública y trabó relaciones con los elevados círculos de poder, relaciones que en una ocasión lo llevaron incluso al destierro y terminarían acosándolo hasta el suicidio; es este Séneca, digo, el que se constituye en intérprete de todos esos sucesos dra-

máticos y sirve de catalizador para que se plasmen en estos dramas en la forma en que venimos viendo.

Ante este cúmulo de circunstancias es natural que los estudiosos del teatro de Séneca se hayan visto siempre tentados a bucear en él, buscando alusiones más o menos directas a personajes, a sucesos, al ambiente general de la corte y de la Urbe. ¿Reflejan, como decíamos, Etéocles y Polinices a Nerón y Británico? ¿Pretenden recordarlos Atreo y Tiestes?

Valgan como ejemplo los versos 491 ss.

Acto III, Escena 2ª (Atreo-Tiestes- Tántalo y Plístenes (callados)) :

ATREO: (*Aparte*) Ya está cogida la fiera en la red que se le había preparado... Ahora mis odios se desenvuelven en lugar seguro: ha llegado a mis manos por fin Tiestes; ha llegado, y, por cierto, todo entero (*es decir, él y sus hijos*). Apenas puedo calmar mis impulsos, apenas mi resentimiento admite frenos ... Cuando la ira espera sangre, no sabe ocultarse ... Pero hay que ocultarla ... Démosle confianza...

(*a Tiestes*) Es una alegría ver a un hermano. Dame ese abrazo que tanto ansío ... Desde este día hemos de honrar la sangre y los lazos familiares ... Este reino tiene capacidad para los dos.

TIESTES: Yo considero mío, hermano, todo lo que es tuyo ...Yo tengo la firme resolución de rechazar el trono.

ATREO: Yo renunciaré a mi parte, si tú no tomas la tuya.

TIESTES: La tomo; llevaré el título de rey que se me impone, pero las leyes y las armas estarán, al igual que yo, a tu servicio.

ATREO: Lleva sobre tu venerable cabeza la diadema que se te impone. Yo voy a ofrecer a los dioses las víctimas que les tengo ya asignadas

CORO: ¿Quién lo diría? Aquel fiero y cruel,
que no era capaz de dominarse, aquel terrible Atreo,
cuando ha visto a su hermano, se ha quedado aturdido.
No hay fuerza más potente que el verdadero afecto de familia

...

el amor fraternal aplasta al hierro, les junta las manos
y los trae a la paz sin que ellos quieran.

Esta súbita calma después de tal tumulto,

¿qué dios la ha hecho? Hasta ahora por Micenas

rechinaron las armas de una guerra civil ... No hay suerte duradera: dolor y placer

van cediendo uno al otro (el placer es más breve), /rápido el tiempo cambia lo más bajo por lo más alto ... Al que el día al venir lo vio soberbio a ése el día al huir lo vio postrado.

Nadie confíe mucho en la prosperidad,
nadie en la adversidad pierda esperanzas

...

Nadie tuvo a los dioses tan de su parte
como para poder prometerse un mañana:
nuestros asuntos los hace girar dios / en veloz torbellino.

Y, ¿qué decir de estos otros versos (959 ss.) de *Fedra*?

Coro (estásimo segundo) final del acto tercero

Oh, tú, Naturaleza, gran madre de los dioses,

y tú (Júpiter), que riges el llameante Olimpo,

...

¿por qué tanto cuidado en mantener
eternos recorridos en el cielo,
de modo que unas veces los fríos del nevado invierno
desnuden a las selvas, otras veces los árboles
sombra vuelvan a dar, otras veces las crines
del León en verano
sazonen la cosecha con sus grandes calores
y luego temple el año su violencia?
Pero, ¿por qué tú mismo, que riges tan inmensas cosas,

...

... te desentendes
y no tienes cuidado de hacer bien a los buenos
y dañar a los malos?
Los asuntos humanos en completo desorden
lo rige la Fortuna, que esparce sus favores
con una mano ciega, dando su apoyo siempre a los peores;
vence a los santos la pasión cruel,
en el palacio altivo reina el fraude.
El pueblo goza en entregar las fasces a un infame
y venera a los mismos que aborrece.
La severa virtud sólo recibe en premio lo contrario
de su recta conducta: a los castos persigue
la maligna pobreza, mientras sus propios vicios
colocan al adúltero en el trono.
¡Oh, pudor vano y honra engañadora!

¿Hay aquí una alusión a los amores de Mesalina o a la supuesta conducta incestuosa de Nerón con su madre? ¿Traía Fedra a la mente del público a Mesalina? ¿La traía Medea o era más bien un eco de la figura de Agripina?

Y no se han quedado los estudiosos en la búsqueda de estas alusiones, sino que, cosa también comprensible, han abrigado a veces incluso la esperanza de poder encontrar en estos dramas, o al menos en algunos de ellos, una motivación e incluso una intención política determinada.

Los riesgos de cualquiera de estas búsquedas, sobre todo de la segunda, quedan en evidencia, en cuanto se tiene en cuenta que no es posible asignarle a cada una de estas tragedias una fecha concreta; ni siquiera lo es ubicar con seguridad el conjunto de ellas en un momento concreto o en diversos momentos de la vida del autor¹⁸. Es más, en alguna ocasión lo que se ha pretendido ha sido deducir una posible fecha de composición de una obra a partir de supuestas alusiones a elementos o sucesos de la época encontradas en ella.

Lo más prudente, por tanto, es avanzar lo menos posible por ese camino de las referencias o alusiones más o menos veladas a circunstancias o per-

18 Se han propuesto como fechas posibles los años anteriores al destierro, los años del propio destierro (41-49), los años transcurridos entre dicho destierro y su retirada de la vida cortesana (49-62) e incluso los años posteriores a este retiro (62-65). Véase Luque 1979, pp. 10 ss.

sonajes de la época. Ahora bien, tampoco esta prudencia debe llevar a negar la posibilidad de que en dichos dramas se haya dejado sentir el eco general de las circunstancias y del ambiente en que se desarrolló su autor; y no sólo el eco general, sino que incluso no hay por qué considerar imposible que en alguno de ellos haya algún tipo de conexión con personas o sucesos reales.

Pero otra cosa muy distinta de estas posibles alusiones o ecos es pretender demostrar a partir de ellas unos motivos o intenciones políticas en Séneca y reconocer en sus tragedias un teatro de oposición, la expresión de la oposición a los Césares. Hay incluso, en sentido contrario, quienes, negándoles todo carácter de teatro de oposición, las han considerado más bien una especie de obras de tipo áulico, fruto de las buenas relaciones de Séneca con Nerón, secundando las aficiones dramáticas del emperador.

Para sustentar esta hipótesis se ha tenido que suponer que fueron escritas en un orden determinado y en unos años determinados, al aire de la renovación de los primeros años del periodo neroniano.

A mi juicio, no es el tono de un teatro áulico lo que domina en estas obras, en las que más bien lo que se deja sentir es el peso de la tiranía sobre los hombres de la época.

Pero tampoco creo que cumplan estos dramas con las condiciones de un verdadero teatro de oposición y mucho menos en el sentido que esta expresión tiene hoy entre nosotros. Se trataría, en todo caso, de una oposición muy peculiar, primero por la entidad del oponente; iría más bien en la línea de la oposición aristocrática a los emperadores, tal como la vemos, por ejemplo, en Tácito. Se trataría de una muy peculiar oposición, sobre todo, por el vehículo y la forma literaria elegidos, la tragedia; unos recursos y medios más apropiados para establecer categorías ideales y elevar a ellas los sentimientos que para dar cauce a unos contenidos ideológicos concretos en lucha contra una situación concreta.

Así, pues, el teatro de Séneca, a mi juicio, no responde al modelo de una literatura de circunstancias, nacida al aire de unos gustos y aficiones de un emperador. No responde tampoco al de una literatura de combate. Pero ello no significa que no se halle profundamente enraizado en la realidad que lo vio nacer y que no refleje a su modo dicha realidad. Nació, como hemos visto, en la confluencia de esta realidad sociopolítica con una tradición dramática de temas y formas y, sobre todo, con unas corrientes de pensamiento y unas tendencias de expresión literaria que ya en sí mismas son un claro reflejo de dicha circunstancia histórica. La problemática humana que constituye su columna vertebral, a saber, la oposición *ratio/furor*, pobreza/riqueza, humildad/ambición, libertad interior/circunstancias adversas, no es sino un claro síntoma de los romanos de la época.

Séneca en sus escritos en prosa se había hecho eco de toda esta problemática, enfrentándose en un tono racional, como filósofo, como intelectual, diríamos hoy, a la crisis de su tiempo. En estos dramas, vuelve a hacerse eco de esa misma realidad, pero más como poeta que como pensador, haciendo oír por encima de su razón sus emociones y sus sentimientos. Permitiendo que éstos fluyan libremente como reflejo y síntoma del dolor

humano, del dolor del mundo, de una vida más dura a veces que la misma muerte; por más negativa que dicha muerte pueda parecer.

Representativo de esto que digo y de cuanto he venido diciendo puede ser el coro segundo de *Las Troyanas* (vv. 371 ss.), con cuya lectura quisiera terminar. En el marco general de angustia y aflicción, de incierto futuro en que se mueven estas mujeres de Troya, acaban de saber por un mensajero que se ha aparecido el espíritu, la sombra de Aquiles reclamando la muerte sacrificial, propiciatoria de Políxena, la hija de Hécuba.

Es en ese punto cuando interviene el coro con una visión absolutamente negativa de la muerte; una visión que, con su tono de antídoto frente a cualquier vana creencia, se podría decir que surge tanto del más frío razonamiento filosófico como de los más hondos miedos irracionales:

Coro final (estásimo primero) del acto segundo

¿Es verdad o es que engaña a nuestro miedo la historia
de que las sombras (las almas) viven tras sepultar los cuerpos?

...

¿Morimos por entero, sin que ninguna parte quede de nosotros,
cuando la vida se escapa en un suspiro
y se va por los aires mezclada con las nubes
y al costado desnudo se le aplica una atorcha por debajo?

...

Tras la muerte nada hay y la misma muerte no es nada,
es la meta final de una veloz carrera:
que dejen de esperar los ambiciosos y de temer los que están angustiados;
el tiempo nos devora en su avidez y el caos.

La muerte es una sola, ataca al cuerpo
y no perdona al alma: el Ténaro y el reino
sometido a un señor inapelable y Cérbero,
el guardián que custodia el umbral infranqueable,
son dichos huecos, palabras sin sentido,
fábulas semejantes a una pesadilla.

¿Quieres saber en dónde vas a yacer después que te hayas muerto?
En donde yace lo que no ha nacido.

Queda este coro en buena medida al margen de la propia trama y argumento de la obra: en ella, tanto en lo que precede como en lo que sigue, se cuenta con otra vida después de ésta; difícilmente, por tanto, podrían ser las propias mujeres troyanas las que entonarían estos versos. Habría que pensar más bien, dicen los críticos, en una especie de voces en off, ajenas a los personajes. ¿Una nueva inconsecuencia, un nuevo fallo técnico de la dramaturgia senecana?. ¿Un desliz, quizá en aras de la voluntad doctrinaria del autor, producto de que en él prevalece el deseo de exponer unas creencias, de impartir doctrina? No, pues esta visión de la muerte que aquí se da¹⁹

19 No es tampoco la única que ofrece este conjunto de dramas. Véanse, por ejemplo, estos versos (1983 ss.) del coro final de *Hércules en el Eta* (obra, como he dicho, de dudosa autenticidad senecana):

Nunca el noble valor es conducido / a las sombras estigias. Vivid con valentía / y los hados crueldes no podrán arrastraros / por los ríos leteos, sino que, al consumirse / vuestros días y llegar la última hora, / la gloria os abrirá camino hacia los dioses de allá arriba.

queda también, en cierto modo, al margen de las reflexiones que hace sobre el tema el propio Séneca en sus escritos en prosa. En ellos, como es bien sabido, mezcla el filósofo a este propósito con la ortodoxia estoica elementos doctrinales epicúreos y de otras escuelas, siempre en función del contexto inmediato y de la argumentación oportuna. Están así presentes en la prosa de Séneca, por ejemplo, los tópicos del género de la *Consolatio* (la oportunidad de la muerte, lo impredecible de la fortuna; lo efímero del hombre frente a lo duradero del cosmos). Y ya en el horizonte moral de animar a la práctica de la *virtus* según los dictados de la *ratio* y de la *sapientia*, como ocurre con frecuencia en las cartas a Lucilio, se hace presente también la idea de la muerte, tanto en su cara negativa de corte epicúreo, como, desde una óptica pitagórico-platónica, en su aspecto brillante de una esplendorosa inmortalidad del alma, al quedar libre de las ataduras del cuerpo y de las miserias de esta vida. Véase en esta línea este hermoso pasaje de dichas *Cartas* (102,20):

Di, más bien, cuán natural es ensanchar el pensamiento hacia el infinito. El alma humana es una realidad grande y noble, no admite que se le pongan otros límites que los que tiene de común con la divinidad. En primer lugar no acepta una patria terrena ... En segundo lugar, no permite que se le asigne a su vida una duración limitada ... Cuando llegue el día que disuelva esta mezcla de lo humano y lo divino, dejaré el cuerpo en esta tierra donde lo encontré y yo mismo me restituiré a los dioses... Pues como el claustro materno nos retiene durante diez meses y nos prepara no para sí, sino para aquel lugar al que parece que somos lanzados cuando ya somos aptos para respirar y resistir al aire libre, así también a través del tiempo que se extiende de la infancia a la vejez vamos madurando para un nuevo parto. Nos aguarda otro origen, una situación divina ... Ese día que temas como el último es el del nacimiento para la eternidad ... Un día se te revelarán los secretos de la naturaleza, se disipará esta oscuridad y una luz deslumbrante te envolverá por todas partes. Imagínate cuán grande es el brillo de tantos astros que entremezclan su luz. Ninguna sombra perturbará esta serenidad; resplandecerán por igual todas las regiones del cielo; pues el día y la noche alternan sólo en las capas más bajas de la atmósfera. Reconocerás que has vivido en tinieblas cuando tú, pleno de vida, percibas la plenitud de la luz que ahora contemplas oscuramente a través de los conductos muy limitados de tus ojos y que, no obstante, admiras ya, aunque de lejos. ¿Qué impresión te producirá la luz divina cuando la contemples en su propia sede? ²⁰

Resulta, pues, contradictorio este coro segundo de *Las Troyanas*: desde un punto de vista estrictamente doctrinal choca tanto con lo que parece ser el pensamiento general de la obra en que se inserta y de sus personajes, cuanto con ciertas líneas del pensamiento del autor a este respecto en sus escritos en prosa.

Pero la posible contradicción doctrinal o ideológica se resuelve si se lo interpreta en clave poética. Con esa clave se explica ante todo su función en la estructura de la pieza: en dicha estructura aporta nuevas connotaciones

negativas, nuevos tintes negros al drama de las mujeres troyanas; en dicha estructura puede ser entendido como expresión de la angustia de dichas mujeres (y con ellas de muchos hombres de la época del autor, de muchos de los posibles destinatarios de la obra); en dicha estructura puede tener esta visión de la muerte la función dramática de ejercer como contrapeso a lo inmediatamente anterior, de expresar una reacción instintiva, irracional, para negar la vida después de la vida, negando así que dicha vida, que dicho mundo de ultratumba pueda condicionar la vida presente; al negar ese mundo de ultratumba se negaba la posibilidad de que Aquiles, el alma de Aquiles, pudiera imponer desde el más allá tan cruel destino a las afligidas troyanas.

Pero interpretando las palabras del coro en esta clave poética se resuelve también su posible contradicción doctrinal con otros escritos de Séneca: no es una reflexión teórica lo que aquí hace Séneca; no es una exposición de esta o aquella doctrina sobre la muerte lo que aquí tenemos. Lo que aquí aflora puede no ser otra cosa que los miedos atávicos del propio Séneca; como pueden aflorar en cualquier hombre por encima de sus convicciones religiosas o filosóficas. A esos miedos, expresados en el tono más drástico y desgarrado, parece haberseles dado aquí rienda suelta, haberseles dejado vía libre en el horizonte de la creación artística y haberseles puesto al servicio de una situación dramática determinada.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- ALBRECHT, M. VON, 1994: *Geschichte der Römischen Literatur II*, München-London-Paris, (2ª), pp. 918-954.
- ARICÒ, G., 1985: "Seneca e la tragedia latina arcaica", *Dioniso* 52 (1985) 339-356.
- BOYLE, A.J., 1985: "In Nature's Bonds: A Study of Seneca's 'Phaedra'", *ANRW II* 32.2, Berlin-New York, 1985, pp. 1284-1347
- DINGEL, J., 1985: "Senecas Tragödien: Vorbilder und poetische Aspekte", *ANRW II* 32.2, pp. 1052-1099.
- FRANK, T., 1930: *Life and Literature in the Roman Republic*, Berkeley, 1930, pp. 59 s.
- FRITZ, K. VON, 1962: *Antike und moderne Tragödien*, Berlin.
- HILTBRUNNER, O., 1985: "Seneca als Tragödiendichter in der Forschung von 1965 bis 1975", *ANRW II* 32.2, Berlin-New York, 1985, pp. 969-1051.
- LIASSO DE LA VEGA, J. S., 1970: *De Sófocles a Brecht*, Barcelona.
- LEFÈVRE, E., 1985: "Die politische Bedeutung der römischen Tragödie und Senecas 'Oedipus'", *ANRW II* 32.2, pp. 1242-1262.
- LUQUE MORENO, J., 1979: *Séneca, Tragedias* vol. I, Madrid.
- LUQUE MORENO, J., 1980: *Séneca, Tragedias* vol. II, Madrid.
- LUQUE MORENO, J., 1980b: "Mito y doctrina en la *Fedra* de Séneca", en *Estudios de Filología Latina en honor de Carmen Villanueva Rico*, Granada, pp. 71-95.

- MARINER, S., 1964: "Sentido de la tragedia en Roma", *Revista de la Universidad de Madrid* XIII-51 (1964) 463-492.
- ROZELAAR, M., 1985: "Neue Studien zur Tragödie 'Hercules Oetaeus'", *ANRW* II 32.2, Berlin-New York, 1985, pp. 1421-1453.
- SCHANZ, M.-HOSIUS, C., 1967: *Geschichte der Römischen Literatur* I, München, (=1935), p. 139.
- SCHMIDT, P.L., 1985: "Die Poetisierung und Mythisierung der Geschichte in der Tragödie 'Octavia'", *ANRW* II 32.2, Berlin-New York, 1985, pp. 1321-1453.
- SEIDENSTICKER, B.-ARMSTRONG, D., 1985: "Seneca tragicus 1878-1978 (with Addenda 1979 ss.)", *ANRW* II 32.2, Berlin-New York, 1985, pp. 916-968.
- TARRANT, R.J., 1976: *Agamemnon*, ed. with comm., Cambridge.
- TARRANT, R.J., 1978: "Seneca's Drama and its Antecedents", *HSPH* 82 (1978) 213-263