

CARMEN BERNAL LAVESA
Universitat de València

LAS PALABRAS SABIAS DE LAS MUJERES EN LAS TRAGEDIAS DE SÉNECA*

Abstract: We understand as wise words those with which certain characters intend to restore the balance to the tragic conflict. In the tragedies of Seneca almost all female characters, protagonists or secondary, pronounce wise words either to satisfy their desires (the personal balance) or to restore the balance to events. The nurse's character stands out in this function. Her interventions have the same scheme and play an important role in the architecture of the work, likewise in the narrative level than in the didactic and in the tragic one. In the tragedies without nurse, another character performs this function. The chorus also contains wise words addressed directly to spectators.

Keywords: Tragic Seneca, wisdom in Seneca, Senecan nurse, Senecan female characters.

1 - En el apéndice dedicado a la poética, incluido en su obra *Manual de retórica literaria*, H. Lausberg, recogiendo la doctrina de distintos autores, refleja la relación existente entre el drama, especialmente la tragedia, y la oratoria, especialmente los discursos pertenecientes al *genus deliberativum*. Ambos géneros literarios se aproximan, y en cierto modo se alimentan uno de otro en algunos aspectos, mientras que en otros, que comparten, manifiestan diferencias obligadas en atención al ámbito en el que se ejecuta cada uno de ellos¹. Tragedias y discursos promueven los afectos de su público, principalmente el temor y la compasión, y como consecuencia de ello “el público de la *peroratio* retórica sale del discurso en un estado de tensión patética que le empuja a la acción, o al menos a tomar una decisión, puesto que el suceso es real.” Por otra parte, la decisión tomada se basará en uno de los dos afec-

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2012-32071 del Ministerio de Economía y Competitividad.

¹ G. Petrone, “Modelli drammatici per la retorica”, *Aevum Antiquum* 4, 2004, pp.159-170.

tos - compasión o repulsa - de la persona o hecho que haya constituido la materia del discurso. En consecuencia tales aspectos resultan ser excluyentes.

En la tragedia "el fóbos empuja al espectador a huir del ámbito de la acción; en cambio, el éleos lo sumerge como consolador y socorredor en esa misma acción: son pues afectos complementarios." El público no sale de una representación trágica en estado de tensión patética sino en un estado de hedoné, de equilibrio. Y el equilibrio afectivo es como una purificación (catharsis) porque lo representado es mimesis². Podemos pues decir que el objetivo final de la tragedia es devolver el equilibrio, el sosiego al espíritu del espectador, a través de ese itinerario comunicativo cuyos tres puntos primordiales pueden concretarse en el autor como emisor, la pieza teatral como mensaje y el público como destinatario del mismo.

Pero en el drama, como imitación que es de la realidad, hay un segundo itinerario comunicativo, el que se establece entre los distintos personajes que dialogan y se interpelan, cumpliendo constante y alternativamente las funciones de emisor y receptor de las palabras que intercambian en el transcurso de la representación - para ellos experiencia vital - en la que están inmersos. Como manda el género, los héroes y heroínas trágicos pretenden recuperar la paz mediante el logro de sus apasionados objetivos; otros personajes intentan, generalmente sin éxito, que el equilibrio vuelva a la situación conflictiva y el sosiego al alma de todos aquellos que la están viviendo. Entenderemos pues como 'palabras sabias' aquellas con las que determinados personajes pretenden restituir el equilibrio en la situación de conflicto, imprescindible en el decurso de las acciones trágicas, ya sea de un modo inmediato, participando en el desarrollo mismo de los hechos desgraciados, ya sea de forma mediata, actuando sobre las personas - los personajes en primera instancia, el público en segunda - para que sean capaces de aceptar y soportar con dignidad las desgracias cuando son irremediables.

2 - Como es sabido, las tragedias de Séneca difieren de las de los grandes tragediógrafos griegos fundamentalmente porque su lugar y su tiempo son distintos. Las tragedias griegas del s.V fueron representadas en señaladas ocasiones de la vida oficial de la polis, y estaban dirigidas a un público, pueblo llano o autoridades, que participaba activamente en la vida comunitaria

² H. Lausberg *Manual de retórica literaria* (II), Madrid, Gredos 1984, pp. 496-500.

de la ciudad, ejerciendo sus derechos y deberes en el marco de una democracia. En estos dramas, las mujeres trágicas – pues es lo que aquí consideramos – manifestaban generalmente sus consejos o palabras sabias en relación ya con hechos conflictivos que afectarían a la comunidad, ya con cuestiones familiares o personales que con frecuencia dejaban entrever una problemática social activa en la vida de la ciudad. Caso muy distinto es el de los dramas senecanos. Es cuestión muy debatida si se representaron o no ante el gran público, e incluso, si fueron escritos o no con esa intención. Cuando Séneca compone sus dramas, Roma, dominadora de extensos territorios, conoce un sistema monárquico, con todos los poderes civiles y militares concentrados en las manos de un joven emperador que abusa de ellos con progresivas soberbia y crueldad. En consonancia con la realidad socio-política romana de ese momento y las corrientes de pensamiento preponderantes en él - especialmente estoicismo y epicureísmo, bien conocidas por nuestro autor - las tragedias senecanas, subvirtiendo en cierto modo la normativa aristotélica, ponen en primera línea no los hechos, sino las personas, sus reacciones, sus pasiones. Como consecuencia de ello las palabras sabias que pronuncian sus personajes femeninos responden a la segunda de las opciones arriba mencionadas, es decir, intentan inducir a sus destinatarios a un cambio de actitud en la forma de afrontar hechos inevitables.

3 - En aquellas piezas en las que Séneca centra el componente trágico en torno a mujeres subyugadas por amor y odio³, la convulsión pasional nace, se intensifica y explota en desgraciado final sin trascender el ámbito doméstico en ninguna de sus fases, sin que en ningún momento se vea implicada política o socialmente la comunidad a la que pertenecen los principales personajes. Así sucede en *Phaedra*, *Agamemnon*, *Medea* y *Hercules Oetaeus*. En estas condiciones la nodriza es el personaje predestinado a cumplir el papel de confidente y consejera, como consecuencia además, de los rasgos que constituyen su carácter: es una mujer madura si no anciana, muy próxima a la heroína en el espacio vital y en las vivencias mismas, y vinculada a ella por

³ La antinomia amor-odio, básica en estas tragedias senecanas se encuentra con igual protagonismo en otros géneros como la elegía: J. Dangel, "Sénèque ou la tragédie revisitée: dérivations des genres et tensions idéologiques en manifeste culturel." *Aevum Antiquum* 4, 2004, pp. 171-192.

un sincero y profundo afecto; forma parte de la servidumbre, pero se destaca de ella porque demuestra poseer una cierta formación e inteligencia, que junto con su lealtad y la experiencia que la edad le aporta, le permite conversar con la heroína, aconsejarla, reprenderla e incluso convencerla⁴. Séneca, pues, se sirve asiduamente de ella como instrumento que le permite enfrentar un personaje dominado por la pasión a otro que conserva el buen sentido. Y hasta tal punto le resulta útil esta técnica en la estructuración de sus dramas que transfiere sus funciones a otros personajes en aquellos casos en que la fábula no requiere o no admite la existencia de una nodriza. Es el caso de Amfitrión en *Hercules Furens*, de Antígona en *Phoenissae* o de un guardia en *Thyestes*.

Las nodrizas son personajes secundarios cuya participación en la obra no afecta directamente al desarrollo de los acontecimientos, aunque resulta de enorme importancia a la hora de hacer ver la tempestad interior que agita a la apasionada. Son anónimos, lo que equivale a decir que están desprovistos de personalidad propia, que son solamente su función⁵. Probablemente ello explica la notable coincidencia formal de sus respectivas intervenciones. Salvo ocasiones excepcionales las nodrizas formulan sus palabras sabias en diálogo con sus señoras, cuando éstas, en su andadura trágica se hallan en la fase del *dolor*, rayano en la fase del *furor*, como en el caso de Medea. Las intervenciones de estos personajes suelen seguir un esquema muy semejante en todas las piezas senecanas en las que aparecen, si bien siempre existen, desde luego, factores de variación mediante los cuales el autor consigue una flexión de la máscara y una adaptación de la situación representada a las peculiaridades del personaje interlocutor.

Así pues, los segmentos del drama en los que interviene la figura de la nodriza suelen comenzar con un soliloquio que pronuncia la protagonista femenina⁶, en el que realiza un autorretrato de su alma atormentada por la

⁴ L. Castagna, "La figura della nutrice dall'Odissea alle tragedie di Seneca" en M. Blancato & G. Nuzzo (eds.), *La tragedia romana: modelli, forme, ideologie*, Palermo 2007, pp. 51-69.

⁵ No obstante la observación pormenorizada del funcionamiento de la nodriza en las distintas tragedias de Séneca permite descubrir en cada una de ellas unos rasgos propios y personales. Vid. C. Bernal "El personaje de la nodriza en las tragedias de Séneca", en F. De Martino & C. Morenilla (eds.), *L'Ordin de la llar*, Bari 2003, pp. 119-152.

⁶ Sólo en *Hercules Oetaeus*, la descripción de la 'furiosa' que otras nodrizas hacen en un momento posterior (*Medea*, acto tercero, vv. 382 ss; *Phaedra*, acto segundo, vv. 360 ss.) se adelanta al monólogo de Deyanira. Tal variación viene justificada - o impuesta - por el hecho

pasión, pieza que desemboca en un diálogo iniciado por la primera, cuya estructura sigue, como decíamos, un modelo parecido en todos los casos: sus palabras contienen en primer lugar un elemento de función fática para captar la atención de la interlocutora e iniciar la conversación, compuesto por un apelativo sólo o seguido de una aposición: *Phae.* 129 - Thesea coniunx, clara progenies Iouis, *Esposa de Teseo, preclara descendencia de Júpiter*⁷; *Ag.* 125 - Regina Danaum et inclitum Ledaee genus, *Reina de los Dánaos e ilustre linaje de Leda*; *H.Oe.* 276 - Alumna, Hija. En *Medea* este elemento se retrasa hasta el v. 157: *alumna*.

En segundo lugar puede encontrarse una exhortación formulada con imperativos destinados a intentar poner freno a los resentimientos:

Phae. 130-2 - nefanda casto pectore exturba ocuis,
extingue flammam ne te dirae spei
praebe obsequentem.

Arroja cuanto antes de tu casto pecho esos pensamientos nefandos, extingue las llamas y no te muestres condescendiente con una esperanza fatal.

H. Oe. 275-6 -pectoris sani parum
alumna, questus comprime et flammam doma.

Reprime, hija, las quejas de ese pecho enloquecido y domina sus llamas.

M. 150-1 - Sile, obsecro, questusque secreto abditum
manda dolori.

Calla te lo ruego, esconde las quejas y encomiéndalas a lo más hondo de tu dolor.

En *Ag.* 125 ss. este elemento se reviste de cierta solemnidad, utilizando la modalidad interrogativa como introductora de la imperativa:

de que inmediatamente antes, cerrando el coro de mujeres de Ecalía, se han escuchado los lamentos de la hermosa Iole. Es pues la nodriza la que separa los textos confiados a las dos rivales, Iole y Deyanira, dando paso al monólogo de la reina y al subsiguiente diálogo de ésta con la primera.

⁷ La traducción de los textos procede de *Séneca. Tragedias* (Intr., trad. y notas de J. Luque Moreno), Madrid, 1999.

.....quid tacita versas quidue consilii impotens
tumido feroces ímpetus animo geris?...
proin quidquid est, da tempus ac spatium tibi.

¿...por qué, incapaz de razonar alientas feroces impulsos en tu alma encolezada?... Sea lo que sea, tómate tiempo y espacio.

En tercer lugar suele aparecer con más o menos extensión la recomendación de recurrir a la dilación como primer paso para atajar el desarrollo de la enfermedad pasional que afecta a cada una de las señoras:

Phae. 132-5 – quisquis in primo obstitit
pepultitque amorem, tutus ac uictor fuit;
qui blandiendo dulce nutriuit malum,
sero recusat ferre quod subiit iugum.

Todo aquél que al comienzo pone resistencia y rechaza el amor alcanza la tranquilidad y la victoria; el que complaciente ha ido alimentando el dulce mal, tarde rehusa soportar el yugo al que se ha sometido.

Ag. 130 – quod ratio non quit, saepe sanauit mora.
Lo que la razón no puede, lo sana muchas veces la dilación.

H.Oe. 277 – frena dolorem. *Frena el resentimiento.*

En Medea las recomendaciones en este sentido tienen un carácter peculiar, puesto que la situación íntima de Medea, ya furiosa, hace que su nodriza la anime a calmar su ira con el aliciente de que así su venganza será más efectiva⁸.

M. 151-154 – ... grauia quisquis vulnera
patiente et aequo mutus animo pertulit,
referre potuit: ira quae tegitur nocet;
professa perdunt odia uindictae locum.

⁸ Si la cólera ya está arraigada no hay que intentar aplacarla, sino dilatarla: el mentor simulará compartir el sentimiento del airado y, si es preciso, simulará buscar una venganza mayor para evitar la que es inminente. *Cf. Ira* III, 40.

El que en silencio con actitud paciente y serena soporta hasta el final las graves heridas, puede devolverla; la ira que se encubre es la que daña. Una vez confesados, los odios pierden capacidad de venganza.

La redacción de este tercer miembro de la introducción al diálogo deja la intensidad de los imperativos y la presión de las preguntas retóricas para adoptar un tono más sosegado, apropiado para las características del tipo de texto que sigue a continuación. Una vez iniciado el diálogo y situado en los parámetros queridos por el dramaturgo, éste se va desarrollando siguiendo el modelo de los ejercicios retóricos: las dos intervinientes argumentan y contraargumentan en defensa de sus respectivas ideas o sentimientos. En cuanto al contenido de los mismos, las nodrizas, ya en el cuerpo central de sus intervenciones, acuden a una serie de argumentos para convencer a sus oponentes de que depongan su actitud y sigan el camino que ellas les han propuesto, y al formularlos recurren principalmente a una serie de motivos destinados a suscitar dos sentimientos primarios del alma humana, el miedo y el amor⁹, que, utilizados como herramientas terapéuticas, deberían conseguir refrenar ese otro sentimiento, desbordado ya en pasión abierta, que realmente es el que justifica la existencia de la tragedia. Dichos motivos aparecen en las cuatro tragedias que cuentan con la presencia de una nodriza, si bien en cada una están tratados con diferente extensión y ubicados en diferentes segmentos textuales.

A) Como recursos al temor podemos encontrar:

1- El crimen que proyecta la heroína no puede quedar oculto:

*Ph. 145-51 - Si, quod maritus supera non cernit loca
tutum esse facinus credis et uacuum metu,
erras; .../....
Quid ille, lato maria qui regno premit
populisque reddit iura centenis, pater?
latere tantum facinus occultum sinet?*

⁹ Estos sentimientos son paralelos a los que se hallan en la base de la tragedia, pero unos y otros pertenecen a ámbitos diferentes, como se dijo anteriormente: unos quieren conmover a un personaje, otros al público.

Si porque tu marido no ve las regiones de arriba consideras tu fechoría garantizada, te equivocas. (Supón que Teseo ... soporta para siempre la Éstige) ¿qué me dices de aquel que domina los mares bajo su vasto reino, que dicta leyes a centenares de pueblos, tu padre? ¿Consentirá que un crimen tan grande quede oculto en las tinieblas?

Ag. 151 – Quod metuit auget qui scelus scelere obruit.

Aumenta sus temores el que encubre un crimen con otro crimen.

M. 157 -8 – Siste furialem impetum
alumna: uix te tacita defendit quies.

Detén ese impulso propio de una Furia, hija mía: apenas pueden defenderte el silencio y la calma.

El caso de *H.Oe.* difiere de los anteriores. En ningún momento se contempla que el aún virtual asesinato de Hércules pudiera quedar oculto.

2- El marido de las heroínas, objetivo final de las iras de éstas, es un hombre poderoso o con amigos poderosos, y por tanto quien ose dañarlos sufrirá grandes castigos.

Ph. 217- Metue ac uerere scepra remeantis uiri.

Ten miedo y respeto por el cetro de tu hombre que está ya de vuelta.

Ag. 204 -6 – Victor uenit
Asiae ferocis, ultor Europae, trahit
captiua Pergama et diu uictos Phrygas.

Viene vencedor de la soberbia Asia, vengador de Europa, arrastra cautivos a Pérgamo y a los Frigios, a los que ha costado años vencer.

220 ss. – Vlatrix inultum Graecia hoc facinus feret?
Equos et arma classibusque horrens fretum / propone...

¿La Grecia vengadora va a tolerar este crimen sin vengarlo? Ya puedes ir pensando en caballos y en armas y en un mar erizado de escuadras...

H.Oe. 315-17 – Perimes maritum, cuius extremus dies
primusque laudes nouit et caelo tenus
erecta terras fama suppositas habet?

¿Podrás acabar con un marido cuyas glorias conocen donde termina el día y donde empieza, y cuya fama tiene dominadas a las tierras, irguiéndose hasta el cielo?

320-21- saxa iam dudum ac faces
in te ferentur, uindicem tellus suum
defendet omnis: una quot poenas dabis!

Piedras y antorchas estoy ya viendo lanzar contra ti; toda la tierra defenderá a su libertador. ¡Cuántos castigos vas a pagar tu sola!

En Medea, Jasón no alcanza en gloria a Teseo, o a Agamenón, o a Hércules, pero tiene la protección del rey Creonte.

*M.*164-65 - Abiere Colchi, coniugis nulla est fides
nihilque superest opibus e tantis tibi.

Se marchan los Colcos, tu esposo no te guarda fidelidad alguna. Nada te queda de tus grandes recursos.

168 - Rex est timendus.

A un rey hay que temerle.

3- Los dioses emparentados con ambos cónyuges no permitirán que faltas tan graves queden impunes.

*Ph.*154-156 – Quid ille, rebus lumen infundens suum,
matris parens? Quid ille qui mundum quatit
uibrans corusca fulmen Aetnaeum manu,
sator deorum?

¿Qué me dices de aquel que derrama su luz sobre las cosas, el padre de tu madre? ¿Qué me dices de aquel que zarandea el mundo cuando blande en su mano centelleante el dardo forjado bajo el Etna, el padre de los dioses?

H.Oe. 323 ss.- Effugere terras crede et humanum genus
te posse – fulmen genitor Alcidae gerit: .../...

mortem quoque ipsam, quam putes tutam, time:
dominatur illic patruus Alcidae tui.

Supón que tú eres capaz de escapar de la tierra y del género humano: el padre del Alcida lleva en su mano el rayo... Incluso a la muerte misma, témela: en ese campo domina el tío del Alcida. Adonde quiera que te dirijas, desdichada, vas a ver allí dioses emparentados con él.

En *Medea*, el motivo está también presente, pero es ella misma quien, sintiéndose víctima, reclama la intervención de sus divinos parientes:

M. 28-30 - Spectat hoc nostri sator
Sol generis, et spectatur, et curru insidens
per solita puri spatia decurrit poli?

¿Contempla esto el sol, padre de mi estirpe y se le sigue contemplando, y sentado en su carro sigue haciendo el recorrido de siempre en el cielo sereno?

En *Agamemnon* no hay una alusión a los dioses como en las otras tragedias. La expansión retórica que este motivo permite, la ocupa en este caso la mención de los héroes más destacados de la campaña troyana - Ajax, Aquiles, Héctor, Memnón Cícno, Paris, Reso - que, con todo, fueron inferiores al rey.

4- Hay que temer el horror mismo del crimen que se pretende realizar, siempre un *scelus nefas*.

Ph. 171-3 - Miscere thalamos patris et gnati apparatus
uteroque prolem capere confusam impio?
Perge et nefandis uerte naturam ignibus!

¿Estabas dispuesta a mezclar el lecho del padre y del hijo y a concebir en tu vientre impío una prole híbrida? ¡Adelante, y transforma la naturaleza en tu nefanda pasión!

Ag. 204 -... quanta temptes cogita. Considera la magnitud de tu intento.
218-9- hunc domi reducem paras
mactare et aras caede maculare impia?

¿A éste en casa a su vuelta, te dispones a sacrificarlo y a manchar el altar con una matanza impía?

Ni en *Hercules Oetaeus* ni en *Medea* hay mención explícita del *nefas* que se proponen llevar a cabo las heroínas. En el primer caso, probablemente porque resulta obvio al ser la víctima prevista un hijo de Júpiter. En el caso de *Medea* la nodriza no puede aludir al *nefas* porque todavía no se ha concretado. La idea de *Medea* de matar a sus propios hijos no la conoce en absoluto la nodriza, ni la propia *Medea* tampoco, cuando tiene lugar el diálogo entre las dos mujeres. Seneca la insinúa a los lectores en un par de momentos del prólogo (*Parta iam, parta ultio est / peperit. v. 25, Parida, ya está parida la venganza; Per uiscera ipsa quaere supplicio uiam. v. 40, En las mismas entrañas busca el camino para la venganza.*) que éstos identifican con el *nefas* porque conocen la historia previamente. Pero el autor juega con la ambigüedad de estos fragmentos que en sí mismos no se refieren directamente a la matanza de los niños, sino que son, todo lo más, fogonazos de una posibilidad aún informe que, nada más surgir se desvanece sin alcanzar todavía el nivel de la consciencia¹⁰. La idea en germen irá tomando cuerpo, ya avanzada la obra, tras el primer encuentro de *Medea* y *Jasón*.

5- Finalmente, el temor que se debe tener a los remordimientos de la propia consciencia, aunque el crimen cometido no tuviera repercusión alguna perjudicial para su ejecutora.

*Ph. 162-64 – Quid poena praesens, conscius mentis pavor
animusque culpa plenus et semet timens?
scelus aliqua tutum, nulla securum tulit.*

*¿Qué me dices del castigo presente, el pavor de tu consciencia y tu alma llena de culpa y que se teme a sí misma? Alguna cometió un crimen sin riesgos, ninguna sin remordimientos.*¹¹

¹⁰ La expresión *peperi* referida a la decisión de llevar a cabo una venganza es utilizada también por *Deyanira* en *Hercules Oetaeus* (v. 274), aunque el contexto no es idóneo para ello como sí lo es en *Medea*. Una rama de la tradición prefiere la lectura *reperi*, más adecuada para esta ocasión. No obstante la situación idéntica de los dos verbos, en posición inicial de verso, sugeriría como más conveniente la lectura *peperi*, en este caso *difficilior*. Vid. en *L.A. Senecae, Medea Oedipus Agamemnon Hercules (Oetaeus)*. Ed. H. Moricca, Madrid, CSIC, 1949, en ap.cr. p. 179.

¹¹ Séneca, de acuerdo con Epicuro, dice que el tormento del delito está en el delito mismo, cf. *Ep. 97, 13-14*. También *Cons. Sap. 1,1*.

B) Como recursos al amor podemos encontrar:

1- El recordatorio que hacen las nodrizas a la condición de madres de sus señoras, intentando que éstas desistan de sus crueles propósitos por el bien de sus hijos: *Ag.* 157 – *Meminisse debes sobolis ex illo tuae. Debes acordarte de la descendencia que tienes de él;* *H. Oe.* 407- *Conciliat animos coniugum partus fere. Suele conciliar el ánimo de los esposos el tener hijos.;* *M.* 171 – *Mater es. Eres madre.* Los hijos de Fedra y Teseo no tienen relevancia alguna en la obra. De hecho solo Hipólito los menciona al ver acercarse inquieta a la nodriza (- *Sospes est certe parens/ sospesque Phaedra stirpis et geminae iugum?*, v. 432, *¿Está de verdad a salvo mi padre y a salvo Fedra y la pareja de sus dos hijos?*)

2- Sólo en *H.Oe.* la nodriza recurre también al amor conyugal en v. 449: *Amorne clari fugit Alcidae tibi?, Y el amor que sentías por el glorioso Alcida, ¿ha huido?*

3- También podría incluirse en este apartado, como derivación de ese afecto o sentimiento positivo que es el amor, la invitación a guardar una actitud coherente con la dignidad y propia estimación de las heroínas, que sería una faceta del recto amor, ahora a sí mismas: *Ph.* 216 - *Quid deceat alto praeditam solio uide. Tú ves bien lo que el decoro exige a una que goza de un alto solio.;* *H.Oe.* 277 - *Coniugem ostende Herculis. Muéstrate la esposa de Hércules.;* *Ag.* 155 - *At te reflectat coniugi nomen sacrum. Pero a ti debe volverte atrás el sagrado nombre del matrimonio.*

El esfuerzo del personaje de la nodriza en su labor de persuasión y convicción respecto a sus señoras queda reflejado en esta serie de argumentos que hemos recorrido, basados en sentimientos tan comunes a todos los seres humanos como son el temor y el amor. Pero es sabido que las nodrizas senecanas son también la representación del mentor estoico y por ello intentan rescatar a sus señoras del ámbito de la pasión y devolverlas al de la recta razón utilizando otros argumentos más elaborados intelectualmente, centrados principalmente en conceptos de carácter ético, como la aceptación de la responsabilidad o la valoración objetiva de la ofensa, añadiendo además algunos consejos directos indicadores del camino a seguir. Todo ello, envuelto muchas veces con el ropaje del axioma¹², va dirigido, más allá del perso-

¹² Así sucede también en otros momentos del diálogo. Séneca defiende la utilidad de los preceptos, asociados a otros medios, como es el caso de la forma versificada, para refrescar la

naje interlocutor, al lector de la pieza. De este modo Séneca hace que sus nodrizas:

a) Reduzcan las pasiones a dimensión humana, destruyendo el tradicional patronazgo de los dioses. Así pues, la nodriza de Fedra abre una intervención dedicada a este tema (vv. 195-204) con las siguientes palabras:

Ph. 195-98 - Deum esse amorem turpis et uitio fauens
Finxit libido, quoque liberior foret
Titulum furori numinis falsi addidit

Que el amor es un dios, eso es la ficción de una pasión torpe y entregada al vicio: para ser más libre añadió a su locura el título de una falsa divinidad.

Y la de Clitemnestra, enfrentándose a Egisto le echa en cara su origen incestuoso, del que él, en cambio se enorgullece por haber ocurrido a instancias de Febo: *Ag.* 295 ss.- *Phoebum nefandae stirpis auctorem uocas / (.../.....) quid deos probro addimus? ¿A Febo pones por instigador de tu infame linaje...? ¿Por qué mezclamos a los dioses con nuestras vergüenzas?*¹³

b) Es punto importante en la economía senecana de las pasiones, para no dejarse arrastrar por ellas, el no sobrevalorar la ofensa recibida. Y eso intenta conseguir que haga su señora la nodriza de Deyanira, al pretender aplacar los celos de ésta haciéndole ver que la presencia de la cautiva Iole no debe

memoria de los proficientes. Pero no sólo son provechosas las sentencias provenientes de la filosofía estoica, sino también la procedente de otras escuelas, e incluso de la sabiduría popular. Todas ellas ayudan a los hombres, pues despiertan las semillas que éstos llevan en sí de todas las cosas honestas (rationes seminales), *cf.* *Ep.* 8, 8; 94, 21, 28-29. También J.M. Croisille, "Lieux communs, 'sententiae' et intentions philosophiques dans la Phèdre de Sénèque", *REL* 42, 1964, pp. 276-301.

¹³ El diálogo que ocupan los vv. 288-301 aparece en las ediciones generalmente como mantenido entre Egisto y Clitemnestra. No obstante, una rama de la tradición lo adjudica a Egisto y la nodriza (*vid.* ap. cr. de H. Moricca, *op. cit.* También, ap. cr. de *L.A. Senecae Tragoediae*, recc. O. Zwielerlein, Oxonii 1986). Así lo creemos también ahora, pues los vv. 288-291, así como 293 y 295-301 evidencian un tono agresivo que no presentan las anteriores reflexiones de Clitemnestra (vv. 239-243, 260-267, 273-274, 284, 286) ni las palabras con las que la reina cierra este episodio (vv. 306-9). De este modo, por otra parte, puede entenderse mejor el reproche del vv. 290 s.: *Scilicet nubet tibi./ regum relicto rege, generosa exuli.*

enojarla, pues Hércules muchas veces *ha sentido la llama del amor, pero una llama pasajera*. (H.Oe. 376). Por ello la anciana concluye:

H.Oe. 444-44 - Maior admissio tuus,
alumna, dolor es; culpa par odium exigat.
Cur saeua modicis statuis? Ut laesa es, dole.

Mayor es tu resentimiento, hija, que la falta cometida. El delito debe producir un odio equiparable. ¿Por qué dictas una sentencia cruel contra cosas sin importancia? Según la ofensa que has recibido, así debes dolerte.

c) Del mismo modo, algunas intervenciones de estos personajes aluden al concepto de culpabilidad que aparece, también en boca de otros personajes, con cierta insistencia en las tragedias de Séneca, y así leemos sentencias como éstas: H. Oe. 886 - *Haut est nocens quicumque non sponte est nocens. No es culpable aquel que lo es involuntariamente.*; 900 s.- *Multis remissa est uita quorum error nocens / non dextra fuerat. Fata quis damnat sua? A muchos se les perdona la vida cuando el culpable ha sido su error; no su diestra. ¿Quién condena a sus propios hados?*

d) O exponen el camino a seguir para recuperar la salud del espíritu tras haber sucumbido a la pasión. Así recomienda a Fedra su nodriza: Ph. 140 s. - *Honesta primum est uelle nec labi uia, / pudor est secundus nosse peccandi modum. Lo primero es querer la honestidad y no resbalar de ese camino; un segundo grado de pudor es conocer la medida en el pecado.*; 249 - *Pars sanitatis uelle sanari fuit. Parte de la curación es querer ser curado.*

e) Observamos por último que en algún caso la nodriza muestra en el desarrollo de la trama un cambio de orientación en su función mentora utilizando, como si de un sofista se tratara, argumentaciones dotadas también de sabiduría para alcanzar con ellas un objetivo distinto e incluso opuesto al que en un primer momento se trazaron. Tal es el caso de la nodriza de Deyanira, quien tras intentar sin éxito aplacar los celos y la sed de venganza de su señora, se ofrece ella misma para practicar ritos de magia con el fin de doblegar los sentimientos de Hércules.

H. Oe. 452-4 - ... Artibus magicis fere
coniugia nuptae precibus admixtis ligant.
Vernare iussi frigore in medio nemus...

Mezclando prácticas mágicas a sus preces consiguen a menudo las casadas estrechar los lazos matrimoniales. Yo he hecho volver la primavera al bosque en plenos fríos...

Pero sobre todo es el caso de la nodriza de Fedra. En la segunda escena del acto segundo aparece elaborando argumentos de la más pura esencia estoica (*naturam sequi, conciliatio sui*) junto a otros de carácter epicúreo o simplemente derivados de la sabiduría popular, con el fin de dar satisfacción a los incestuosos deseos de su señora, deseos que, en la escena anterior había intentado reprimir. Así pues, en el largo parlamento que dirige a Hipólito para que, deponiendo el aborrecimiento que siente hacia las mujeres, se avenga a los propósitos de Fedra, le escuchamos frases como éstas:

Ph. 441-43 - at si quis ultro se malis offert uolens
seque ipse torquet, perdere est dignus bona
quis nescit uti.

Si alguien voluntaria y espontáneamente se ofrece a los males y se atormenta a sí mismo, digno es de perder los bienes que no sabe utilizar.

446 - Aetate fruere: mobili cursu fugit.
Goza de la edad, mira que se escapa en veloz carrera.

451-53 - ... Propria descripsit deus
officia et aeuum per suos ducit gradus:
laetitia iuuenem, frons decet tristis senem.
Dios ha determinado los deberes propios para cada edad y ha trazado la vida gradualmente según convenía. La alegría va bien a los jóvenes; la frente triste al viejo.

481-82 - Proinde uitae sequere naturam duces:
urbem frequenta, ciuium coetus cole.
Por tanto sigue a la naturaleza como guía de la vida, frecuenta la ciudad, cultiva la compañía de tus conciudadanos.

4 - En los diálogos nodriza-señora no sólo las primeras pronuncian palabras sabias. También las señoras incluyen en sus respuestas algunas aseveraciones que pueden interpretarse como tales, con las que, como veíamos al principio de este trabajo, pretenden igualmente recuperar su íntimo equilibrio

mediante la satisfacción de sus apetencias, colaborando así en las funciones dramáticas del diálogo en su conjunto. Pero en todos los casos se trata o bien de breves intervenciones con las que pretenden justificar los actos dictados por sus pasiones, deformando el verdadero sentido de las frases que pronuncian; o bien de reflexiones que parecen anunciar una aceptación de la forma de recuperar la paz de espíritu propuesta por la nodriza, que no llegará a consolidarse. Mencionaremos como ejemplo las palabras de Clitemnestra, a punto de conseguir refrenar su violenta reacción anterior ante el adulterio de su esposo:

*Ag. 262-264 – Permisit aliquid uictor in captam sibi:
nec coniugem hoc respicere nec dominam decet.
Lex alia solio est, alia priuato in toro.*

Se ha permitido algo el vencedor con una cautiva, y eso no debe tenerlo en cuenta una esposa ni una señora: una es la ley del trono, otra la de la intimidad del lecho.

Eso es lo único que las intervenciones de las heroínas tienen en común. No hay - como sucedía en las de las nodrizas - un esquema más o menos unitario, y los temas utilizados difieren en uno y otro caso, puesto que ahora se adaptan al perfil del personaje, y al mito al que pertenece. Se podría incluso no considerárselas como 'palabras sabias' si se las contempla desde un punto de vista externo a la mujer que las pronuncia, puesto que no contribuyen a restablecer el equilibrio en esta fase embrionaria del conflicto, sino a reforzarlo.

Es inútil tratar de ganar el amor de Hipólito, dice la nodriza a Fedra, porque *tiene raza de amazonas* (v. 233) y Fedra, obstinada en su amor incestuoso, responde: *Amore didicimus uinci ferros*, v. 240, *Tenemos bien aprendido que con amor se vence a los salvajes*.

Clitemnestra pretende matar a su esposo Agamenón, temiendo sus iras cuando éste descubra la relación que en su ausencia, ha mantenido con Egisto. La nodriza le advierte *Aumenta sus temores el que encubre un crimen con otro crimen* (v. 151), a lo que responde la reina, firme en su proyecto al que considera la mejor solución: *Et ferrum et ignis saepe medicinae loco est*, v. 152, *Hasta el hierro y el fuego sirven a veces como medicina*.

Deyanira, cuando quiere darse muerte por haber causado con sus artes mágicas la muerte de Hércules, aunque involuntariamente, como le hace ver

su nodriza, dice: *H.Oe.* 887 s. - *Quicumque fato ignoscit et parcit sibi, / errare meruit: morte damnari placet. Todo aquel que se excusa en el hado y se perdona a sí mismo, merecía cometer su error: la sentencia es que se le condene a muerte.*

Medea, a la que tantas veces se le ha considerado como la personificación del anti-héroe estoico, responde a los intentos que hace su nodriza de calmar sus iras: *M.* 159 - *Fortuna fortes metuit, ignauos premit. La fortuna a los valientes los teme, a los cobardes los aplasta;* 163 - *Qui nil potest sperare, desperet nihil. El que nada puede esperar, que no desespere por nada.*

Pero Séneca perfila mejor y profundiza más en dos protagonistas de las tragedias que ahora estamos considerando, Clitemnestra y Medea, y lo hace llevándolas a manifestar su sabiduría en confrontación con otros personajes de la obra, curiosamente masculinos. Son ellas entonces portadoras de argumentos de la razón, que defienden frente al odio, la soberbia, el temor, la cobardía que alientan las actitudes de sus oponentes. Clitemnestra a punto de desistir de su criminal propósito, responde a Egisto, quien siguiendo el imperativo de su papel en el mito quiere lograr la muerte de Agamenón, reavivando en ella las llamas del temor y de los celos: *Ag.* 242 s. - *nam sera numquam est ad bonos mores uia: / quem paenitet peccasse paene est innocens. Pues nunca es tarde para emprender el camino hacia el bien. Al que le pesa haber cometido una falta es casi inocente.*

Pero más tarde recupera su determinación inicial, justificándose con este pensamiento: *Quae iuncta peccat debet et culpae fidem v.* 308, *La que con otro comete delito, debe también fidelidad a ese delito.* Y en el caso de Medea, es en su enfrentamiento con los varones donde esta mujer, de la que Séneca hace decir a Creonte que tiene *malicia de mujer y fuerza de varón* (v. 266) enuncia verdades sabias en sí mismas, aunque su aplicación al *hic* y al *nunc* del momento representado puedan desvirtuar a los ojos del lector su valor intrínseco. Los temas que surgen en estas situaciones son, podría decirse, menos femeninos que los presentados en otras ocasiones: reflexiones sobre el poder tiránico, tópico por otra parte en la tragedia, acompañan a cuestiones referidas a la aplicación de la justicia, como el derecho a un juicio justo, el derecho a réplica del acusado, y a una sentencia justa, considerando además las posibles atenuantes: *M.* 199 s. - *Qui statuit aliquid parte inaudita altera, / aequum licet statuerit, haud aequus fuit. El que ha dictado una sentencia sin haber escuchado a la parte contraria, no ha sido justo.*

Por otra parte la ambición de poder, el miedo a los poderosos, la ingratitude, son sentimientos que, en el acto siguiente, Medea recrimina a Jasón, pero sobre todo, un tema recurrente en otras tragedias es tratado en la dura conversación mantenida por los esposos, el tema de la responsabilidad. El siguiente pasaje ilustra todas las facetas mencionadas:

M. 500 ss. -Tua illa, tua sunt illa: cui prodest scelus,
is fecit...../.....
Tibi innocens sit quisquis est pro te nocens¹⁴.

Tuyos, tuyos son mis crímenes. El que recibe el provecho de un crimen, ése es el que lo ha cometido... Para ti debe ser inocente todo aquel que por ti es culpable.

5 - En las cuatro tragedias de Séneca en que interviene el personaje de la nodriza, el diálogo de ésta con su señora se produce al comienzo de la obra, tras la primera intervención del coro. Este segmento textual, muchas veces denominado 'acto segundo', es en realidad el primero en el que se desarrolla la trama de la historia, dado que lo que se considera primer acto, es decir el inicio mismo del texto, anterior a la entrada del coro, cumple en realidad la función de prólogo, si bien un prólogo cuyo principal objetivo no es situar desde el punto de vista narrativo los hechos que constituirán la fábula, sino crear la atmósfera trágica requerida por los sentimientos extraordinarios que van a experimentar las protagonistas de aquella¹⁵.

Una cierta variación en este esquema, que se cumple rigurosamente en *Medea*, *Agamemnon* y *Hercules Oetaeus*, presenta *Phaedra*. La dualidad de su posicionamiento ante los problemas originados por la indomable pasión de su señora, lleva a la nodriza, como antes hemos señalado, a realizar su función de consejera dos veces, con Fedra primero, luego con Hipólito. Pero ambos pasajes se encuentran también en las primeras escenas de la obra. La ubicación de estos diálogos junto a los monólogos que los flanquean obedece a su plurifuncionalidad. Por su mediación en lo que podemos entender

¹⁴ Es culpable el que maquina un crimen, aunque éste no llegue a efecto (*Con. Sap.* 7,4) o lo cometa otro (*Clem.* I, 25)

¹⁵ G. Mazzoli, "Les prologues des tragédies de Sénèque", *Pallas* 49, 1998, pp.121-134; C. Bernal, "Los prólogos de las tragedias de Séneca: *Hercules Furens*, *Agamemnon*, *Thyestes*. Estructura y función." *SPhV* 12, 2010, pp. 1-29.

como plano narrativo de la obra, Séneca recuerda a los destinatarios de la misma aquellos puntos de la historia que más le interesan para el posterior desarrollo de la trama, como puede ser, en el caso de *Phaedra*, el *fatum* familiar de los amores monstruosos, ya experimentado por Pasífae, o la larga ausencia de Teseo, para introducir la desordenada pasión que experimenta la muchacha; o, en el caso de *Hercules Oetaeus*, el recuerdo de las veleidades amorosas de Hércules, que subraya lo exagerado de los celos de Deyanira; o la narración, en la misma obra, de la muerte del centauro Neso, que servirá entre otras cosas para poner de manifiesto la desmesura del castigo de muerte que se autoimpone la heroína, dado que la culpabilidad real de la muerte del Alcida no está en ella misma sino en la traición de Neso, y en último término, en el destino.

Diálogos y monólogos sirven también a nuestro autor para lograr la caracterización de las protagonistas¹⁶, dotándolas de un perfil psicológico que humaniza un tanto la frialdad del personaje mítico que ellas encarnan en el drama. Y así nos muestra a Fedra como una joven reina a la que una vida de fácil prosperidad y una vehemente superficialidad llevan a aferrarse obstinadamente a su ilícito amor, tanto como a castigarlo pretendiendo darse muerte.

*Ph. 204 ss - Quisquis secundis rebus exultat nimis
fluitque luxu, semper insolita appetit.../....
Quod non potest uult posse qui nimium potest.*

Todo aquel que se goza en exceso en la prosperidad y se disipa entre lujos siempre apetece cosas insólitas..... Lo que no puede, quiere poderlo el que demasiado puede.

A Clitemnestra, como a una mujer de carácter, orgullosa y pasional, resentida con su esposo Agamenón como madre por la muerte de Ifigenia, y como esposa por el largo abandono y por los celos de Casandra:

*Ag. 156 ss. - C- Decem per annos uidua respiciam uirum?
N- Meminisse debes sobolis ex illo tuae....
C- Pudet doletque; Tyndaris, caeli genus,
Lustrale classi Doricae peperit caput!*

¹⁶ Cualitativamente, junto a los prólogos forman la prótasis, parte de la pieza mediante la cual se propone el tema del drama y son presentados los caracteres.

C- Después de diez años sola, ¿voy a tener consideración con mi hombre? N- Debes acordarte de la descendencia que tienes de él... C- Qué vergüenza y qué pesar! Una hija de Tindareo ha parido una víctima lustral para la escudra Doria...

A Deyanira devorada por los celos y por el temor a perder la gloria de ser la esposa de Hércules:

H.Oe. 332-35 - N – Moriere. D – Moriar Herculis nempe incluti coniunx, nec ullus nocte discussa dies uiduam notabit nec meos paelex toros captiua capiet.

N – Morirás. D – Moriré, sí, como esposa de un Hércules ilustre, y no habrá un día que al disipar la noche señale mi abandono y un lecho que es mío no lo cautivará una cautiva, amante suya.

Y finalmente a Medea, abandonada, humillada pero siempre firme y segura de sí misma: *M. 171 s. - N- Medea... M- Fiam. / N- Profugere dubitas? M- Fugiam, at ulciscar prius. N- Medea... M- Voy a serlo.... N-¿No te decides a huir? M- Voy a huir, pero antes me vengaré.*

Por otra parte, ahora en el plano de la tragicidad, las palabras de las nodrizas junto con las respuestas que reciben de sus pupilas, son un elemento que favorece la creación de la tensión necesaria para que vaya fraguando lo que, al avanzar la trama, será el núcleo trágico de la obra, que en los dramas senecanos parte de una idea primordial: el enfrentamiento entre razón y pasión¹⁷. Las primeras manifestaciones de este conflicto se concretan en las fluctuaciones a las que se ve sometida el alma de las protagonistas, como consecuencia más o menos inmediata de la conversación casi preceptiva con la nodriza.

¹⁷ Sigue pues Séneca la preceptiva aristotélica que determina las partes de la tragedia desde un punto de vista cuantitativo: prólogo, episodio y éxodo, junto a la parte coral (*cf. Poet. 1452b*), pero también el conocido precepto horaciano (*Ars. 189 ss.*) según el cual los coros articulan el cuerpo del drama, desplegando en tres episodios la sección central. En estas cuatro tragedias en las que figura una nodriza, se reconoce esta subdivisión, recogida por autores posteriores, según la cual las tres partes del episodio deben sucederse en tensión progresiva: las dos primeras constituyen la epítasis dinámica y la tercera la catástasis o clímax, situación sin posible retorno, que únicamente puede desembocar en la catástrofé. *Vid. H. Lausberg, op. cit. II, pp. 467 s.*

*Ph. 177-180 - ... Quae memoras scio
uera esse nutrix; sed furor cogit sequi
peiora. Vadit animus in praeceps sciens
remeatque frustra sana consilia appetens.*

Lo que me estás recordando sé que es verdad, nodriza, pero mi loca pasión me fuerza a seguir el peor camino. Va mi alma al precipicio a sabiendas e intenta volver atrás, ambicionando en vano unos sanos propósitos.

*250-252- Non omnis animo cessit ingenuo pudor.
Paremus, altrix. Qui regi non uult amor,
uincatur.*

No ha desaparecido de mi noble alma todo pudor. Te hago caso nodriza. Este amor que no quiere ser gobernado, sea derrotado!

*Ag. 134-138 - ... Hinc animum iugo
premit cupido turpis et uinci uetat;
et inter istas mentis obsessae faces
fessus quidem et deiectus et pessumdatum
pudor rebellat. Fluctibus uariis agor.*

De un lado una vergonzosa pasión abrumba mi alma con su yugo y no se deja vencer, y en medio de estas llamas que asedian mi espíritu, extenuado ciertamente y abatido, mi pudor se rebela. Soy empujada por olas contrarias

*H.Oe. 307-309 - Quid hoc? Recedit animus et ponit minas.
Iam cessat ira – quid miser langues dolor?*

Qué es esto? Se apacigua mi ánimo y depone sus amenazas; mi cólera desaparece....¿ por qué languideces, desgraciado resentimiento?

Medea, como tantas otras veces, es especial. Las palabras con que su nodriza intenta hacerla razonar, no le hacen desistir de sus terribles proyectos, sino que, por el contrario, la conducen a su autoafirmación. Las dudas de Medea se producen en el ámbito de lo pasional, cuando, tras conocer las nuevas nupcias de Jasón, estalla violentamente su indignación aferrándose a su amor aún quiere exculparle, desviando contra otros la trayectoria de su ira.

*M. 137 ss. - Quid tamen Iason potuit, alieni arbitri
Iurisque factus?.../....
Culpa est Creontis tota.*

No obstante, ¿qué pudo hacer Jasón, sometido al arbitrio y a las leyes de otro?.... La culpa es de Creonte toda....

Así pues, estas figuras míticas, mujeres todavía mientras dialogan con sus nodrizas, irán distanciándose de ellas, como demuestran sus respuestas a las reprensiones de aquellas, para ir tomando altura al avanzar la trama, hasta sobrepasar el límite de lo humano y acceder finalmente a la categoría de héroe trágico. Funcionan finalmente las palabras sabias de las nodrizas en su intento de devolver la razón - el equilibrio - a las apasionadas, como elementos de una lección moral dirigida en primer lugar a ellas, después al receptor, lector o espectador, de la obra en su totalidad.

6 - Las mujeres a las que el autor no ha dotado de una nodriza con quien sincerarse, se diferencian de sus compañeras en tres aspectos: en primer lugar, la pasión que les mueve no es el amor ni el odio nacido del desprecio y de la frustración, sino el dolor, el orgullo, la dignidad ultrajada y el temor por su propia suerte; por otra parte, los hechos que originan esos sentimientos o el final desgraciado que les sobreviene, sí afecta de uno u otro modo a la comunidad establecida, más allá de las vivencias íntimas de los personajes y en tal situación no hay lugar para una nodriza, aunque, como anteriormente hemos indicado, sus funciones sean asumidas por otros personajes más pertinentes. Por último las tragedias en las que no hay nodriza no hay tampoco heroína trágica propiamente dicha, en las que se encarnen las fases de *dolor* y *furor* que concluyan en un *scelus nefas*. El carácter episódico, de débil unidad de acción, atribuido por algunos autores, abusivamente a mi entender, a todas las tragedias de Séneca, se cumple en parte, sin embargo, en algunas de ellas - pensemos en *Troades* o *Phoenissae*. Pero la relajación de la unidad de acción no actúa solamente en la acción, sino también en los caracteres. Y por lo que respecta a los femeninos, que son los que ahora nos ocupan, resulta difícil establecer si son o no íntegramente protagonistas o totalmente secundarias Hécuba y Andrómaca en la primera, Yocasta y Antígona en la segunda¹⁸. Pero en cualquier caso, también estas mujeres

¹⁸ Contribuye a ello el hecho de que los tres rasgos básicos constitutivos de la tragicidad de estas piezas -*dolor*; *furor*; *nefas*- (F. Dupont, *Le théâtre latin*, Paris, 1988) están aquí desmembrados, ya que en *Troades* las mujeres experimentan el *dolor* e incluso el *furor*; pero son los griegos quienes cometen el *nefas* con la muerte ritual de Polixena y Astianacte. En

tendrán la posibilidad de mostrar prudente sabiduría en medio de sus grandes penalidades.

Troades es la tragedia del dolor ya totalmente establecido. Las mujeres que intervienen en ella - Hécuba, Andrómaca, Helena, incluso el coro de troyanas que comparten sus desventuras - no pueden hacer otra cosa que sufrir. No hay en la obra peripecias, no hay lugar para cambios, todo está determinado, todo ha terminado ya¹⁹. Hécuba, en el parlamento en el que, a guisa de prólogo abre la pieza, utiliza el tópico de la fragilidad del poder, de la inconstancia de la fortuna e incluso de los dioses, poniendo como prueba de ello la suerte de Troya y la suya propia (vv. 1-6)²⁰. Andrómaca, viviendo la tragedia de tener que elegir entre salvar la vida de su hijo o las sagradas cenizas de su esposo, confiesa al ayo que para ella *la más grande desgracia es sentir temor aun cuando no se tenga nada que esperar* (v. 425)²¹; a Ulises, que le amenaza con la fuerza para hacerla hablar, le responde: *No corre ningún riesgo la que puede, debe y ansía perecer*. (v. 574)²². Pensamientos ambos de raigambre estoica que poco ayudan en realidad a frenar el desconuelo de la esposa y madre. Helena, finalmente, intenta una especie de autodefensa, no con axiomas ético-filosóficos, sino argumentando lo terrible de su situación, también penosa, al quedar sola, odiada por vencedores y vencidos, al arbitrio de su enojado esposo, cuando en realidad ella no fue responsable de nada, sino que lo fue la diosa que la entregó como premio a Paris (v. 904-923). Como es lógico, tampoco esta exposición tiene influencia alguna en la sucesión de los acontecimientos.

La función de estos retazos sabios es simplemente de reafirmación del dolor que experimenta cada una de las mujeres. Como máximo intentan - y no con demasiado empeño - contribuir en la medida de lo posible a conseguir un lenitivo que atenúe su desesperación, y por ello la colocación de los mis-

Phoenissae igualmente son las mujeres las que experimentan el *dolor*, pero son los hombres quienes lo traspasan hasta el *furor* y cometen el *nefas*.

¹⁹ Es tragedia de estructura lineal, en la que el infortunio de las cautivas troyanas va ganando en intensidad hasta alcanzar el nivel más profundo y elemental de la naturaleza femenina, la maternidad, con la terrible muerte de Polixena y Astianacte.

²⁰ *Quicumque regno fidit et magna potens / dominatur aula nec leues metuit deos / animum-que rebus credulum laetis dedit, / me uideat et te, Troia: non umquam tulit / documenta fors maiora, quam fragili loco / starent superbi.*

²¹ *Miserrimum est timere, cum speres nihil.*

²² *Tuta est perire quae potest debet cupit.*

mos no se concentra en una parte determinada del texto, sino que se reparte a lo largo de los pasajes protagonizados por cada una de ellas. (Hécuba actos 1, 4 y 5; Andrómaca en 3, 4 y 5; Helena en 4).

En el caso de *Phoenissae*, la obra comienza con el diálogo que mantiene Edipo con su hija Antígona que le acompaña en el destierro. Antígona realiza respecto a su padre el mismo papel que las nodrizas hacen en relación con sus señoras: éstas, como ahora Edipo, son seres apasionados, que viven sus afectos con desmesura, en tanto que aquellas, como aquí Antígona, intentan introducir razón en el pazos para reconducir las actitudes de sus seres queridos, o al menos reducir su intensidad, para evitar las funestas consecuencias de actos cometidos en tal estado de enajenación. La semejanza en la función dramática del personaje de Antígona y el de las nodrizas se puede apreciar también en la forma que adoptan. Edipo, tras la autolaceración a la que se ha sometido, desea todavía para sí una muerte cruel, abrumado por la magnitud de los crímenes que, cumpliendo sus hados ha cometido contra sus padres. Antígona se propone disuadirle, y tras asegurarle su amor y su lealtad, sea cual sea la decisión que tome, le insta, no obstante, a conservar la vida, poniendo fin a sus palabras con una exhortación rematada por una frase axiomática, de naturaleza sin duda estoica:

*Phoe. 77-79 - Sed flecte mentem, pectus antiquum aduoca
uictasque magno robore aerumnas doma;
resiste: tantis in malis uinci mori est.*

Mas cambia de propósitos. Recurre a la antigua valentía de tu pecho y domina esas calamidades vencéndolas con tu enorme fuerza. Resiste: en medio de males tan grandes es una derrota la muerte.

Edipo (v.140), aunque conmovido, se muestra irreductible en su obsesión de culpabilidad: (*Quid perdis ultra uerba? Por qué sigues, hija, malgastando tus palabras...*). Es entonces cuando Antígona insiste, ahora con argumentos, para desmontar aquellos otros en los que Edipo fundamentó su decisión, aunque en atención a la altura social, intelectual y moral de la joven, sus argumentos, reflexiones y advertencias forman un cuerpo único, constituyen un verdadero discurso que revela la bien aprovechada formación retórica de nuestro autor; por la misma razón, los motivos a los que recurre la joven surgen en su práctica totalidad de la doctrina estoica. La argumentación de Antígona se concentra en el segundo parlamento de la muchacha, cuyo prin-

cipio ya anuncia la naturaleza de su intervención: *Pauca, o parens magnanime, miserandae precor / ut uerba natae mente placata audias.* (vv.182 s.) *Unas pocas palabras, oh padre magnánimo, te pido que le escuches serenamente a esta desdichada hija.* Inmediatamente se van desgranando los temas en los que se basa su argumentación: No pretende ella que su padre vuelva a la vida prospera y sin cuidados de los reyes (vv. 184-86)²³. Lo propio de un varón de la talla de Edipo es no dejarse someter por el dolor (vv.188 s.). El verdadero valor consiste en hacer frente a los males y no retroceder (vv. 190 s.)²⁴. Quien ha despreciado los bienes de la vida y ha asumido sus desdichas él sólo, no debe buscar la muerte como los cobardes. (vv. 193-6)²⁵ Aquél cuyos males no pueden ir más allá, se halla en sitio seguro (vv. 198 s.). Quien actúa constreñido por su destino, ignorante de todo mal, no es culpable (vv. 203-5)²⁶. En los diez últimos versos de su intervención Antígona formula una serie de preguntas retóricas a las que ella misma da respuesta, dotadas de una secuencia rápida que recuerdan los fragmentos esticomáquicos frecuentes en los diálogos de las nodrizas con sus señoras (vv. 209-15)²⁷.

En el largo parlamento de Edipo que sirve de respuesta a las palabras de Antígona surge un nuevo motivo de autoinculpación en el enfrentamiento de sus hijos Eteocles y Polinices, que va a desembocar en una guerra fratricida:

*Phoe. 274-276 - ... Abieci necis
pretium paternae sceptrum et hoc iterum manus
armauit alias.*

He rechazado un cetro que era el premio por haber matado a mi padre, y ese cetro ha vuelto a armar otras manos

²³ Non te ut reducam ueteris ad speciem domus/ habitumque regni flore pollentem inclito/ peto....

²⁴ Non est, ut putas, uirtus, pater,/ timere uitam sed malis ingentibus/ obstore nec se uertere ac retro dare.....

²⁵ ...qui fata proculcauit ac uitae bona/ proiecit atque abscidit et casus suos/ oneravit ipse, cui deo nullo est opus,/ quare ille mortem cupiat aut quare petat?.....

²⁶ Non es, nec ulla pectus hoc culpa attigit./ Et hoc magis te, genitor, insontem voca,/ quod innocens es dis quoque inuitis.

²⁷quid te in infernas agit/ sedes, quid ex his pellit? Ut careas die?/ Cares; ut altis nobilem muris domum/ patriamque fugias? Patria tibi uiuo perit.....

Este motivo proporciona a Antígona un nuevo argumento de carácter no ya ético como los anteriores, sino político y familiar:

Phoe. 288-90 - Si nulla, genitor, causa uiuendi tibi est,
Haec una abunde est, ut pater natos regas
grauiter furentes.

Si tú, padre, no tienes ningún motivo para vivir, éste es uno más que suficiente: el tratar de dominar como padre a unos hijos enloquecidos.

Argumento en el que insiste cuando llega el mensajero pidiendo el regreso de Edipo para evitar la guerra inminente, y el rey, en su ya enfermiza obsesión, se niega a ello. Dice Antígona:

Phoe. 347-9 -Mitte uiolentum impetum
doloris ac te publica exorent mala
auctorque placidae liberis pacis ueni.

Aplaca ese violento ataque de rencor, y a ver si logran convencerte los males del pueblo. Ven y promueve entre tus hijos la calma y la paz.

En el mismo sentido y sobre el mismo tema, sabio es también el consejo que Antígona da a Yocasta en la segunda parte de la tragedia, en la que pasa a ser personaje secundario, casi instrumental. Pero lejos del recurso a la reflexión, a la deducción lógica, al recordatorio de elevados principios y su aplicación al presente del ser angustiado, en definitiva, lejos del recurso a la razón, aquí Antígona abandona la serenidad de que ha hecho gala en la escena anterior que compartió con su padre, y se dirige a su madre, apremiándola en una intervención breve y plagada de imperativos porque con ella no intenta desencadenar en su interlocutora una actividad mental que la lleve a adoptar la postura adecuada ante el conflicto, sino apelar al sentimiento maternal, primario, de reacción inmediata y positiva:

Phoe. 404-6 - Perge, o parens, et concita celerem gradum,
Compesce tela, fratribus ferrum excute,
Nudum inter enses pectus infestos tene:
Aut solue bellum, mater, aut prima excipe.

Vamos, oh madre, y apresura tus pasos, refrena las armas, arráncales el hierro

a esos hermanos, pon tu pecho desnudo entre sus espadas enemigas. Disuelve esa guerra, madre, o sé tú su primera víctima.

Y paradójicamente, si se tiene en cuenta la personalidad y la filiación filosófica del dramaturgo, es la única vez que unas 'palabras sabias' femeninas son atendidas inmediatamente.

En la segunda parte de *Phoenissae*, la protagonista indiscutible es Yocasta. Lo es de la situación trágica que supone el ver enfrentados a muerte a sus dos hijos, a los que quiere por igual, aunque a los dos por igual considera culpables. Lo es del intento de reconciliación entre ellos que lleva a cabo aun a riesgo de perder la vida. Y es entonces, en presencia de sus hijos cuando les dirige aquellas palabras que si hubieran sido atendidas hubieran alejado el peligro de la guerra y devuelto la paz al reino y a la familia. La forma adoptada en estos textos sigue la fórmula ya vista en otros personajes de ésta misma y de otras tragedias. Hábilmente entremezclados con súplicas, lamentos, o reproches, Yocasta, en largo parlamento, va exponiendo una serie de argumentos dirigidos a los dos contendientes: Hasta ahora a pesar de la gravedad de todos los sucesos acaecidos en Tebas no ha habido culpables pues todo lo ordenaba el hado; pero ahora esta guerra fratricida sí tiene culpables. Deben atender los ruegos que ella les hace, pues la que pretende poner paz entre los rivales es su madre, que no tiene favorito porque ama igualmente a los dos. Tras la devastación de la guerra el vencedor habrá destruido la ciudad y la tierra por la que ha combatido (vv. 564 s.), por lo tanto: *Rex sit ex uobis uter / manente regno quaerite, Discutid cual de los dos debe ser el rey, pero con el reino en pie.* Sigue a este segmento textual, cerrando ya la escena, un breve diálogo de la reina con cada uno de sus dos hijos, y en ambos introduce consideraciones bajo la forma de frases de tono axiomático. Así advierte a Polinices: *Crimine alieno exulas, / tuo redibis.* (vv. 618 s.) *Por culpa de otro andas desterrado, por la tuya vas a volver; Hunc quem uincere infelix cupis, / cum uiceris, lugebis.* (vv. 640 s.) *A ese, a quien tú, desdichado, deseas vencer, cuando lo hayas vencido, lo llorarás.; Et spes et metus/ Fors caeca uersat. Praemium incertum petis / certum scelus* (vv. 631-3) *A las esperanzas, a los temores el ciego azar les da vuelta. Tú estás persigiendo un premio inseguro y un crimen seguro.* Y a continuación a Eteocles: *Regna, dunmodo inuisus tuis.* (v. 653) *Reina mientras seas aborrecido por los tuyos.; Inuisa numquam imperia retinentur diu.* (v. 660) *Nunca se retiene mucho tiempo el poder que es aborrecido.*

7 - En las tragedias senecanas aparecen otras figuras femeninas a las que la corta extensión o el escaso calado de sus intervenciones, relegan claramente a la categoría de personajes secundarios²⁸. Tal es el caso de la misma Yocasta, ahora en la tragedia *Oedipus*. La reina, imprescindible en el incesto y por tanto de gran importancia en el nudo del conflicto, tiene sin embargo a su cargo un corto número de versos. De ellos, los situados en el acto primero, los dirige a su esposo – como si de una nodriza de alto rango se tratara – intentando aplacar el sentimiento de culpa que aquél está experimentando ante la terrible peste que asola a Tebas, y el casi morboso deseo de ser una de sus víctimas. Yocasta intentará reducir la angustia de Edipo con razonamientos alusivos a la dignidad de la realeza que ostenta, muy próximos, por otra parte, a la filosofía estoica, y a su propia historia personal.

*Oe. 83-7 - Quid iuuat, coniunx, mala
grauare questu? Regium hoc ipsum reor:
aduersa capere, quoque sit dubius magis
status et cadentis imperi moles labet,
hoc stare certo pressius fortem gradu:
haud est uirile terga Fortunae dare.*

¿De qué sirve, esposo, agravar con quejas los males? Lo que yo considero verdaderamente propio de un rey es aceptar la adversidad, y cuanto más insegura sea su situación y más vacile amenazando ruina la mole de su imperio, con tanta más seguridad y valentía debe mantenerse a pie firme. No es de hombres dar la espalda a la fortuna.

²⁸ En *Agamemnon* Electra interviene tan solo en el cierre de la obra logrando salvar a Orestes con la ayuda de Estrofo, rey de Fócide, por lo cual será encarcelada no sin antes mantener un breve pero muy duro diálogo con Clitemnestra y Egisto. En la misma obra, a Casandra se le encomiendan importantes funciones en el plano narrativo y en el de creación de la atmósfera trágica: en el primero mediante sus poderes de videncia da a conocer al público el asesinato de Agamenón, que está sucediendo dentro del palacio; en el segundo esta misma capacidad de visión profética que se manifiesta dos veces, introduce en la obra el elemento sobrenatural, constante en los dramas senecanos. En *Hercules Oetaeus*, Iole interviene tan solo tras el prólogo en un canto coral. En los versos que el autor le concede no hay sino lamentos referidos exclusivamente a su situación personal. Ninguna de ellas pronuncia lo que entendemos aquí como palabras sabias. En *Oedipus*, Manto, la hija del adivino Tiresias, es un personaje - instrumento, sin relevancia alguna en el aspecto que aquí tratamos.

103-104 - Quid sera mortis uota nunc demens facis?²⁹
 Licuit perire. Laudis hoc pretium tibi
 sceptrum...

*Y ¿por qué ahora que ya es tarde haces en tu insensatez votos por morir?
 Tuviste a mano la muerte: este cetro ha sido el premio de tu hazaña.*

Igualmente, en el último acto, llegados ya a la catástrofe, antes de llegar ella misma a la desesperación y al suicidio, aun intentará introducir cierta serenidad de espíritu en los actores del *nefas* diciendo: *Oe.* 1019 - Fata ista culpa est: nemo fit fato nocens. *Esto es culpa del hado. Nadie es culpable movido por el hado.*

Megara, en *Hercules Furens*, tiene un escaso papel, pero aquella parte del mismo que le da ocasión para responder a la vejatoria proposición de matrimonio que en ausencia de su esposo Hércules le hace el tirano Lico, le permite utilizar algunas frases axiomáticas como estas: *Cogi qui potest nescit mori.* (v. 426) *El que puede ser forzado es que no sabe morir*; *Virtutis est domare quae cuncti parent.* (v. 435) *Lo propio del valor es dominar aquello que causa pavor a todos.* Su actitud, pasional con sus allegados, racional cuando se enfrenta a la figura masculina del tirano, es equiparable - en los reducidos límites de su actuación- a la ya vista de Medea y Clitemnestra.

Hercules Oetaeus está construido sobre dos episodios de los que el primero gira en torno a la esposa de Hércules, Deyanira, como causante de la muerte del héroe, y el segundo representa su agonía, muerte y apoteosis. Es en esta segunda parte donde aparece Alcmena cuya importancia en el aspecto que ahora consideramos es escasa, como es lógico, por otra parte si se tiene en cuenta que en estos dos últimos actos hay en gran medida sufrimiento físico, dolor y desconsuelo, pero la tragedia íntima de Hércules, su deseo nunca logrado de acceder a los cielos, le es concedido, alcanzando así por fin los reinos de las estrellas. Dos veces interviene Alcmena en clave estoica invitando a la moderación en primer lugar a su hijo, devorado por el dolor: *H. Oe.* 1374 s. - *Compesce lacrimas saltem et aerumnas doma / malisque tantis Herculem indomitum refer. Refrena al menos las lágrimas, sobreponete a las calamidades y, ante males tan grandes, vuelve a presentar al Hércules indó-*

²⁹ El hombre fuerte y sabio no debe huir de la vida. El deseo de morir puede convertirse en pasión porque incluso para morir existe una inclinación irreflexiva del alma. *Ep.* 24, 25.

mito. Después dirigiéndose a su nieto Hilo desconsolado porque entre otras desgracias, en un mismo día había perdido a su padre y a su madre: *H.Oe. 1427 s.* - *Compescere uoces, inclutum Alcidae genus / Miseraeque fato similis Alcmenae nepos, Modera tus palabras, noble vástago del Alcida, nieto de Alcmena, que a ella te asemejas en su fatal desdicha...*

Estos consejos instando a la moderación no tienen trascendencia alguna en la economía de la obra. Incluso podrían parecer incoherentes con la propia actitud desbordada por el dolor, del personaje más adelante. Quizá servirían para caracterizar a Alcmena como una digna matrona, alejada de la demasía sentimental del resto de las heroínas.

8 - Si bien no es siempre seguro si son hombres o mujeres los que cantan las piezas corales contenidas en las tragedias senecanas, el contexto escénico y a veces algunas frases del texto mismo permite tener por cierto que en algunos de ellos las voces son femeninas³⁰. En el aspecto que nos ocupa no hay especial diferencia entre unos y otros. La función del coro en estas obras, además de relacionar separando en un sentido, conectando en otro las partes dramáticas, es la de sobrepasar el nivel de los hechos representados e introducir una serie de reflexiones y principios generales derivados de los avatares que están viviendo los personajes³¹. Una vez localizados éstos a través de la abundancia retórica y de las expansiones líricas que dan forma a los coros, puede apreciarse de inmediato que se trata de principios morales o filosóficos, muchos de los cuales se repiten tanto en otros coros como en distintas intervenciones de los personajes, adoptando la categoría de tópicos. Otras veces constituyen mensajes más ceñidos a principios filosóficos estoicos o epicúreos. Pero en ambos casos pueden entenderse también como palabras sabias desde el momento en que encierran consejos o recomendaciones, si bien dirigidas ahora no a un personaje concreto abrumado por una situación concreta, sino directamente al espectador o lector, impresionado por los acontecimientos que está contemplando y quizá compartiendo anímicamente, al

³⁰ D. Ferrin, "Seneca's Hercules Furens: one chorus or two?", *AJPh* 105, 1984, pp. 301-5.

³¹ J. Dangel, "Sénèque poète fabricant: lyrique chorale et évidence tragique", en J. Dangel (ed.), *Le poète architecte. Arts métriques et art poétique latins*, Louvaine-Paris, 2001, pp. 185-292. G. Mazzoli, "La riflessione di Seneca sul teatro nello specchio dell'Hercules Furens", *Aeuum Antiquum* 4, 2004, pp. 199-201

proyectarlos consciente o inconscientemente sobre sus propias vivencias. La intención del dramaturgo filósofo es dotar a su público de instrumentos que le ayuden a recuperar el equilibrio de espíritu, y consecuentemente el dominio de la situación, en medio de las desgracias virtuales, reales o ambas cosas a la vez, presentes o futuras. Recogemos algunos temas de los dos tipos mencionados en los fragmentos que ofrecemos a continuación:

– Volubilidad e injusticia de la fortuna:

Ph. 978-980 - Res humanas ordine nullo
Fortuna regit sparsitque manu
Munera caeca peiora fouens

Los asuntos humanos en completo desorden los rige la fortuna, que esparce sus favores con una mano ciega...

Ag. 57-59 - O regnorum magnis fallax
Fortuna bonis,
in praecipiti dubioque locas
excelsa nimis.

¡Oh fortuna, que engañas con sus grandes bienes a los tronos! Colocas en el precipicio y en la inseguridad a los que con exceso se han alzado.

– Inconsistencia del poder:

Ag. 60 s. - Numquam placidam scepra quietem
certumue sui tenuere diem.

Nunca los cetros gozaron de apacible reposo ni tuvieron un día seguro.

H.Oe. 602 s. – nam rara fides ubi iam melior
fortuna ruit.

Rara es la lealtad cuando la buena suerte se ha derrumbado.

H.Oe. 616 – Pauci reges, non regna, colunt.

Pocos honran al rey y no al poder real.

– Aurea mediocritas:

Ag. 103-5 – Modicis rebus longius aeuum est:
 felix mediae quisquis turbae
 sorte quietus
 aura stringit litora tuta

Todo lo moderado tiene mas larga vida: dichoso aquel que siendo del montón, tranquilo con su suerte se ciñe al litoral con un viento seguro.

H.Oe. 692-94 - Felix alius magnusque sonet,
 Me nulla uocet turba potentem.
 Stringat tenuis litora puppis...

Que otro resuene feliz y soberbio, que a mí ninguna turba me aclame poderoso, que se ciña a la costa mi pobre embarcación.

H.F. 159-61 - Haec, innocuae quibus est uitae
 tranquilla quies
 et laeta suo paruoque domus.

Este es el cuadro de los que gozan el tranquilo sosiego de una vida inocente y una casa contenta con lo poco que tiene.

– Gozar de la vida:

Ph. 773 s. - Res est forma fugax: quis sapiens bono
 confidat fragili?

Una cosa fugaz es la hermosura ¿Quién siendo sabio puede fiarse de tan frágil bien? Gózala mientras puedes.

– No hay que temer la muerte:

Troad. 371 s. - Verum est an timidos fabula decipit
 umbras corporibus uiuere conditis...?

Es verdad o es que engaña a nuestro miedo la historia de que las sombras viven tras sepultar el cuerpo?

397 - Post mortem nihil est ipsaque mors nihil.

Tras la muerte nada hay, y la misma muerte no es nada.

407 s. - Quaeris quo iaceas post obitum loco?
quo non nata iacent³².

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

Ag. 604-10 - Solus seruitium perrumpet omne
contemptor leuium deorum,
qui uultus Acherontis atri,
qui Styga tristem non tristis bidet
audetque uitae ponere finem:
par ille regi, par superis erit.
O quam miserum est nescire mori!

Romperá por completo toda esclavitud, despreciando a los dioses inconstantes el que la cara del sombrío Aqueronte, el que la triste Éstige sin tristeza ve y se atreve a poner fin a su vida: igual será él a un rey, igual será a los dioses. ¡Oh qué desdicha no saber morir.!

H. Oe. 1983 ss. - Numquam Stygias fertur ad umbras
inclita uirtus; uiuite fortes
nec Lethaeos saeua per amnes
uos fata trahent,
sed cum summas exiget horas
consumpta dies,
iter ad superos gloria pandet.

Nunca el noble valor es conducido a las sombras estigias. Vivid con valentía y los hados crueles 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.

³² Eurípides pone en boca de Andrómaca, en la tragedia del mismo nombre, lo siguiente: *Yo aseguro que el que no nace es igual al que se muere.* Séneca acomoda esta idea a la doctrina estoica, que puede verse por ejemplo en *Ep.* 71, 13-4: *Cuanto existe dejará de existir, pero no se perderá....los seres compuestos se disuelven y los disueltos se componen....* También en *Ep.* 54,5 se dice que la muerte es el no-ser.

– Hay que acomodarse a la situación que toca vivir:

*H-Oe. 228-232 - Felix quisquis nouit famulum
regemque pati
uultusque suos uariare potest.
rapuit uires pondusque mali
casus animo qui tulit aequo.*

Dichoso aquel que sabe sufrir la esclavitud y la realeza, capaz de ir variando su actitud; quita fuerzas y peso a la desgracia aquel que lleva con calma su infortunio.

– El progreso en la sabiduría

*H.Oe 675 s. - quisquis medium defugit iter
stabili numquam tramite curret.*

Todo aquel que se aparta del camino de en medio no corre nunca por la senda segura.

Conclusiones

Paradójicamente, a pesar de los sentimientos aparentemente hostiles a la mujer de nuestro autor³³, prácticamente todos los personajes femeninos no meramente instrumentales de sus tragedias pronuncian ‘palabras sabias’, a excepción de Juno, la única de naturaleza divina. Así pues utilizan estas expresiones tanto las protagonistas como sus nodrizas y otros personajes femeninos secundarios.

Las intervenciones de las nodrizas siguen un mismo esquema, en el que, no obstante, el dramaturgo introduce variaciones circunstanciales (distinta

³³ La opinión negativa de Séneca respecto a la mujer aparece en varios momentos de su obra: son intrigantes, igualan a los hombres en libertinaje (*Ep.* 95, 3; 20 s.): han nacido para obedecer (*Con. Sap.* 1,1). Pero su inferioridad moral se debe a su escasa formación intelectual: en *Prov.* 14,1 dice que la mujer es un animal imprudente y en *Cons. Sap.* 14,1 *si no se le arri-ma alguna ciencia y mucha erudición, es una fiera que no sabe refrenar sus deseos*. En la Consolación a su madre Helvia, 14,2, describe a las madres que abusan de sus hijos, pero en 17,4 lamenta que su padre, siguiendo el uso de los antepasados, le impidiera instruirse en os preceptos de la sabiduría. También habla afectuosamente de su esposa Paulina en *Ep.* 104, 5.

ubicación de los motivos, mayor o menor extensión u ornato retórico de los mismos, etc.). Sus consejos y recomendaciones parecen ir en un *crescendo*, desde aquellos basados en verdades cotidianas a aquellos otros en los que se manifiestan, aplicados a la vida real, ciertos principios filosóficos, especialmente de carácter estoico.

En diálogo con ellas, también las protagonistas se sirven de palabras sabias para justificar sus intentos de lograr sus apetencias. En los casos en los que el interlocutor es un personaje masculino, cambia el tono de sus intervenciones, siendo ellas quienes representan la razón y ellos la pasión.

Los diálogos nodriza - señora cumplen una función concreta en la arquitectura de la obra, tanto en el aspecto narrativo como en el trágico o en el didáctico, a la que responde su ubicación en ella.

Las obras en las que el conflicto sobrepasa a sus protagonistas afectando de un modo u otro a la comunidad a la que pertenecen, no cuentan con la figura de la nodriza pero su función dramática subsiste realizada por otros personajes, que pronuncian sus palabras sabias siguiendo, a la manera de aquellas, una línea argumentativa, si bien los argumentos son de una mayor altura en adecuación a la superior categoría social de quienes los emplean.

También en los coros se incluyen palabras sabias, cuyo contenido, dadas las características de los coros senecanos, va dirigido al espectador sin prácticamente mediación de la mimesis.