

LA EXPRESION DE LA FILOSOFIA DE SENECA SOBRE LA MUERTE EN LAS TRAGEDIAS

M^a Asunción SANCHEZ MANZANO

Universidad de León

Este trabajo ofrece una lectura de las tragedias que aprovecha los recursos de lenguaje y estilo para plantear una reflexión sobre aspectos temáticos y de pensamiento.

La lectura y la comprensión de los textos reclama una perspectiva distinta del análisis propiamente lingüístico; los aspectos de contenido y la configuración literaria particular se desarrollan con la intervención medial de las palabras. La significación que alcanza globalmente el párrafo concreto o la peripetia argumental, es incomparable con la de las palabras que la hacen posible. No obstante, la aportación singular de una palabra a la expresión constituye un matiz no despreciable, cuyo valor se descubre sólo después de conocer aspectos de contenido más generales que le sirven de marco.

Si en el pensamiento de Séneca siempre se ha reconocido el interés por los temas que le preocupan como hombre concreto —los temas de la existencia y del destino humano— uno de los aspectos más comentados es sin duda la actitud ante la muerte.

Como decía, el punto de partida para valorar las aportaciones de las palabras concretas al significado de conjunto son los aspectos generales de contenido. No se trata del contexto lingüístico, tantas veces explorado en busca de diferencias semánticas; en el comienzo aparece tan sólo el contexto temático más amplio y poco a poco se van introduciendo las cuestiones más particulares o de detalle.

La muerte tiene en la obra de Séneca aspectos muy diferentes: el pensamiento reposado y la actitud ante la muerte de las obras filosóficas, la muerte como tema de ejercicio literario en las *consolationes*, la actitud del asesino y del suicida en las tragedias...

El soporte de cuantas ideas expone el filósofo cordubense en sus tragedias es el mito heredado, fruto de una cultura y una mentalidad distinta: la helénica. La dificultad de hacer de este motivo un medio adecuado para la expresión del pensamiento propio es estimable. La distancia entre el mito tradicional y el mito tal como lo recrea Séneca resulta sugerente de las pretensiones que tenía cuando se interesó por escribir con él una tragedia. El ambiente político, la imagen del príncipe y la frustración de las aspiraciones

personales, pueden encontrarse reflejadas en las tragedias. Indudablemente, es más difícil descubrir el rostro de Séneca que se esconde detrás de sus personajes que comprender la filosofía vital que él mismo da a conocer en sus ensayos y en sus cartas. No obstante, escondido entre los bastidores de su teatro se encuentra quizá aquello que no puede manifestar abiertamente sin riesgo. En este sentido, la hipótesis de que las tragedias fueran escritas para reflejar algún aspecto concreto de la realidad política contemporánea fue aprovechada incluso como criterio para la datación de las distintas piezas; sin embargo, intentando ver a Claudio o Nerón en la mayoría de los tiranos y de los reyes, o bien en la figura de Hércules, a Messalina o Agripina en Fedra o Medea, a Británico en Tiestes, etc. no se consigue avanzar mucho en el conocimiento de la cronología de estos dramas, por lo incierto de esas referencias. La posibilidad de que en estas obras se presente un mensaje político concreto dota a las tragedias de un gran atractivo, que se añade al que poseen por su valor literario.

El contexto más amplio, es, por tanto, en este caso, la experiencia vital del autor, interesado por la realidad política que vive y por su repercusión en la vida diaria del hombre concreto. En los años en que ansía una mayor influencia en los asuntos del estado, observa cómo en el cielo de la política de la *Urbs* la razón pliega sus alas y el destino de la familia de Augusto lleva la iniciativa en adelante. Desde este punto de vista, la realidad no parece tan ajena al modo de ser del mito, y por este motivo se hace tan difícil acertar con la tragedia que más se aproxima a una circunstancia histórica determinada, descubriendo así una clave fundamental que permita una datación, siquiera relativa. Y es que el destino, el *Fatum* o la *Fortuna* es el hilo primordial del desarrollo de los mitos que escoge Séneca.

Sin embargo, el tratamiento que él da a la materia argumental del mito es exclusivo y característicamente personal. La acción fatal del destino y la fortuna sobre la experiencia humana queda encuadrada en los horizontes de su filosofía vital; por eso en las tragedias, más que un mensaje político concreto, se observan reacciones y comportamientos ejemplares para sus contemporáneos. Tendremos ocasión de aludir a esta filosofía particular en el curso de los comentarios, pues el horizonte que define objetivamente los límites de la vida es precisamente la muerte.

En las tragedias, la reflexión sobre la muerte se impone con insistencia. La trama argumental de cada una de ellas es el contexto próximo en que se encuadran las distintas observaciones sobre el tema. Pero se puede aprovechar también la similitud de planteamientos y actitudes de personajes de obras distintas para entender cuestiones fundamentales de los dos tipos de filosofía vital aludidos: la moral del mito y la de Séneca.

En la lectura descubrí algunas de las cuestiones fundamentales que se suscitaban: quién tiene derecho a matar, quién merece la muerte y quién tiene derecho a morir. Estas cuestiones dan ocasión de advertir, por una

parte, las claves de la moral del mito —en aquellos aspectos en que Séneca la refleja— y, por otra, las ideas propias que el filósofo transmite.

En primer lugar, Séneca expone por medio de sus personajes argumentos en favor del derecho a matar (Clitemnestra, Pyrrro, Ulises, Medea, Teseo, Atreo). La mayoría de las muertes ejecutadas por estos personajes tienen un argumento que exponen para su justificación. Medea funda su venganza en la ingratitud de Jasón, un argumento racional, pero al mismo tiempo es la pasión el motor de sus acciones asesinas.

La maldad y crueldad que no son de extrañar en una hechicera sorprenden, en cambio, en la reina Clitemnestra. Las razones que motivan su decisión son el sacrificio de Aulide y los celos, pero la pasión del poder, asumido en compañía de Egisto, puede más en ella. También los celos y la pasión de poder impulsan a Atreo a matar a sus sobrinos. Otra pasión, la ira, mueve a Teseo a maldecir a su hijo, que muere inmerecidamente.

En consecuencia, existe un impulso pasional y no una razón justa para matar, la pasión se arroga el derecho a matar. La muerte de Polixena se justifica por medio del *fatum*, de la necesidad ciega que reclama la misteriosa voluntad de Aquiles, y así lo declaran Pyrrro y Calcante. Fuerzas superiores sugieren la ejecución de Astianacte como forma de evitar que en el futuro pueda encabezar acciones de venganza contra los griegos, que la sangre de Héctor le reclamará. También éstas son razones, más o menos comprensibles, para la actuación de los verdugos, pero existe vagamente una vehemencia pasional en las ansias de Pyrrro y de Ulises por dar muerte: la crueldad de la venganza se ensaña con los vencidos.

Pero se observa también, en algunos casos, que la decisión de dar muerte depende de quien tiene el poder. Recordemos las amenazas de Lyco y de Creonte o la proscripción del asesino de Layo por parte de Edipo. Este aspecto, que se podría ajustar más a la realidad política, parece, sin embargo, más desdibujado que la pasión concreta que mueve a la violencia a los hombres sin distinción. Se revela aquí el filósofo que reflexiona sobre las actitudes morales del hombre concreto (recordemos las reflexiones del *De ira*).

Planteada la primera cuestión, sobre quién tiene derecho a matar en la tragedia, me ocuparé seguidamente de la segunda: quién merece la muerte. Explicaré a qué me refiero con esa cuestión.

Los culpables de desgracias se juzgan merecedores de la muerte, de una muerte dolorosa y horrible. La reacción psicológica de culpabilidad es el resorte que obliga a asumir la muerte. Sin embargo, hay que observar que esta reacción se produce casi siempre en quienes por su ignorancia no son responsables del mal que causan (Edipo, Deyanira¹). La responsabilidad no

1. A pesar de las dudas sobre la atribución a Séneca de la tragedia *Hercules en el monte Eta* y de las especiales características que tiene, he constatado la afinidad de elementos temáticos y de vocabulario. La diferencia de vocabulario de la *Octavia* respecto al resto es muy notable, y ratifica su consideración fuera del *corpus* de tragedias.

se plantea, ni tan siquiera la culpabilidad, cuando la pasión hurta a la razón el control del comportamiento (Clytemnestra, Atreo). El problema de la responsabilidad de Edipo en el asesinato de su padre Layo, en el suicidio de su madre y en la muerte de los habitantes de Tebas no llega a plantearse claramente, pues la determinación absoluta del *fatum* no lo permite; sin embargo, el héroe trágico la asume como propia y considerada que debe morir, a pesar de no ser objetivamente culpable. En la mentalidad de los antiguos trágicos griegos, la culpa era objetiva; en cambio, la novedad que presenta Séneca es la subjetivización de la culpa.

De todas maneras, Séneca procura preservar a sus personajes de la determinación absoluta de los hados y de las pasiones, dejando una puerta abierta a la esperanza en la libertad del hombre. Me estoy refiriendo a unos pocos versos que aquí y allá desafían al mito: son aquellos en que Amfitrón pone a su hijo ante la alternativa de elegir la muerte o la vida, una vez asumida la desgracia de haber matado a su familia; en que Clytemnestra se arrepiente de su infidelidad y está a punto de renunciar a asesinar a Agamenón; y el diálogo de Fedra con su Nodriz sobre la solución al amor imposible que la domina.

En cambio, en la discusión entre Antígona y Edipo aparecen elementos sentimentales, los de una tierna relación paternofamiliar, que frenan la rigidez de la argumentación filosófica, que pugna por hacer despertar a la libertad y a la responsabilidad objetiva los viejos planteamientos del mito. Edipo repite obsesivamente la máxima de conducta propia del mito, esto es, que quien ha cometido crimen debe morir, y cede solamente a la piedad y a la ternura de su hija —elemento sentimental—. Los razonamientos de Antígona tienen el sello del buen sentido estoico. Ella afirma la inocencia de su padre —en la que él mismo no se atreve a creer— con desprecio a la arbitrariedad de los dioses. Edipo, finalmente, no reacciona por evitar la lucha fratricida, que está determinada por el destino; en cambio, se decide a vivir al ver que la virtud de su hija contradice la necesidad fatal de que de lo malo sólo puedan surgir males y se abraza a esa esperanza con entusiasmo irracional (*Phoen.* 312... "tu tantum impera: / hic Oedipus Aegea transnabit freta / iubente te... / iubente te uel uiuet./). Por tanto, se unen en este diálogo, elementos racionalistas, sentimentales e irracionales (lo que no se asume por convencimiento, se consiente por impulso de una admiración entusiasta, ciertamente no racional, pero que parte de un estímulo racional como es la virtud).

Ahora bien, en alguna de las piezas dramáticas, una figura de pensamiento se sobrepone en importancia a la muerte en sí: se trata de la paradoja del vencedor vencido. Los personajes de Hércules y Agamenón², aparte del de Edipo, que tiene caracteres peculiares, admiten esta interpretación. La

2. A propósito de este elemento en el *Agamemnon* cf. E. Lefèvre "Schicksal und Selbstverschuldung in Senecas *Agamemnon*". *Hermes* 91, 1966, 482-495.

resignación estoica ante los cambios de la Fortuna se enraiza, a través de estos personajes, en la ideología popular del mito, conservada sin pérdida en sus distintas elaboraciones literarias.

Por otra parte, el derecho a morir, la tercera de las cuestiones, se insinúa en las tragedias. La muerte parece a menudo el único camino para los desgraciados, y se considera cruel impedirles quitarse la vida u ofrecerse a morir.

Precisamente las palabras que usa Séneca en estas situaciones son *mori* y *mors*. Con ellas expresa la actitud de resignada aceptación de la muerte, en el modo de suicidio o en el de ejecución, ante la presión de la fortuna. Las dos palabras se utilizan comúnmente para la muerte concreta de algún ser, como fin inevitable de su trayectoria vital. En cambio, en el caso de Mégara ante Lyco, de Electra ante Egisto, y de Cassandra ante Clytemnestra la amenaza de muerte corresponde a la decisión de las heroínas de no colaborar con los usurpadores del poder. En la formulación de las amenazas se utilizan tanto *mori* como *mors*.

La intención primera de Fedra es la del suicidio, como única posibilidad de no sucumbir a su pasión desgraciada. También en esta actitud las dos palabras más empleadas para designar la muerte son *mori* y *mors*. En todos estos ejemplos, Séneca desliza una tímida acusación de cobardía a quienes pretenden con la muerte huir de la vida. El suicidio que aprueban los estoicos no es un recurso ante los males de la fortuna, sino más bien un triunfo sobre el miedo a la muerte y sobre el propio deseo de vivir.

La formulación del derecho a morir se produce también, con una desgarradora fuerza sentimental, por parte de dos personajes que consideran que deben morir. Los comentarios que se han hecho sobre ambas cuestiones —quién tiene derecho a morir y quién merece la muerte— pueden contrastarse en este punto de la siguiente manera: se ha expuesto lo concerniente al derecho a morir desde el punto de vista del filósofo Séneca, pero desde el punto de vista del mito, el derecho a morir sólo lo tiene quien merece la muerte, según esa moral implacable.

Los dos personajes a los que me refiero son Edipo —en *Phoen.*— y Deyanira. En boca de Deyanira se observa la unión de ambas cuestiones: (930) “proinde lucem fugere decretum est mihi” / criticado por la moral estoica; a eso mismo se refiere la muerte como “don”, “gracia” o “regalo”. En cambio, el “poena est mori” enlaza unos versos más adelante con “Poena poscis Alcidae? Dabo.” (1006). La actitud de Edipo “Nunc soluo poenas” (170), cuando se dispone a suicidarse, desmiente la decisión que dice tomar en virtud de libre albedrío: (103) “Desiste coepto, uirgo: ius uitae ac necis/meae penes me est.”

Por otra parte, existe en ello un aspecto más: en el personaje del último Hércules, se encuentra el deseo del héroe estoico de morir con dignidad. El derecho a morir, lejos de ser un atributo del desdichado o del cobarde, puede ser ejercido por el hombre que serenamente se considera maduro para la muerte. En el caso de Hércules existe un contraste entre la zozobra y

la impaciencia de morir para escapar al dolor físico y a la vergüenza de verse vencido por una mujer, y la serenidad con que acepta la muerte al conocer la verdadera y remota autoría de su desgracia.

Con motivo literario, la muerte contribuye a crear un ambiente que influye a fondo en el lector, impresionando su sensibilidad como un motivo patético más, a la manera en que se utiliza el dolor y el terror; se puede estudiar entonces como elemento funcional, subordinado al conjunto del mito, que mantiene la unidad de la pieza por la secuencia de sucesos. De esa manera, el personaje queda caracterizado mediante su relación con la muerte, bien sea la suya propia, bien la de otro u otros.

Rozelaar³ determina con acierto la cadena típica de la motivación argumental del mito elegido para la tragedia senecana: *nefas - scelus - furor - dolor - mors*. En efecto, la combinación de estos cinco elementos es clave de la estructura dramática, si a ellos se une el *fatum*. La muerte es un elemento más entre ellos, pero indispensable, según estamos viendo, pues la consecuencia necesaria del *nefas* y *scelus* es *mors* según el mito, y *dolor* secundariamente. *Furor* está motivado por el orgullo de Hércules de considerarse merecedor de la gloria de los dioses al mismo tiempo que por intervención de la voluntad de Juno; también tiene consecuencias de muerte. *Furor* es también la ira de Teseo, que determina la muerte de Hipólito. Y *furor* puede ser la venganza de Medea, o las de Clytemnestra o Atreo: todas acaban en sangre.

Pero, descendiendo al detalle, se advierte la delicada y minuciosa elaboración que tiene el arte de Séneca, pues aplica con acierto recursos compositivos de probada eficacia, avalados por una larga tradición cultural y de cultivo de la palabra. No se trata solamente del dominio de los recursos técnicos, tales como figuras de expresión (entre ellas las imágenes⁴) y de contenido, sino también el conocimiento de la tradición mítica y la maestría en el uso del vocabulario. A través del estudio del vocabulario se pueden descubrir matices interesantes de la teoría y práctica de Séneca como dramaturgo.

Nombres que Séneca da a la muerte son *mors*, *nex*, *letum*, y *caedes*. Otros nombres como *interitus*, *exitium* y *obitus* aparecen sólo alguna vez. Tal distribución de frecuencias es propia de las obras en verso, pero además el propio contenido que se expresa con ellas es indicativo de la intención con que se eligieron. Indudablemente, *letum* es la palabra más característica de la poesía desde época augústea. *Mors* expresa tan sólo el final de la vida, en tanto que *letum* es la muerte como fatal hundimiento en el no-ser. Tal concepción se aprecia en los frecuentes oxímoron entre *uita* y *mors*, así como en las apariciones de *letum*.

3. Cf. M. Rozelaar "Neuen Studien zur Tragödie *Hercules Oetaeus*". ANRW II, 32,2. (W. Haase ed.) Berlin, De Gruyter, 1985.

4. Cf. N. Pratt "Major Systems of Figurative Language in Senecan Melodrama". TAPhA 94, 1963, 199-234 y M. Landfenster "Funktion und Tradition bildlicher Rede in der Tragödien Senecas". Poetica 6 (2), 1974, 179-204.

Por su parte, *nex* y *caedes* corresponden a la ejecución de la muerte. Se mencionan en las tragedias modalidades (*genera, uiae*) de *letum* (recuérdese, por ejemplo, *Oed.* 180 “O dira facies noui leti grauior leto”) en cambio *nex* y *caedes* asumen la expresión de la violencia. Lo característico de *caedes* es el ensangrentamiento del cadáver, mientras que en el caso de *nex* la decisión, el designio de matar o de matarse parece ser determinante de su uso. *Nex* es la acción de matar que termina en *caedes*. *Nex* es el designio suicida de Fedra, asumido en toda su crudeza y la muerte de Hipólito por voluntad de Teseo. En cambio, la nodriza expresa a Teseo el deseo de Fedra de suicidarse, cuando se finge víctima de Hipólito, mediante *letum*, que con su indeterminación genérica esconde hábilmente motivos, fines y modos.

El término descriptivo es *caedes*, el más plástico, el que hace evidente la muerte bañada en sangre. Es el resultado de la acción asesina y se encuentra reiteradamente referido a la sangre de los inocentes, los hijos de Mégara, Polixena y Astianacte muertos, los de Medea, los de Tiestes. *Funus* es la réplica no sangrienta a *caedes*, pues se refiere igualmente al hecho consumado, pero con caracteres sentimentales de llanto y luto. Ambos conceptos se ayuntan artísticamente en *Phaedr.* 1275 “Patefacite acerba caede funestam domun”.

Al comentar el arte de la palabra concreta, empleada con saber y precisión, podemos reparar ahora en unos pocos verbos que tejen las reflexiones de los héroes trágicos. Séneca emplea *perimere* en los episodios más destacados de muerte y suicidio. Con *perimere* expresa Jasón la amenaza de muerte de Creonte a Medea (*Med.* 490) y al final de la obra es Jasón el que con ese término pide la muerte a Medea, después de que ésta ha consumado la de sus hijos. En este caso, se emplea *perimere* en dos momentos claves de la acción. Este mismo verbo es el elegido para expresar la maldición delfica de Edipo y la que él pronuncia contra el asesino de Layo (*Oed.* 16 y 261). Por una parte, en Creonte, observamos la potestad que tiene el soberano de dar muerte o de condenar al exilio, una cuestión de máxima importancia e interés en la reflexión política de Séneca —según puede suponerse.

La maldición de Edipo contra el asesino del rey es otra sentencia dictada desde el poder, más o menos justificada en razón del bien común. Por otra parte, la actitud de Jasón reconoce el derecho de Medea a darle muerte; se reconoce, demasiado tarde, culpable de traición. El destino de Edipo es el que justifica que asesinara a su padre. Como se puede ver, el contenido semántico de tipo general del verbo *perimere* permite gran número de usos. Asume la designación correspondiente a la primera cuestión temática que mencionábamos: el derecho a matar desde los puntos de vista del poder político, la venganza y la determinación para matar impuesta por el destino.

En ocasiones, Séneca se complace en emplear el mismo verbo con reiterada referencia a una misma muerte. Así con respecto a la muerte de Agamenón el verbo *perimere* se emplea en la profecía de Casandra (*Ag.* 884) y la realización de ese asesinato (ib. 925) después de que Clitemnestra confesara a su nodriza el deseo de matar a su marido (*Ag.* 200) mediante el mismo verbo. En *Herc.*

O., en cambio, el empleo de *perimere* da ocasión de observar el encadenamiento de dos muertes, prefigurando en Deyanira una Clitemnestra resentida por la infidelidad de su marido y cuya muerte puede ejecutar su hijo: Deyanira, celosa, se muestra dispuesta a matar a su marido (315, 436), pero en su arrepentimiento reconoce a su hijo Hylo el derecho a matarla (985, 1458).

El verbo *perire* comparte con el anterior la referencia a la muerte de Hércules (1259, 1421 y 1687) y a los deseos de muerte de la propia Deyanira, celosa antes (340) arrepentida después (870). En ambos casos, *perire* designa la muerte como final de la vida. En un pasaje de *Oed.* se entrelazan expresiones con esos dos verbos y con *perdere* (103-108).

En los versos 934-935 y 950 de *Med.* se emplea *occidere* después de haber utilizado en similares circunstancias *perire*, *perimere* y *perdere*. A la muerte de Deyanira, designada con *perimere* o con *perire*, también se alude con *occidere* (924, 1420, 1460, 1465). En ellos se observa la semejanza de uso; pero, ahora bien, son indicativos de una visión distinta de la misma acción. Valga como ejemplo la descripción de la muerte de los hijos de Mégara. Cuando Hércules, en diálogo con Anfitríón describe lo que parece haber ocurrido, se fija en el cadáver de uno de los niños y dice: "Hoc en peremptus cecidit puer" (1295). *Peremptus* expresa la muerte como suceso, desde fuera, como cuando se decía *peremptus* a Layo (243-44) o a la Esfinge (105) sin conocer la voluntad divina que se halla en el origen de ambas muertes. Pero, cuando Hércules enloquecido emprende la matanza, la expresión elegida es otra: (1020) "sed ante matrem paruulum hoc mostrum occidat". Se esperaba también en cuanto a los verbos, el empleo de términos y expresiones más descriptivas, plásticas y patéticas. En efecto, el lenguaje de las tragedias dispone también de otros recursos para hacer llegar al lector la acción violenta que tiene por resultado la *caedes*. En este caso, *occidat* resulta mucho más dinámico y descriptivo.

Un empleo de *occidere* relacionable con *cadere* es el que hace de estos verbos una posibilidad de mayor viveza descriptiva, que contrasta con la expresión de dar muerte que dan los verbos transitivos. Me refiero a la fórmula *cadere / occidere manu alicuius*. Esta fórmula en la época de Séneca cuenta con tradición en poesía, y se aprovecha en numerosos pasajes. Obsérvese lo expresiva que resulta. Describe la ejecución material de la muerte. Las muertes de los hermanos y el padre de Mégara, la muerte de Layo, la muerte del padre de Casandra, la muerte de Hércules, la de Antíope, la de Polixena y la de Busiris adoptan oportunamente esa descripción.

El empleo no escaso de *iacere* para la muerte de este tipo cuando ha sido consumada, tiene interés únicamente desde el punto de vista del estudio del léxico. Recuérdese la relación *cadere* - ⁵ *iacere*, que puede servir de

5. Los dos guiones expresan la relación intrasubjetiva secuencial entre los dos verbos (Cf. B. García Hernández *Semántica estructural y lexemática del verbo*. Reus, Avesta, 1980, pp. 3, 75 y 83-86).

fundamento al empleo de *iacēre* como verbo de la muerte. La expresión con *iacēre* es más plástica que la que se obtendría con *mortuum esse*, *peremptum* u otra similar.

Además de la acción real de dar muerte, en ocasiones, Séneca quiere expresar con *perimere* la culpabilidad que un personaje asume en una muerte de la que no ha sido autor material. Esta actitud completa el comentario de una de las cuestiones apuntadas más arriba: el derecho a morir de un personaje repercute en la decisión de otro sobre su propia vida. Así en *Herc. f.* 1263 Amfitrión dice "*Perimes patrem.*" cuando Hércules le manifiesta su intención de suicidarse. Pero aún el uso de este verbo permite observar nuevos matices del tema de la muerte. En *Oed.* 1045 Edipo toma sobre sí la responsabilidad moral del suicidio de su madre y en *Phaedr.* 1250 Teseo lamenta su responsabilidad en la muerte de Hipólito. Ninguno de los dos personajes son directamente culpables de esas muertes, pero los dos admiten, al haberlas provocado, una cierta autoría. Con gran patetismo admite Deyanira su culpabilidad: 989 "*Haec, haec perimit dextra*" a pesar de que la muerte real de Hércules no se ha llegado a producir. Es una manera de arrancar expresión a un verbo poco expresivo de por sí. Con estos ejemplos se aprecia la habilidad de Séneca para hacer decir a las palabras algo más de lo que su uso corriente permite, cargándolas de eficacia en la transmisión de impresiones e ideas.

Otro uso lingüístico concreto nos permite fijarnos en una cualidad en la presentación de las escenas: algunas muertes se describen como un sacrificio, y para ello se elige con preferencia un término, que es *mactare*. La aplicación de *mactare* repetidas veces en Séneca con referencia a la muerte de seres humanos es un rasgo peculiar, tal vez indicativo de una valoración de la muerte por sus consecuencias morales y por las actitudes del que muere. Verdadero sacrificio humano es el de Polixena indudablemente, y es constante la referencia a este hecho con *mactare* (tan sólo con referencia ocasional a Ifigenia se emplea *immolare* (*Tro.* 249). Víctimas indefensas son los hijos de Tiestes, que son asesinados con rito sacrificial. Pero además, parece el término preferido para que se expresen los que consideran que deben morir, de acuerdo con la moral que hemos comentado. Se ofrecen como víctimas indefensas Jasón, en su arrepentimiento, a Medea, y Edipo a la ciudadanía de Tebas, cuando se entera de que ha cometido incesto. También se encuentran indefensos ante sus asesinos Agamenón y Príamo (*mactator senum* dice Hécuba a Pyrro en 1002). La indefensión propia de la víctima sacrificial parece el rasgo definitorio de estos casos. En cambio, la referencia a la muerte de un enemigo personal, como Lyco por parte de Hércules o los tíos de Meleagro en relación con éste, de modo parecido a la suerte que desea Atreo para Tiestes movido por el odio, responde a otra motivación. Para explicar el uso de *mactare* con referencia al enemigo podemos aludir a la expresión *macte uirtute* con la que se saludaba a los guerreros vencedores.

En *Tro.* 287 la referencia a la muerte de Políxena se realiza con *occidere*. Se observa así el empleo de un verbo descriptivo de la caída de la víctima. Para las escenas de sacrificio Séneca emplea, por tanto, *mactare* para la designación del hecho en sí y *occidere* como término descriptivo que se complementa con *caedere*, según se ve en lo que dice Atreo: (1057) "Ferro uulnera impresso dedi, / cecidi ad aras..." Si *occidere* designa la caída de la víctima, *caedere* expresa el golpe del sacrificador.

Una vez que se ha comentado la aportación del contenido de las palabras a la expresión de actitudes y comportamientos, explicados primeramente como elementos temáticos insertos en las tres cuestiones planteadas acerca de la muerte en las tragedias, me ocuparé de la valoración, desde el punto de vista del estilo literario, de los usos lingüísticos mencionados.

Obsérvese que la lengua poética transmitida a Séneca no dispone de recursos léxicos ilimitados, sino que se halla condicionado no sólo por la tradición más o menos arbitraria del gusto artístico, sino por la elección del metro. En el esquema del trímetro yámbico, predominante en las tragedias, *iacère* juega con ventaja al menos sobre *mortuum*.

A diferencia de los verbos comentados, que se emplean a menudo, tres verbos frecuentes en la lengua contemporánea se encuentran muy poco representados en las tragedias. *Interimere* sólo se usa en *Phaedr.* y en *Oed.* pero era de esperar una frecuencia mayor, puesto que se trata de una palabra con tradición poética. Esta característica se debe probablemente a la estructura métrica de la palabra, que resulta más incómoda de adaptar al trímetro yámbico, predominante en las tragedias, que *perimere*, un verbo de significado muy afín. Explicación semejante tiene la ausencia de *interire*, menos adaptable en comparación de *perire*, el verbo de significado más próximo. *Occidere* es escaso en poesía, pero no raro, y aparece únicamente en las dos obras citadas. La escasez de *necare* contrasta con la frecuencia de *nex* en las tragedias. En este caso tenemos más bien en el contenido semántico del verbo, según el uso comprobado en la lengua literaria en prosa sobre todo, la razón para que no aparezca designando la muerte. La función significativa de *nex* en las tragedias depende de la del resto de los sustantivos, que se usan en ellas para la muerte; *necare*, en cambio, tiene un contenido determinado en relación con el resto de los verbos empleados en latín para la muerte, y con este contenido, Séneca decide no emplearlo.

También encontramos, por tanto, en el empleo del vocabulario connotaciones estilísticas; otra de ellas es el tono sentimental. El empleo de *extinguere* tiene rasgos sentimentales. Séneca lo utiliza con mayor fuerza que en poetas anteriores, en que aún aparece como uso claramente metafórico. No se puede decir que pierda en las tragedias ese carácter metafórico, pero se usa con más soltura e independencia de contextos donde se entiende una alusión al brillo o al calor.

Séneca paga tributo también a la tradición poética con el uso de expresiones bastante usadas por Virgilio y Ovidio —cuya influencia sobre Séneca

se advierte también en otros aspectos distintos del vocabulario⁶—. Me refiero a locuciones como *dare mortí, leto, neci*, si bien hay que advertir que se encuentran tan sólo y muy escasamente en *Herc. f.*, *Med.* y *Oed.*, en *Tro.*; frente a ellas *dare letum* supone una innovación (en *Phoen.* y *Med.*) expresiva de la causación directa de la muerte. Sin embargo, se mantiene también la indeterminación antigua de la locución poética *mittere ad mortem* de *Herc. f.* No faltan expresiones con *uita* (*finire uitam, ponere finem uitae, uitae finem facere, impendere uitam, reddere uitam / animam, uitam relinquere, e uita fugere*) o con *anima* o *spiritum* (*animam exprimere, auferre spiritum*). A la suavidad con que se solía aludir en la lengua clásica a la expiración (*exhalare, expirare*) corresponden esas expresiones crueles y vigorosas de los personajes de Séneca *uitam/spiritum exspuere*⁷. En este aspecto observamos una vez más cómo une la tradición y la innovación, que va dando paso a un gusto distinto.

En contraste con el carácter violento de la mayoría de los sucesos que hemos ido recordando, aparece una respetuosa expresión de serenidad en la muerte de Pólipo, a la que se alude con la expresión *obtinere quietem aeternam* (*Oed.* 785).

La diferencia de la selección de vocabulario en las tragedias con la empleada para hablar de la muerte en el resto de la obra del filósofo cordubense es muy notable. De acuerdo con las indicaciones que se han hecho sobre las palabras más características de la lengua poética, no puede extrañar la ausencia de *letum*, y su familia etimológica, de las obras en prosa, así como la libertad de empleo de los términos compuestos con el preverbo *inter-* (*interimere e interire*) cuando faltan las condiciones restrictivas del metro. El verbo *interficere*, característico de la prosa clásica, de acuerdo con la inclinación manifiesta de la época augústea, pierde terreno ante *occidere*.

La importancia del tema de la muerte en las tragedias se observa también en la manera en que se habla de la vida. En efecto, la vida no se expresa en imágenes de gozosa alegría, sino que se ve abrumada de desgracias que buscan en la muerte una respuesta. Sólo en Fedra se guarda consideración a los aspectos agradables de la vida humana, pero se trata de un argumento para convencer a Hipólito. Cuando la vida del otro estorba la propia felicidad, es su muerte el recurso que puede hacerla posible. A otros es la crueldad de su destino el impulso para desear la muerte. La desesperanza en la inmortalidad es otro detalle de la filosofía de Séneca presente en una de sus tragedias, *Tro.* (397) “Post mortem nihil est ipsaque mors nihil / uelocis spatii meta nouissima.”⁸

6. Sobre elementos virgilianos en Séneca Cf. J.M. André “La présence de Virgile chez Sénèque. Zones d'ombre et de lumière”. *Helmantica* 33, 1982, 219-233.

7. En *Thy.* 245 y *Herc. O.* 1469

8. Este pensamiento tiene tradición epicúrea en el pensamiento de la intelectualidad romana desde Lucrecio.

La diferencia de vocabulario es indicativa de la diferente perspectiva con que se habla de la muerte. Es la vida, tal como se refleja en el resto de la obra de Séneca, la que marca la distinción. La vida de amistad, el tono sosegado de las epístolas, están muy alejados de los crímenes de las tragedias. El *desiderium* de los amigos muertos, los *amissi*, hijos y familiares desaparecidos se mancionan con frecuencia al recomendar resignación y aceptación de la muerte. Un ejemplo destacado de palabra que emplea Séneca sólo en sus tragedias es *occidère*, pues en la prosa la utiliza únicamente para el ocaso de los astros.

De todo ello se concluye:

—Las tragedias permiten exponer una gran variedad de actitudes ante la muerte, expresivas de ideas o convencimientos distintos de los que sugiere la vida diaria.

—Un motivo fundamental de reflexión en la tragedia es el sentimiento de culpa. La culpabilidad no es relativa a la responsabilidad, imposible cuando las desgracias sobrevienen por efecto del destino, la acción de los dioses o las pasiones.

—Las ideas tienen su medio de expresión en el lenguaje. El uso del vocabulario es indicativo de una intención expresiva particular.

—El cuidado en la composición técnica se advierte en las tragedias en la selección del vocabulario conforme a un buen conocimiento de la tradición poética y mítica.

—El vocabulario trágico es distinto del empleado al tratar el tema de la muerte en los ensayos filosóficos y en las cartas. En éstos se observa un mayor juego de conceptos sustantivos, como la propia muerte personal, el temor o el deseo de la muerte.

—La filosofía de Séneca sobre la muerte se enfrenta unas veces, se entremezcla otras, con el pensamiento tradicional del mito poético.